



Luc Boucris  
**L'ESPAI EN ESCENA**

Traducció de Marta Marfany



**Diputació  
Barcelona**

| **Institut del Teatre**



*L'espai en escena* de Luc Boucris, professor d'Estudis Teatrals a la Universitat de Grenoble, es pot considerar un clàssic de l'escenografia i dels estudis teatrals. El llibre analitza l'espai en el context escènic contemporani, els canvis, les preocupacions i els reptes que han marcat el teatre del segle xx. Explorant objectes escènics, decorats, posades en escena i llocs teatrals concrets, l'autor dibuixa les capacitats de l'espai i els tractaments diversos que ha rebut. A la mirada exterior del comentador, s'hi afegeix la mirada subjectiva dels professionals sobre la pròpia feina, una mirada que ajuda a precisar la descripció i permet entendre millor els diversos canvis que es produeixen en el teatre i en la manera d'entendre l'espectacle en general. El punt de vista de l'escenògraf, i més en general del tècnic, ens mostra com ha evolucionat el teatre contemporani juntament amb les altres pràctiques artístiques.



**Institut del Teatre  
de la Diputació de Barcelona**

Directora general: Magda Puyo  
Director de Publicacions: Carles Batlle  
Comissió de Publicacions:  
Jordi Fàbrega  
Roberto Fratini  
Albert Mestres  
Víctor Molina  
Bibiana Puigdefàbregas  
Bàrbara Raubert  
Anna Solanilla  
Carlota Subirós  
Victoria Szpunberg  
Anna Valls

Primera edició  
Juny del 2019

Títol original: *L'espace en scène*, Ed. Librairie Théâtrale, 1958

© del text: Luc Boucris

© de la traducció: Marta Marfany

© d'aquesta edició:

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona

Telèfon: 932 273 900

[i.teatre@diba.cat](mailto:i.teatre@diba.cat)

[institutdelteatre.cat](http://institutdelteatre.cat)

Edició i producció:

Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona

Maquetació: dâctils

ISBN:

Imatge de la coberta: Detall de: El manuscrit d'Alí Bei, de Fabià Puigserver, 1988.

© Fons MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques

# L'ESPAI EN ESCENA

## SUMARI

8

### **Introducció**

17

### **Modelar l'espai**

22 La valoració de la representació

26 La mirada i el text

32 El resultat tècnic

36 L'encàrrec

46 Escenografia i estètica

51

### **El ple, el buit, l'escena**

55 La necessitat d'arbitrarietat

63 Construir un llenguatge, construir un estil

73 L'objecte escènic

83 Joc, restricció, valor o la matriu de l'objecte escènic

87

### **El somni del lloc, un lloc de somni**

93 Llocs específics, llocs adaptables

104 La polivalència i la seva crisi

110 La sala, l'esdeveniment

115 L'espai actiu

121

### **Condicionar l'espai**

126 Desviar, conservar, respectar

130 Manipular, anomenar, apropiar-se

136 Condicionar, adaptar, adaptar-se

141 Les virtuts de l'aire lliure

148 Llocs transmissors d'imaginari

157

### **Treballar les fronteres**

160 L'art de l'espectacle, l'espectacle com a art

169 Explorar

179 L'interior i l'exterior

191

### **L'espai simbòlic**

195 La tensió especialització/indiferenciació

203 La jerarquització dels espais

215 La multitud i la intimitat

218 L'espai mecanitzat

221 A la frontissa, un món de tensions

229

### **Conclusió**

237

### **Bibliografia**

249

### **Índex onomàstic**

*A Cécile i a Geraldine*

*A Marie-Odile*



## L'ESPAI EN ESCENA

### INTRODUCCIÓ

Tothom sap el paper simbòlic que la tarima tenia antigament a l'escola: s'hi accedia per una escala i dominava la classe des de dalt; era una petita fortalesa en ella mateixa.

A aquesta relació d'autoritat instituïda «geomètricament», hi corresponia una atmosfera de reclusió (llum i mobiliari foscos), que també és una tècnica espacial. La relació que s'hi establia era ben clara.

L'espai modela la comunicació. Això és evident. Com la modela, però? L'espai teatral, amb les seves transformacions, podria ser el tema més adient per començar a tractar aquesta qüestió.

Per què? Perquè amb el teatre, també en les manipulacions espacials, s'hi introdueix la dimensió d'interpretació. Així, l'espai s'obre a totes les exploracions, s'obre d'una manera diferent a la percepció, als sentits i al sentit.

Modelar l'espai és la preocupació i l'ambició de l'home de teatre contemporani. Preocupació: perquè l'espai tradicional sembla que s'hagi de qüestionar per força, de manera més o menys profunda, o sigui de manera radical, i, almenys durant un temps, de manera quasi imperativa. Ambició: en el sentit que aquesta preocupació no ha desembocat en la fórmula simple que tant teòrics com professionals es pensaven que trobarien; i, progressivament, modelar l'espai s'ha anat perfilant com un horitzó on es vol arribar a través d'experiències de fet molt



diversificades, que de vegades fins i tot han portat a redescobrir les virtuts de l'escena anomenada a la italiana (i també li han donat, així, un sentit diferent).

És en aquestes recerques, és en els intents de polivalència, en la voluntat de rehabilitació d'edificis antics per al teatre i/o l'espectacle, en el teatre a l'aire lliure, que es creen espais nous i alhora una percepció nova de l'espai, i s'estableixen, per fer-hi front, de manera en el fons pragmàtica, relacions noves que tot seguit tenen repercussió en la manipulació dels espais tradicionals.

Descobrim llavors les característiques essencials de l'objecte artístic produït per l'escenografia. Jugant amb l'arbitrarietat que desprèn el joc escènic, aquest objecte s'obre al valor i al llenguatge. Manté amb el fenomen de l'encàrrec artístic relacions particulars, obliga a qüestionar-se permanentment sobre l'existència i la funció de les fronteres en l'art (fins i tot més enllà). Només es percep de manera eficaç si s'aborda a través d'una aproximació simbòlica.

Així, apareix amb tota naturalitat com a problema de fons la qüestió de quin lloc ocupa l'escenògraf en la creació teatral, o més en general el tècnic de teatre, si, en una primera aproximació global, definim l'escenògraf com l'especialista que s'ocupa com a tècnic dels problemes esmentats més amunt, amb la tècnica pròpia del dissenyador, fins i tot del tècnic de so o del luminotècnic.

D'aquesta manera fa acte de presència la qüestió de l'estatus i de la funció de l'escenògraf. La resposta remet principalment als equips i a la manera com funcionen. Potser la novetat d'aquestes darreres dècades és que, en l'equip de creació, cal incloure-hi no tan sols l'autor, el director d'escena o els actors, sinó també, per raons diverses, el tècnic. D'altra banda, la tècnica s'ha posat de manifest com un factor important que no cal amagar, en tot cas com un factor que ja no s'ha de defensar a tot preu. Cal definir, doncs, aquest canvi, potser un dels més importants en el teatre contemporani: l'estatus del decorat i del dissenyador (i, també, el de la llum i el del tècnic de llums, el

del so i el del tècnic de so). Retre compte d'aquest canvi, mirar de construir les eines necessàries per copsar aquests elements com a factors de comunicació en el si de la comunicació teatral, aquests són els objectius que voldríem aconseguir.

Malgrat tot, és ben sabut que no hi ha res més efímer i transitori que la feina d'un escenògraf: un decorat de teatre, ¿es concep i es realitza per a cap altra cosa que no sigui per a l'ocasió que li dona vida? Tot i així, aquí comentarem, algun cop a anys de distància, els treballs dels escenògrafs. No deixa de ser paradoxal.

En definitiva, aquesta paradoxa és tanmateix molt estesa. Quan el 1977 Maria Piscator imparteix un seguit de conferències sobre la carrera del seu company, el director d'escena Erwin Piscator, comença constant aquesta paradoxa i subratllant-la: el teatre és l'efímer. Afirmar que, malgrat tot, els muntatges teatrals de Piscator, contràriament a molts altres —per molt «radicals» que hagin pogut ser—, no estan morts. I està convençuda que potser no pot fer tornar l'obra a la vida, però sí que, com a mínim, en pot mantenir viu l'abast i l'ensenyament, tal com ja s'havia produït, en definitiva, a través d'altres escrits —per molt contradictoris que siguin (nova paradoxa).

Finalment, però, procedir d'aquesta manera no és res més que prendre nota d'un altre canvi. Si considerem la representació teatral com un objecte d'art al mateix nivell que els altres, no s'entén per què hauria de quedar exclòs d'allò que constitueix l'entorn habitual de l'objecte artístic: el comentari. Anem més enllà: sense comentari no hi ha vida artística; en definitiva, i fins i tot si costa d'admetre, fins i tot si gairebé sempre és rebutjat, negat (un procediment permanent en l'esfera de l'art, del qual tornarem a parlar), la vida de l'objecte artístic se sosté en bona part en l'escrit que l'envolta. Que no és la paraula el camí obligatori que pren el judici, un acte vital de la vida artística? Que no és així com s'asseguren bona part dels intercanvis als quals tota vida artística dona lloc? Pel que fa al teatre, evidentment hi ha una problemàtica molt es-

pecífica, i aquesta especificitat té conseqüències tant en l'aproximació estètica com, fins i tot, tal com veurem, en l'aproximació dels mateixos professionals.

Amb la qüestió del decorat i, alhora, la de les altres tècniques escèniques, ens trobem davant de la mateixa paradoxa i de les mateixes dificultats, però podríem dir que multiplicades, atès que són elements del muntatge teatral que tenen tendència a esborrar-se, és a dir, a desaparèixer de l'horitzó del judici: el tècnic és sobretot un home entre bastidors. Per totes aquestes raons, sens dubte, almenys fins aquests últims anys, la crítica tendia a abstenir-se de tractar aquesta qüestió; encara ara moltes vegades l'amaga o l'elimina amb quatre línies que només contenen una opinió general i sovint ràpida sobre la més o menys gran «bellesa» dels elements escènics.

11

En realitat, la recerca que presentem va néixer d'una tensió.

Una tensió que s'expressa a través de dos discursos, el de Jacques Poliéri i el de Jean Herrmann, tots dos especialistes, amb setze anys de distància l'un de l'altre: per a Poliéri, que intervé als anys seixanta en diverses ocasions, en un text titulat «L'image à 360 degrés et l'espace scénique nouveau», dins *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, «la paraula *escenografia* avui designa finalment la invenció de la forma nova» (per ara no cal aprofundir-hi més, ja es veu la forta implicació que l'autor posa en la seva formulació); per a Herrmann, en un article de la revista *Actualité de la scénographie* del 1978, titulat «Pour un espace-scénario», semblaria que «l'escenografia [estigués] immobilitzada després de l'empenta que tingué a començament del segle XX i després de la guerra». Aquests dos punts de vista, que aparentment són del tot contradictoris, en realitat es complementen.

Tant per a l'un com per a l'altre —en parlarem més endavant—, la paraula *escenografia* avui designa, al capdavant, un adveniment. En tots dos casos, hi ha una mena de retirada, o més exactament de rebuig, davant el que era el decorat fins no fa gaire; hi endevinem una mena d'oposició entre el dissenyador d'ahir i l'escenògraf d'avui. Tant en un

cas com en l'altre, es tracta d'establir i alhora d'explorar les capacitats de l'espai. Per descomptat, caldrà analitzar de més a prop què hi ha rere aquesta oposició i aquestes capacitats.

Malgrat tot, allà on Poliéri té el to de la victòria, Herrmann sembla desencisat, per bé que, al llarg del seu text, canvia una mica.

Per què hi ha alhora aquest entusiasme i aquest desencís? L'un i l'altre mostren les expectatives que l'escenografia ha generat. Creiem que ha arribat el moment de proposar una síntesi.

El mètode utilitzat consisteix a basar-nos, tant com sigui possible, en objectes concrets, objectes escènics, decorats, posades en escena i llocs precisos associant sempre que es pugui una mirada exterior, la del comentador, amb la mirada subjectiva dels professionals sobre la seva feina a través de les seves pròpies paraules, malgrat la reticència a prendre la paraula que sovint tenen els mateixos interessats, com n'és testimoni aquest text sobre Jean Pierre Vergier a propòsit del seu espectacle del 1987 amb Georges Lavaudant, *Le Régent*, al TNP (Théâtre National Populaire), en el qual exemplifica una actitud recurrent: «No compteu amb Jean Pierre Vergier per fer discursos. El seu llenguatge és el de les imatges, només les imatges» (tot seguit, però, com per justificar les nostres paraules, hi ha extensos comentaris seus sobre la pròpia creació). Mitjançant aquesta associació es pot aconseguir l'objectivitat de la mirada, si objectivitat significa coneixement de l'objecte, amb el benentès que ens situem en un àmbit, també, en què totes les reticències en l'ús del terme són escaients i en què, d'una certa manera, la subjectivitat forma part de l'objecte mateix.

L'objectivitat que cerquem aquí tendeix a posar-se més a prop de la subjectivitat dels professionals, no per prendre-la al peu de la lletra, sinó per obtenir-ne una mena de fenomenologia en el sentit primer del terme, que és el d'una descripció dels fenòmens (i no en el sentit de la fenomenologia husserliana); podríem, així, fer el balanç de les tendències i les orientacions d'un camp artístic determinat, d'allò que sosté i explica la diversitat i els conflictes que oposen aquestes tendències i orientacions.

Per aconseguir-ho, no ens situem ben bé una perspectiva històrica, sinó més aviat en una mena d'estat de la qüestió que tendeix tant com es pot a generar una mena de balanç, a percebre les grans línies d'una estructura, generant-la del que és conjuntural.

D'aquesta manera, entrem diverses vegades en l'anàlisi sociològica i, de vegades, quan cal, en l'aproximació d'altres ciències humanes com són la psicoanàlisi o la lingüística, i més encara la semiologia. Potser es pot dir, en aquest sentit, que s'obren a l'estudi vies a través de les quals es construeix contínuament el llenguatge de l'escena, amb el benentès que no és un llenguatge pròpiament dit, sinó que tendeix constantment a esdevenir-ho. Per permetre l'accés a aquest llenguatge, a aquests llenguatges, cal situar-se al centre del procés d'invenció, cal comptar amb les estructures segures però també amb la manera com s'instauren o intenten instal·lar-se.

13

Cal tenir en compte també el fet que l'actuació, sobretot l'actuació teatral, va més enllà de la comunicació, com passa sempre en l'escena artística. A més, l'espai teatral és un espai complex en extrem, i ho ha esdevingut encara més en el període contemporani diversificant-se extraordinàriament.

Aleshores ens adonem, com deu passar potser cada vegada que s'aborda una qüestió d'estètica particular, que aquest estudi té repercussions d'ordre més general.

En primer lloc, el punt de vista de l'escenògraf, que inclou en el procés artístic una aproximació tècnica en el sentit precís del terme (la tècnica sorgida en part dels coneixements científics i que es defineix per la manipulació dels materials), permet una mirada oberta del fenomen teatral.

Centrar-nos en l'estatus de l'escenografia fa que ens interroguem sobre l'estatus del teatre mateix, fa que ens interroguem sobre el seu lloc en el si del fenomen de l'espectacle en el seu conjunt i, potser encara més en general, sobre el fenomen de l'espectacle com a mode de comunicació en el si de la societat.

Així, l'antiga tarima dels professors no formaria part només del fenomen escolar, sinó que també caldria analitzar-la com a causa i com a conseqüència d'un determinat funcionament de l'espai, i aquest espai caldria relacionar-lo amb la planificació de l'espectacular en el qual experimenta i es modifica.

Per tant, s'inclou en aquest procés una reflexió sobre la manera de percebre l'espectacle teatral, sobre el seu funcionament com a art i sobre la seva relació amb el camp del lleure, amb el qual té lligams per molts costats, per exemple el teatre amateur (entre molts d'altres).

Així mateix, hem hagut de tenir en compte de manera subjacent però sempre present el fenomen de la partició del públic en públics múltiples, un fenomen que no és mai estàtic però que, en canvi, constitueix un repte permanent en el qual les tècniques espacials (i d'objectes), lluny de ser secundàries, hi tenen un paper força destacat.

14

En segon lloc, en diverses ocasions sorgeixen qüestions de l'ordre d'una reflexió estètica més general.

Per exemple, es pot reconèixer l'estil d'un escenògraf, que, en certs casos almenys, reivindica el dret a l'estil, en oposició a tota una concepció segons la qual el decorat ha de passar desapercbut (i més desapercbut encara, doncs, qui l'ha concebut); així mateix, reconeixem sovint (és un fenomen recent) l'estil de l'il·luminador. Què és l'estil i quin paper fa en relació a l'estil de conjunt de la representació? Què representa en el cas precís del teatre, obra efímera i que sembla que deixi tan poques traces?

Es presenta també la qüestió del valor artístic, subjacent a la precedent. L'escenografia ha de treballar en tota mena de circumstàncies, en projectes de naturalesa ben diversa. S'inscriu en els circuits del valor artístic? Si és que sí, en què? Quina és la naturalesa de la seva exigència a aquest nivell?

De retop, és una reflexió que hem de generalitzar, perquè, en el fons, què és el valor artístic? Com s'institueix, com circula? Quines relacions estableix amb el fenomen de la invenció en el sentit ampli

del terme? Són qüestions que no pretenem esgotar, però que tampoc podem ignorar en el marc d'aquest estudi perquè ens hi topem constantment.

Des d'aquesta perspectiva, ja no podem considerar les qüestions esmentades només en el camp artístic. Potser sense saber-ho, el professor d'abans, tan aferrat al seu entorn, feia una selecció en què no tan sols interpretava la seva autoritat, sinó que també posava en joc una forma del valor artístic. En tot cas, així s'alimenta una de les utopies de l'escenografia contemporània (en el sentit productiu del terme, com a estimulants per a la invenció, i no en la seva accepció pejorativa): la necessitat (el desig) de reinventar l'espai o almenys les maneres de viure'l, per tal d'actuar sobre els modes de vida.





## L'ESPAI EN ESCENA MODELAR L'ESPAI

17

L'escenografia del segle XX s'ha esforçat i ha treballat per fer l'espai més flexible, mal·leable, mòbil, adaptable, fluid fins i tot. Com? Per què?

És ben sabut que el teatre contemporani s'ha fet moltes preguntes sobre l'espai. A més, ha restablert el vincle amb el segle XVI, quan l'escenografia designava una concepció i un mètode de representació de l'espai comuns al pintor i a l'arquitecte. Les reconsideracions han estat nombroses: ja sigui amb simples retocs fets al model a la italiana, com ara suprimir la bateria de llums, ja sigui amb el remodelatge de la sala i de l'escena, com passà amb Wagner, amb la perspectiva essencial d'oferir a tots els espectadors les condicions òptimes d'audició i de visió, o amb replantejaments més generals i potser més profunds que qüestionaven el conjunt de circumstàncies dels teatres tradicionals, especialment pel que fa al punt de contacte escenari/sala, a l'organització del punt de vista i del camp visual, i a la representació de l'espai i del temps.

Cada evolució, cada canvi s'ha produït des d'una perspectiva amb una lògica pròpia i en un ambient de conflicte. No s'han imposat mai com si fossin evidents. Pocs<sup>1</sup> s'han imposat de manera definitiva

1. Així serà, per exemple, per a la supressió de la bateria de llums. Encara el 1948 la bateria té defensors aferrissats, com ho testimonia el volum *Architecture et Dramaturgie*, Éditions d'Aujourd'hui, 1980 (reedició). D'aquí aquesta reflexió de

desterrant clarament les concepcions contra les quals s'havien desenvolupat. Cap professional de l'escena ha pogut quedar-ne al marge. L'actor en la seva interpretació i l'autor en les seves opcions dramaturgiques s'hi han vist implicats tant sí com no. El director, és clar, com a principal usuari del lloc, o bé s'ha vist obligat a prendre posició, o bé ha tingut deliberadament, en canvi, un paper en aquestes reconsideracions més o menys brutals sobre el lloc tradicional.

Ben aviat van plantejar-se problemes essencials; són les observacions que fa Craig, la reflexió d'Appia: «Tard o d'hora aconseguirem allò que en direm la Sala catedral del futur, la qual, en un espai lliure, ampli i transformable, acollirà les manifestacions més diverses de la nostra vida social i artística, i serà el lloc per excel·lència on l'art dramàtic florirà amb espectadors o sense»; són el teatre de Bayreuth concebut per Wagner, els espais rítmics per als quals Jaques-Dalcroze va col·laborar amb Appia; les representacions que Max Reinhardt va fer sota un envelat de circ; són les recerques de Bauhaus, sense oblidar, és clar, el famós projecte de teatre total,<sup>2</sup> fruit de la col·laboració de Walter Gropius i Erwin Piscator, les del Laboratoire Art et Action d'Édouard Autant i Louise Lara o igualment les d'Antonin Artaud; són també els intents d'escena estructurada de Copeau o bé les grandioses manifestacions de Firmin Gémier a l'aire lliure sota els auspicis d'allò que, per a ell, era el teatre popular. I quan Meyerhold subratlla les tècniques escèniques que l'ocupació d'un nou lloc li permet per a *Arlequin entremetteur*, mostra les mateixes preocupacions: «La presentació d'aquest espectacle en una sala de concerts, sobre una tarima quadrada, va fer néixer un dia noves tèc-

Fauchos, en una de les seves intervencions: «Al meu parer, la supressió de la bateria moltes vegades és un gran error. És la frontera de la realitat a l'ideal, allò que la bateria ens presenta; és cabdal» (p. 50).

2. Un projecte que, tanmateix, Izenour va considerar inviable per raons d'ordre acústic: «And so he goes on, another virtuoso architect remaking the theater in the image he thinks it should be, with the inevitable dome inviting yet another acoustical catastrophe» (G. IZENOUR, *Theater design*, McGraw Hill, p. 96).

niques escèniques. La tarima, a més, estava disposada de tal manera que no ocupava tota l'amplada de la sala, determinant així dos fossats laterals. Això permetia que Arlequí pogués fer un bot de la tarima a terra, o bé, al contrari, aparèixer de sobte com un *deus ex machina*».<sup>3</sup>

Aquesta diguem-ne inquietud recorre tot el segle. Modelar l'espai és una preocupació comuna a la majoria de la gent de teatre. El teatre ha estat un lloc particular (i particularment precoç) d'interrogació, però sabem també que és una qüestió molt més àmplia. Tanmateix, com veurem, és per algun motiu que són els homes de teatre qui l'han plantejada amb tanta acuitat i insistència.

De fet, la veritable cristal·lització va tenir lloc en el període posterior a la Segona Guerra Mundial. En aquell moment, com diu André Villiers el 1948,<sup>4</sup> el problema de l'espai es manifesta en la urgència: «Evidentment, no cal esperar que es construïxin els teatres per abordar la qüestió. Potser s'han bastit durant segles llocs escènics on l'actor no hi tindrà res a posar? Ara bé, el problema de tornar a tenir equipaments existeix, cal reconstruir les sales, perquè moltes han estat destruïdes o estan abandonades. Com que hi ha projectes de reconstrucció, com que s'hi pensa i ja es comença a construir, és normal que tractem aquest tema abans que els altres».

Entre reconsiderar-ho tot (l'edifici en conjunt) i fer-hi recomposicions més o menys circumstancials i, en tot cas, moderades, entre projectes i realitzacions hi ha un personatge que s'hi veu implicat i la feina del qual queda sotmesa a evolució: l'escenògraf.

Certament, Pierre Sonrel pot afirmar que naturalisme, simbolisme, constructivisme, «tots aquests gèneres diferents no fan altra cosa que ajornar el veritable problema» i «que són remeis que s'han volgut aplicar, sense avisar el metge, sense voler assegurar-se si realment l'arqui-

3. *Écrits I*, La Cité, Lausana, 1973, p. 226.

4. *Architecture et Dramaturgie*, p. 29.

tectura era encara vàlida o ja no ho era»;<sup>5</sup> però entre reconsideració i recomposició, la frontera no està tan clarament definida com les paraules fan pensar: encara és possible, per exemple, construir una passarel·la que vagi de l'escenari a la sala. Reconsideració o recomposició?

El funcionament del lloc teatral pot ser profundament modificat perquè el punt de contacte públic/escenari com a tal està destrossat; en canvi, des del punt de vista de la grandària material dels treballs realitzats, no hi ha res realment important; la relació de l'escenari amb la sala també és profundament modificada? Aparentment, sí: no existeix proximitat entre tots dos mons, el de la sala i el de l'escenari? En realitat, no hi ha una resposta simple a aquesta pregunta: existeix, és clar, proximitat física entre els actors i els espectadors; però això no implica necessàriament que hi hagi proximitat psicològica, atès que, al contrari, ajudant a reforçar el sentiment que som al teatre, una construcció com aquesta podria molt bé contribuir més aviat a instal·lar una forma de distanciament que no pas a acostar els actors i els espectadors.

20

Veiem de seguida que una anàlisi de l'espai independentment dels usos que en fem no és prou significativa i que caldrà tornar-hi, sobre aquesta mena de qüestions, a partir de realitzacions precises. El cas és que amb aquest exemple s'entén molt bé com l'escenògraf es troba situat en una posició central.

Si es tracta de concebre un lloc teatral, ens adreçarem, en efecte, a l'arquitecte. Tot i així, la feina de l'arquitecte d'avui en dia trobarà uns límits, els de les restriccions específiques que imposa la concepció d'un espectacle teatral; també si aquest lloc és fonamentalment diferent o tradicional; però encara més si ja no es tracta només d'interioritzar les característiques d'una actuació teatral tradicional i si cal repensar el lloc teatral. Llavors es fa impossible reproduir un model (o fins i tot inspirar-s'hi); res més efímer, d'altra banda, que les exigències contemporànies en la matèria. És aquí on es fa pràcticament indispensable la col·laboració

5. *Traité de scénographie*, p. 101.

d'un professional de l'espai que sigui alhora un professional de l'escena. Ja sigui condicionar un espai tradicional o dotar de llocs nous des d'una perspectiva teatral, totes dues qüestions són d'índole molt semblant. Així, el que ja era poc o molt l'escenògraf dissenyador tradicional és situat com un professional susceptible d'aportar solucions.

Certament, la decoració tradicional *stricto sensu* només es pot considerar a grans trets una manipulació d'espai: s'adapta a un espai constituït i no modificable. En realitat, ens situem en un punt precís a la frontera entre diverses pràctiques, la delimitació de les quals era fins fa poc perfectament clara a ulls de tothom, però ara es fa més vaga i provoca una redistribució dels mapes, un desplaçament de la frontera, la qual s'esborra progressivament.

21

Els indicis que evidencien aquest transvasament de competències són molt nombrosos, començant per la presa de consciència que afecta els professionals mateixos. Així, Yves Bonnat, que va començar la seva carrera a l'època d'entreguerres i la va continuar fins als anys vuitanta i noranta, apunta que la pràctica ha acostat categories molt clarament delimitades encara als anys quaranta, en particular la dels creadors de decorats i la dels tècnics: hi ha hagut, diu, «transferències de competències», transvasament recíproc de l'una a l'altra. Aquestes tècniques, que són les de la construcció, de la transformació de materials com el ciment o el metall, redibuïxen a la seva manera la frontera que existeix entre el dissenyador i l'arquitecte, entre el dissenyador i el tècnic. I de transferències n'hi ha força més. També és veritat que molt sovint es distingeix l'arquitecte-escenògraf, especialista dels equipaments, del dissenyador-escenògraf; no obstant això, aquesta frontera tampoc és gaire estable.

L'ús del terme *scénographie* en francès testimonia,<sup>6</sup> entre altres coses, aquest transvasament de frontera. Ha esdevingut habitual en l'entorn professional fer servir el terme *scénographe* en lloc del de *décorateur*,

6. No és així en italià, per exemple, en què la *scenografia* no és gaire diferent del decorat, també en el sentit tradicional del terme.

i un bon nombre de textos publicats en revistes contemporànies especialitzades mostren una vacil·lació, com l'article d'Arik Joukovsky, amb el títol «Décorateur ou scénographe?», que encapçala la revista *Actualité de la scénographie* (1984), en el qual es demana si cal fer aquesta distinció.

No cal dir que el públic es perd i que de vegades confon *posada en escena* i *escenografia* (no sense motiu, però, en alguns casos); és significatiu del mateix desconcert la invenció de neologismes com ara *escenista* en lloc del terme *escenògraf*.

Qui crea la imatge de la representació pot intervenir des de la construcció de l'espai fins al moment de la representació mateixa. I així va ser, d'altra banda, als segles XVI i XVII en la gènesi d'allò que hem convingut de dir-ne l'«escena d'il·lusió».

22

Què va passar, doncs? I de què és significatiu, tot plegat?

Tot comença per la representació.

### **La valoració de la representació**

«Així doncs, podem afirmar sense equivocar-nos que de 1.200 persones, n'hi ha 600, 300 a la dreta i 300 a l'esquerra, que no veuen l'espectacle en la seva totalitat».

Això ho va escriure Antoine a *Le Théâtre libre*, el 1890.

Encara es pot apreciar millor la violència de les seves paraules quan afegeix: «Un terç de la sala de la Comédie Française, l'espècimen més remarcable i més empolinat dels nostres teatres actuals és —ho sap tothom— un exemple impressionant del que afirmem».

Amb això podem meditar sobre l'espai en el teatre, i més enllà, sobre l'espai de la representació. El to convida especialment a la reflexió, perquè, esmentant una de les sales més prestigioses de l'època, es pot dir que Antoine posa el llistó ben alt, al capdamunt.

El seu afany més evident és posar en un pla idèntic el conjunt del públic.

La idea troba les seves arrels, és clar, en l'evolució social que rebutja privilegiar només la visió del Príncep; però aquesta evolució és tant de naturalesa estètica com de naturalesa política (en sentit estricte); per ser més exactes, rau en l'evolució de la relació de l'Art (de l'artista) i de la societat, en una evolució que podríem dir-ne política, però en sentit ampli.

Aquesta evolució política no tan sols afecta el teatre, cal avaluar-la en conjunt i durant un llarg període; probablement va trobar el primer impuls en la literatura i tot seguit es va desenvolupar en tot l'àmbit artístic: que l'art ja no sigui principalment cosa del Príncep, que ja no hagi de respondre als encàrrecs (i al desig) del Príncep. Tot això n'és la base. Si això és així, l'art de l'encàrrec ha de cedir el lloc (almenys en bona part) a una concepció diferent que no vol reconèixer cap altra autoritat que la de la inspiració (per al romanticisme), i, per tant, en última instància i més enllà del romanticisme, la de l'artista mateix com a individu independent.

Evidentment, aquesta revolució, per molt radical que sigui, no va ser brutal (al contrari, fins i tot); no va ser tampoc tan rotunda com algun cop ens poden haver fet creure la violència de les opinions emeses o de les discussions d'escola.

Malgrat tot, aquesta revolució va canviar de manera general tant l'estatus de l'artista com la seva relació amb la societat i també la relació de l'obra d'art amb el seu públic. El públic (ja) no té cap dret de supervisar la concepció de l'obra; però té el dret de combregar-hi; això també fa que es redefineixi la noció de públic: cada individu adquireix, almenys en teoria, un dret igual a aquest contacte amb l'obra. I això condueix per vies evidentment indirectes a reconsiderar, més o menys radicalment, la concepció de les sales de teatre, i en tot cas ret compte de la violència de les paraules d'Antoine.

La preocupació fonamental d'Antoine, però, és en una altra banda: consisteix a tornar a la representació la dignitat (o a donar-n'hi); si cal que es pugui veure i sentir, vol dir que el que es produeix damunt l'escena *val* ser vist i sentit; tornem a trobar la qüestió del valor de la representació que es planteja tot el moviment contemporani de la posada en escena.

El que és sorprenent per a nosaltres és que aquesta exigència pugui aparèixer com una reivindicació. Però si llegim Izenour i, sobretot, si ens centrem en les condicions efectives de l'espectacle, ens adonarem que ni en l'exigència ni en la realització aquesta reivindicació «simple» aconsegeix imposar-se clarament. I l'obstacle no és només tècnic. Creure en el valor essencial de la representació és una de les condicions per dur-la a terme. Que es vegi bé i se senti bé constitueix una de les regles recurrents de tots els tractats d'arquitectura teatral des dels orígens, però aquesta regla no és socialment —i per tant tampoc realment— reconeguda.

La insistència dels renovadors de l'escena a imposar el respecte per la representació és més que un indicatiu: és la demostració que la representació no es percebia a l'època, a finals del segle XIX, com un «objecte» artístic. És una de les principals preocupacions d'Appia o de Craig. Evidentment, és un dels primers ensenyaments que Wagner intenta imposar a través del ritual que posa en marxa a Bayreuth. És també globalment que cal apreciar la mutació que testimonia el Festspielhaus de Bayreuth. I això mereix una reflexió. Així mateix, no és trivial fer notar que si l'intent de Wagner va reeixir és perquè va poder (o va saber) trobar la connivència necessària amb un mecenes decidit, almenys durant un temps, a finançar-lo sense afectar el que considerava rellevant del domini de la seva independència. La sala més revolucionària que hagi produït el segle XX, si fem cas de Georges Izenour,<sup>7</sup> la va inventar

7. Izenour, *op. cit.*: el Festspielhaus és «the outstanding avant-garde theater of the nineteenth century and also of the twentieth century until World War II» (p. 75).



Wagner. Allò que té el Festspielhaus de més innovador cal buscar-ho en les condicions excepcionals d'audició i de visió que ofereix.

Que la representació mateixa pugui concebre's com un «objecte» artístic igual que un objecte de debò, com el quadre del pintor, és una veritable revolució artística que, de fet, no és unívoca. L'objecte artístic, en el sentit habitual del mot, ha seguit, també, una evolució més o menys simètrica: en esdevenir objecte de museu, el quadre s'ofereix legítimament a la mirada de tothom; també el llibre, amb l'aprenentatge obligatori de la lectura, esdevé, sempre legítimament, una propietat col·lectiva.

Si intentem fer una mena de balanç de totes aquestes evolucions, el que en destaca primer de tot és que condueixen a la interpretació dels factors tècnics i dels factors artístics sense oblidar l'aspecte econòmic de la qüestió, que no es pot negligir. Ja ho hem vist, a més, que extreure conseqüències plenes i completes de la constatació d'aquest fet no és cosa immediata, ni acabada.

25

Malgrat tot, no n'hi ha prou de quedar-se amb aquest aspecte del problema: com es poden entendre, si no, tant les afirmacions peremptòries sobre la incapacitat contemporània de concebre teatres vàlids com les restriccions múltiples que la gent de teatre no tan sols accepta sinó que fins i tot escull quan s'expatria del lloc teatral de diverses maneres. Així, resulta que aquesta associació de factors tècnics i de factors artístics, en lloc de constituir la parella racional i perfecta que va proposar Georges Izenour, basada en la visió, l'audició i el confort, també mostra una altra lògica, una lògica de l'imaginari i del simbòlic. Des d'aquesta doble lògica cal avaluar les remodelacions de l'espai de la representació que s'han produït al llarg del segle.

I també, aquesta doble lògica, la veiem esbossar-se en les formes contemporànies (modernes, com, a partir de Rimbaud, l'art ha après a designar-se), a partir del moment que es posen en marxa, al mateix temps que la valoració de la representació, la inestabilitat de la mirada i la incertesa del text.

## La mirada i el text

Al segle XIX, el que es demana al decorat és que representi «bé»: els romàntics en deien el «color local».

La pregunta que ens hem de fer, doncs, és precisament què vol dir «bé», perquè és evident (la pintura contemporània ens ho ha ensenyat) que aquest ideal de representació necessita unes convencions, i a més posava problemes als regidors de l'època. Tot i així, a través d'aquesta concepció s'expressa una certesa concreta sobre la mirada: la certesa que la mirada és uniforme, universal i, representen un terme recurrent a l'època, positiva.

Són també els trets característics de la pintura dominant de l'època. A aquest apogeu de la mirada hi correspon la revolució impressionista, que és abans que res una revolució de la mirada.

26

Per començar, fem una prova força senzilla: consisteix a mirar un quadre impressionista allunyant-nos-en a diferents distàncies. A partir d'un cert punt, el quadre presenta totes les característiques d'un realisme fotogràfic. En acostar-nos-hi, apareixen totes les subtilitats i els matisos de la pinzellada del pintor. I és en acostar-nos-hi, doncs, que la mirada es troba qüestionada.

Quina validesa té una mirada que proporciona imatges diferents segons a quina distància se situa? Després d'aquesta revelació, no costa gaire comprovar la precarietat de la mirada en la nostra vida quotidiana. Amb això n'hi hauria prou per fer esclatar en bocins la tranquil·la certesa que anima la pintura acadèmica.

Aquesta revolució de la mirada, a l'època, encara no està preparada per afectar l'escena; això, al capdavant, és per una raó imperativa: l'espectador, al seu lloc, es troba a una distància fixa del decorat. Ara bé, aquesta revolució de la mirada va acompanyada d'unes altres que sí que qüestionen més directament l'art tradicional del decorat: primer, la revolució de l'objecte; després, la del subjecte; i, finalment, la que afecta el concepte d'il·lusió.

L'objecte perd estabilitat. Certament, l'impressionisme —i Cézanne després— no en qüestiona l'existència mateixa, però qüestiona la relació de l'espectador amb l'objecte; més en concret encara, la relació de coneixement que va de l'un a l'altre. La llum, a través del color, esdevé mediació sensible per tal que es creï aquest lligam; i, a més, el color, aquest fenomen al qual els impressionistes atorguen tota la importància, no és una qualitat intrínseca a l'objecte sinó el resultat de la trobada amb la llum. Una altra mediació: la matèria mateixa del quadre, les pinzellades del pintor; també, allò que el pintor selecciona, que és un instant, diferent en ell mateix dels altres i que només el quadre manté viu. Una altra via, doncs, per la qual l'objecte es dissol i fa perdre certesa a la mirada: l'instant d'on s'agafa preval a la durada, relativa, de l'objecte.

27

Aquesta revolució no es produeix contra el realisme, sinó en nom seu; malgrat tot, estarem d'acord que introdueix paradoxes, la mateixa ambigüïtat que hi havia en les relacions d'amistat cada vegada més difícils entre Zola, el pare del naturalisme, amb els pintors impressionistes i amb Cézanne.

Aquesta nova inestabilitat de l'objecte va de bracet amb un replantejament del subjecte del quadre. El subjecte del quadre, al mateix nivell almenys que l'objecte que li fa de suport, són de fet la llum i la mirada. La factura d'un quadre la donen la qualitat i la naturalesa de la llum. La mirada del pintor que, desestabilitzant la mirada tradicional i acadèmica, introdueix amb força (o reintrodueix) la subjectivitat: perquè, si la mirada és fins a aquest punt deutora de l'instant, quins són els criteris que en garanteixen la qualitat? Què pot confirmar-ne la validesa? Afirmar que, mirat per algú altre, el paisatge hauria tingut les mateixes característiques? Sense parlar d'influència, cal veure en aquest tret de l'impressionisme un dels corrents de fons que travessa tots els altres àmbits de la història de l'art, sobretot la posada en escena teatral.

Finalment, en el pla de la il·lusió, l'impressionisme introdueix nocións completament noves. En primer lloc, n'interioritza la inestabilitat: la il·lusió, doncs, es dona com a tal; si només distanciant-nos-en

n'hi ha prou per modificar la naturalesa de la imatge mirada, ja no és possible interpretar el joc d'una il·lusió que consistiria a donar la imatge per la seva referència.<sup>8</sup> En canvi, i en compensació, revela la seva força: la il·lusió (la imatge) és susceptible de revelar la veritat de l'objecte (del referent) a la mirada. Un dels arguments dels impressionistes per defensar la seva pintura era suggerir als seus detractors una mirada més precisa, més aguda.

Així doncs, en aquest sentit, l'impressionisme referma la força de la il·lusió. I sobretot revela que hi ha diversos graus o tipus d'il·lusió.

Allò que canvia quan ens acostem a un quadre impressionista no és tant que creguem més o menys en la imatge proposada, sinó que ens veiem portats a creure en imatges sensiblement diferents. En efecte, pel fet mateix, la naturalesa de la creença en queda transformada: ja no pot ser la mateixa creença naïf (en el sentit que no és problemàtica) en una mateixa imatge estable. Com que la imatge interfereix en l'objecte mateix, creure en la imatge porta a interrogar-se sobre el referent.

L'art tradicional del decorat funciona a partir d'una concepció no tan complexa de la il·lusió, però no tan simple com podríem pensar. Amb la certesa de la validesa de les regles apreses, aquesta concepció del decorat s'afirma: un lloc és un lloc, una alba és una alba; el decorat té la funció de fer que reconeguem aquests elements, o, millor encara, que es confonguin la imatge i el seu referent; simultàniament, i no és una remarca menor, sobretot en un context com aquest, que es reconegui l'habilitat del pintor que se les ha enginyat per «copiar»-los; és una concepció que correspon a la funció purament instrumental de localització en el temps i en l'espai que s'atribueix al decorat.

8. Nocions que provenen de la lingüística. En el cas dels signes no lingüístics, especialment la imatge, s'imposa la distinció entre el signe (amb la seva doble cara, significat i significat) i el seu referent (la realitat a la qual el signe remet), sobretot perquè una part del joc de la comunicació consisteix a mirar de confondre'ls.

Malgrat tot, aquest art de la còpia coexisteix, a partir del segle XVII, amb un art de la màquina que consisteix a fer aparèixer en escena esdeveniments que revelen una fantasia total, fins i tot una certa forma de fantàstic. Aquesta coexistència fa que ens demanem quina és la naturalesa exacta de la il·lusió sobre la qual es basa l'estètica d'aquest tipus de decorat, i impedeix de veure-hi la innocència que se li sol atribuir. Fins i tot abans que es produeixi el daltabaix de la revolució impressionista, ja hi ha una ambigüitat. Si la il·lusió teatral és aquest procés que tendeix a confondre la imatge i el referent, a oferir la imatge per un referent, a fer pensar que la imatge no és una imatge, sinó que s'identifica a la realitat exterior a l'escena, llavors què passa en la màgia? En la màgia, la imatge crea efectivament el referent (i això s'admet completament, es reconeix, potser per l'elecció del terme *màgia*), mentre que, en la situació realista, és el referent qui crea la imatge o qui, almenys, li dona el dret d'existir i de crear la il·lusió. Certament, a l'època, la separació dels gèneres i dels llocs permet no conèixer aquest desequilibri, per bé que existeixi, que actuï i que sigui la font de contradiccions potser sordes però tenses.

29

Així, la qüestió de «representar bé» es transforma de mica en mica i esdevé la de la dosi de convenció admesa, fins a buscar per als més exigents entre els contemporanis la supressió de tota convenció, o més exactament a tendir cap a aquest ideal: aquesta exigència és el naturalisme.

D'aquesta manera s'arriba a un límit. En aquest terreny tan excitant, la idea de convenció conscient trobarà més tard un humus favorable. Però llavors s'haurà sortit d'un període en què la mirada era relativament serena.

Ara potser s'entén millor per què els contemporanis senten d'una manera tan intensa allò que anomenen els progressos de l'escena, és a dir, l'evolució constant per la qual tendeixen a reforçar el sentiment d'identitat entre la imatge i el referent. Per fer-ho, es tracta no tan sols de treballar la imatge i les condicions de la seva percepció, sinó també

de recórrer cada vegada més a altres significants: els objectes mateixos, substituïts per la imatge. Això, però, no està exempt de la inquietud suscitada, entre d'altres, per les contradiccions que hem analitzat, una inquietud que es manifesta, per exemple, a través de les relacions difícils que el naturalisme manté amb els objectes.

Des d'aquest mateix angle hem de tractar una altra de les ambigüitats de l'època, sobre les relacions entre el drama i el decorat que l'acompanya. Sovint es considera que hi ha ruptura perquè el decorat no és l'emanació d'una anàlisi dramaturgic, sinó d'una voluntat representativa espontània i a més perquè cadascuna de les parts que intervenen en la realització de l'espectacle fa tota sola, o més aviat de manera independent, la seva partitura, si fem cas del que diu Edward Gordon Craig sobre el tema.

En realitat, de la mateixa manera que la concepció del decorat es basa en la certesa de la mirada, la concepció de la realització escènica en el seu conjunt es basa en una altra certesa, que podríem dir-ne la certesa del text. Aquí també seria possible parlar d'un cert positivisme. De fet, és, però, un sentiment amb unes arrels més profundes i més llunyanes.

Aquesta certesa té diversos nivells. La garantia de la unitat d'allò que s'esdevé en escena és mirar el text, n'hi ha prou de recórrer-hi per trobar-ne la justificació. Com és possible? D'una banda, perquè els elements escènics són considerats emanacions directes del text; però, d'altra banda, també —i això ho explica— perquè el text és considerat com si fos lliurat directament sense necessitat de cap tipus de mediació: el text és transparent igual que ho són els elements escènics que el duen a terme. I això no vol dir, però, que la veritat tingui un accés directe. Aquest és un altre problema.

Tot plegat cal relacionar-ho amb la introducció de la subjectivitat en la tela, duta a terme per l'impressionisme. Així, la qüestió de l'estructura del drama, del seu esperit, que va de bracet amb la d'una, almenys, relativa opacitat del text, no es planteja.

Un altre indici de l'existència d'aquesta certesa del text, la noció del progrés en art: com ja hem dit, els contemporanis senten l'evolució del decorat com un progrés. Per exemple (en podríem esmentar molts més), Victor Hugo en el prefaci de *Cromwell*: «Ara comencem a entendre que la localitat exacta és un dels primers elements de la realitat». Dit sigui de passada, el color local romàntic no és un afegitó més o menys adherit. Hugo precisa: «No es tracta de posar-hi, tal com es diu avui, *color local*, és a dir, afegir-hi posteriorment quatre pinzellades cridaneres aquí i allà en un conjunt tanmateix del tot fals i convencional. No és en la superfície del drama on hi ha d'haver el color local, sinó en el fons, en el cor mateix de l'obra».

Així, aquest progrés és entès com una transposició més fina de l'obra; cosa que, simultàniament, és entesa com un progrés en el sentit d'una veritat més gran de la imatge escènica, i ben aviat es tradueix com una adequació més gran també de la imatge al seu referent.

31

La paraula *progrés* l'hem d'entendre en un sentit ple. En el sentit que es feia servir en general al segle XIX, és a dir, com un millorament sensible de les coses, aplicable a tots els àmbits de la vida social o individual (també els àmbits moral i artístic), i gairebé sempre concebut de manera lineal, sense trasbalsos ni replantejaments en els avenços adquirits. Així, les modificacions successives aportades a la decoració teatral es conceben com a millores definitives i en funció d'un únic objectiu: un servei més acurat a la transposició del text en l'escena. És l'esforç de recerca arqueològica, és la introducció d'objectes autèntics, és la supressió de la bateria de llums. Malgrat tot, l'ambigüïtat, també a aquest nivell, existeix: el progrés és posat al servei de la veritat del text, però és essencialment fora del drama on troba els recursos, la documentació, les recerques. Sobre aquest punt, al teatre el naturalisme se situa completament en la continuïtat d'aquest moviment a excepció d'una diferència important: una preocupació molt marcada per la coherència.

En la revolució impressionista del subjecte, ja hi ha el replantejament d'aquest tipus de pràctica. Un dels eixos essencials de les reformes que pregonen Craig o Appia se situa en una reestructuració

del drama mateix, desenvolupant la creença en les virtuts de l'anàlisi interna. Una altra forma de reestructuració, l'exigència d'un art de l'escena girat envers ell mateix. Reestructuracions que tindran una descendència molt més enllà de la simple filiació directa.

Aquestes reestructuracions també són l'origen dels modelatges d'espai, atès que multipliquen les causes d'instabilitat. Si l'espai ja no és una simple transposició del text, esdevé submís als atzars de la traducció. Si la imatge perd la solidesa, s'obre a la fluïditat.

Tot això situa els problemes d'espai al teatre, a l'escenografia, en la perspectiva de conjunt del moviment de l'art al segle xx. Malgrat tot, en el si d'aquest moviment global, l'escenografia hi ocupa una posició específica que pot descriure's des de dos eixos: el del resultat tècnic i el de l'encàrrec artístic. Aquesta posició, per contra, es basa en les manipulacions d'espai a les quals procedeix, en les seves significacions i conseqüències estètiques i sociològiques.

32

## **El resultat tècnic**

Així doncs, a través de l'escenografia, l'èxit tècnic es replanteja constantment en relació a l'èxit artístic. En primer lloc, senzillament perquè el funcionament tècnic condiciona l'execució de la representació. I això és veritat sobretot perquè la fragilitat de l'emoció teatral transforma el més petit desordre en el desenvolupament de l'espectacle en esdeveniment que capta l'atenció en detriment de l'espectacle mateix.

Més enllà, però, d'aquesta simple observació, també és una qüestió que suscita el problema de la relació de l'espectacular amb l'art, i això remet a l'estatus social i estètic i alhora al resultat tècnic. Al capdavall, és un conflicte antic. Pensem en les *pièces à machines* del segle xvii.

Al segle xix, la lògica del resultat tècnic, evidentment, ja és en marxa. I funciona fins i tot més enllà de les exigències de la imitació. La veiem manifestar-se amb característiques que es modificaran, però que



permeten percebre l'estructura de la cosa. Per aquest mitjà es desenvolupa una lògica propera al decorat, una lògica que ja fa menys transparent la seva relació amb el text. És així com es planteja la qüestió de la relació entre els diferents elements de la representació, amb fórmules diverses que, en última instància, porten a crear un text al voltant d'efectes escènics. Una situació, un cop més, que no és nova. La lògica del resultat no substitueix la de la transparència del text, hi coexisteix, i inclou senzillament un decalatge suplementari i un nou desequilibri. Aquest desequilibri també té ressons en els contemporanis.

És el conflicte entre visual i qualitatiu: «Ànimes afligides retreuen als nostres autors que fan peces per als ulls perquè no en poden fer per a l'esperit. És una mala discussió [...]. Els progressos materials no impedeixen a ningú fer bones peces», escrivia el 1888 Jules Moynet a *Lenvers du théâtre*. Sigui quin sigui el judici que fem a una afirmació com aquesta, cal veure en aquesta situació la manifestació d'un conflicte que la supera de llarg. Al capdavall, es pot llegir perfectament com un conflicte, sempre viu, entre dues escales de valor que potser no són antagonistes sinó simplement concurrents.

Per una banda, es valoren els mitjans; per l'altra, es consideren negligibles en relació a allò que signifiquen. Aquest conflicte encara el podem anomenar, si volem, i en primera aproximació, el conflicte de la forma i del fons. Es pot dir també que, per una banda, és el domini dels criteris definits i fins i tot quantificables, i que, de l'altra, són criteris no tan ben definits i, sobretot, passi el que passi, no mesurables.

Podríem dir-ne senzillament el conflicte de la tècnica i de l'estètica si justament les coses no fossin més complexes: per fer-nos una idea d'aquesta complexitat, n'hi ha prou de recordar que de fet és en el nom d'un ideal purament estètic que es construeixen les proeses tècniques del segle XIX, l'ideal clàssic. L'estètica clàssica, tota dominada per un ideal d'imitació (imitar la natura és l'objectiu, explícit

almenys, de l'art de l'època clàssica); en un sentit, l'escenògraf del segle XIX, pels seus assoliments tècnics, a través de la millora constant dels mitjans que fa servir (el plaer dels ulls) porta a terme o pot pensar que porta a terme un ideal estètic (peces per a l'esperit).

Llavors el resultat troba la noció de progrés. Així, Moynet escriu a *L'envers du théâtre*: «Avui, pel mòdic preu d'una sala d'orquestra, podem gaudir d'una representació fastuosa que el gran rei Lluís XIV no va poder mai oferir-se amb el seu pressupost de Petits Plaers». Ara entenem bé el doble sentit d'aquesta referència a Lluís XIV. Tots els progressos associats en un sol i únic moviment. Amb l'evolució d'aquesta noció, és clar, les coses canvien; el que resta, tanmateix, és la relació estreta amb les tecnologies punta que una època elabora, una relació que forma part del plaer de l'espectacle, i això, fins i tot al teatre.

34

Aquesta actitud es desenvolupa també en funció de criteris de luxe que es basen en el nombre de decorats, en el seu exotisme o, més en general, en l'abundància/augment de volum de l'escena.

Un altre seguit de criteris que orienta aquesta lògica del resultat és el de la proesa tècnica, sobretot —però no només— en el ballet, la màgia o l'òpera. D'això en solen ser testimoni les posades en escena líriques, que confirmen, al capdavant, la gran sofisticació tècnica que es va encarregar de la concepció de l'Opéra Bastille, a París; així, apoteosis, naufragis i batalles navals constitueixen, almenys a finals del segle XIX, i de fet més enllà i tot, grans moments que atrauen el públic: pensem en l'òpera tal com es desenvolupa a partir del segle XVII.

En definitiva, és una lògica que es desenvolupa segons uns principis de sorpresa i de canvi permanents. Contribueix d'aquesta manera a la concepció d'un espectacle carregat de peripècies i es basa en la recerca constant d'un renovament dels efectes.

Sobre aquest punt precís de la recerca de l'efecte, la lògica del resultat revela tota la seva ambigüitat i, en les pràctiques de l'espectacle, hi dibuixa una frontera subtil que és present, en efecte, al centre de les

seleccions artístiques i de la seva apreciació, i de la qual el teatre és el revelador més sensible i el més exigent.

És sabut que bona part de les preocupacions d'Antoine i tota la seva ànima de director d'escena giren al voltant d'aquesta problemàtica: «Sé l'objecció: el decorat és secundari. Sí, potser sí, en el repertori, i encara. Per què, però, no es fa aquest decorat curosament, ja que podem fer-ho i no faria cap mal a l'obra, fins i tot si anés errat, sempre que ens mantinguem en la justa mesura? En les obres modernes, escrites en un moviment de veritat i de naturalisme, en les quals la teoria del medi i de la influència de les coses exteriors ocupa un lloc important, ¿no podria ser el decorat l'element indispensable de l'obra? No ha de tenir, en el teatre, la mateixa importància que té la descripció en una novel·la? El decorat no és una mena d'exposició del tema?».<sup>9</sup>

35

Gran part de la qüestió depèn precisament de la definició d'aquesta justa mesura de la qual parla Antoine.

El naturalisme es caracteritza en part per una definició d'aquesta mesura de fet molt estricta. El rebuig d'allò que en diem l'efecte, la descripció del qual podem esbossar així: la tècnica que es fa veure, la tècnica que fa espectacle de les seves possibilitats o, encara d'una manera més precisa, que converteix les seves possibilitats en espectacle. El rebuig és peremptori. Dit sigui de passada, aquí no parlem de l'actor, però el joc d'efectes no és tan allunyat com això del sentit que té la paraula en el seu context tècnic.

Potser és una paradoxa, però podem dir que amb el naturalisme ens trobem confrontats a una mena d'ascetisme de l'escena.

9. Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, París 1921, p. 199-200. Cal recordar que la teoria del medi es distingeix del simple color local primer per un arrelament social més ferm i, després, pel paper actiu i profund que atribueix a aquest medi social.

És justament al voltant d'una reivindicació d'ascetisme (més o menys marcada, és clar, i amb mitjans molt diversos) que es gesten els conflictes nascuts a partir de la idea d'una pràctica de la representació que pertany a l'art. En quin límit les possibilitats de la tècnica han d'esdevenir objectes de contemplació o d'admiració: qüestió permanent, suscitada en el fons a cada espectacle, ja sigui teatral o d'una altra mena. És també això el que es qüestiona rere la discussió constant i renovada de la importància relativa dels diferents elements constituents de la representació.

## L'encàrrec

36

Una altra constant del camp de l'art és la noció d'encàrrec.

Tan bon punt l'art deixa de ser un fet del Príncep, ja hem vist que sembla que l'encàrrec revifa. La desaparició explícita de l'encàrrec en art, o més aviat l'esborrament, crea una dinàmica a través de la qual, segons Pierre Bourdieu,<sup>10</sup> la correspondència entre «la producció dels béns (culturals) i la producció dels gustos» funcionaria pel joc d'«una homologia més o menys perfecta entre els camps de producció especialitzats en els quals s'elaboren els productes i els camps (camps de les classes socials o camp de la classe dominant) en els quals es determinen els gustos»; així: «En matèria de béns culturals (i sens dubte d'altres) l'ajustament entre l'oferta i la demanda no és ni el simple efecte de la imposició que la producció exerciria sobre el consum ni l'efecte d'una recerca conscient per la qual encapçalaria les necessitats dels consumidors, sinó el resultat de l'orquestració objectiva de dues lògiques relativament independents, la dels camps de producció i la del camp de consum».

10. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, París, 1975, p. 255.

Ara bé: des d'aquest punt de vista, l'escenografia justament se situa en un terreny una mica diferent, atès que els «productes» que realitza són, en qualsevol circumstància, el resultat d'un encàrrec explícit, per exemple, del director. I aquesta situació és sens dubte eloqüent, de la mateixa manera que en psicoanàlisi el símptoma «parla» del pacient en el seu conjunt, i de la mateixa manera el pacient «parla» millor del seu entorn que un individu més conforme.

En realitat, és una de les nocions centrals al voltant de la qual es construeix l'estatus de l'escenògraf, arquitecte i dissenyador alhora, i que fa repensar-ne la funció. Una de les grans qüestions suscitades pels reformadors de l'escena contemporània, que no és justament desplaçar l'origen i el punt d'aplicació de l'encàrrec susceptible de fer néixer la representació? O, per ser més exactes, crear les condicions per tal que la representació teatral no sigui deutora, en cap aspecte, d'un encàrrec; o, fins i tot, una altra formulació d'aquesta exigència, que no sigui deutora de cap altra necessitat tret de les que enunciï aquell qui hauria de ser protagonista (si no solitari, almenys essencial i pràcticament omnipotent) de la representació. En una paraula, fer per manera que l'estatus de la representació, d'acord amb el d'altres «objectes» produïts per l'art, no tingui cap necessitat tret de la necessitat interior sentida pel seu inventor (és expressament, és clar, que aquest terme és substituït pel de creador, carregat de connotacions, que ens arrossegarien cap a un terreny aliè a la problemàtica tractada aquí); que aquest estatus de l'objecte artístic i de l'artista mostri o no una il·lusió no és aquí la qüestió, perquè el que compta de moment i el que és important és la idea (en el sentit kantianista d'ideal col·locat a l'horitzó de totes les realitzacions), socialment compartida, que defineix un estatus.

Aquesta idea la formula Craig amb molt de rigor i força. Alliberar l'organitzador de l'espectacle escènic, per exemple, de les necessitats que té l'actor com a individu; i, en general, de qualsevol exigència individual que pugui ser-ne l'origen; alliberar-lo de qualsevol restricció externa; aquest és l'ideal que defineix Craig, i així el que proposa és allò que és sentit com l'estatus normal de l'objecte artístic. L'inventor

mateix sembla respondre a una necessitat que, tot i que interior, el supera: la inspiració, per als romàntics, i, per a Craig, les regles abstractes i intangibles que defineixen el «veritable» teatre. Una actitud que expressa força bé en aquesta rèplica del segon diàleg de *De l'art du théâtre* posada en boca del regidor: «Això és el que vull dir: l'objectiu de qualsevol teatre ideal i del seu director és excel·lir en l'Art que té la sort de servir. Ha de perseguir constantment el seu ideal, intentar anar més endavant, i, en conseqüència, mirar lluny davant seu».

La recerca de l'Ideal al qual tendeix el teatre ha de poder fugir fins i tot de les necessitats de l'exhibició pública. Amb això Craig no defineix només un projecte d'escola, sinó les condicions en les quals, segons ell, ha d'*inventar-se* el teatre ideal. La filiació del qual en el teatre contemporani es troba, per exemple, en les recerques d'un Grotowski i en allò que Maréchal anomena en la seva tesi «l'espai de taller» quan tendeix a esdevenir model de representació (i hi tendeix necessàriament) o fins i tot en els passos del teatre experimental. Així mateix, Appia imagina un teatre sense espectadors. ¿Que no és, entre altres motius, pel rebuig d'entrar en el «mercat dels béns culturals», com a pur i simple producte d'aquest mercat, que aquests artistes imaginin la ficció d'un teatre sense espectadors, per definir la seva producció com responent també (fins i tot exclusivament en la situació que imaginin) a una necessitat d'un altre tipus? Il·lusió? Potser sí.

Sobre l'evolució d'aquestes concepcions, sobre la voluntat àmpliament estesa i compartida per bona part d'artistes contemporanis de redefinir aquesta estructura intentant incloure el «consumidor» d'art en el procés de «construcció» de l'obra, sobre la voluntat de fugir de l'esplèndid aïllament que aquests intents sustenten, sobre els límits d'aquests intents, hi hauria molt a dir. Són potser justament els problemes suscitats per la representació teatral i, en concret, sota l'angle escenogràfic, que poden permetre, per la seva situació particular, tractar el conjunt d'aquesta problemàtica amb el màxim d'acuitat. En efecte, la representació teatral és un objecte artístic d'un tipus completament particular i que manté amb el seu públic una relació particularment tensa.

L'escenògraf, tant l'arquitecte com el dissenyador, depèn en bona part d'aquest estatus «antic» de l'art que consisteix a respondre a l'encàrrec. La millor aproximació a aquest fenomen és un article en forma d'entrevista lliure del pintor Gilles Aillaud,<sup>11</sup> que fa una reflexió indecisa i com un joc de miralls que reflecteix com es presenten les coses.

A la pregunta: «Per què fa teatre i a quina necessitat interior respon?»», el pintor, que sembla que rebutgi contestar, fa al seu torn una pregunta a l'entrevistador, a la qual aquest replica que aquesta pregunta de la necessitat interior és ell mateix, Gilles Aillaud, qui la fa al seu company teatral, Klaus Michael Grüber, que va escriure: «Llavors ell [Gilles Aillaud] em mana que em defineixi; per què aquest text?, per què fas teatre? M'obliga a articular el meu propi pensament». En un nou joc de miralls, Aillaud respon: «Si procedeixo d'aquesta manera amb Grüber és perquè des del principi de qualsevol feina em demana que tingui una idea. Exigeix de mi que li digui en què penso. De bon principi em qüestiona sobre el fons. Em bombardeja a preguntes. I com que em bombardeja a preguntes jo li torno la pregunta. És una manera de ser educat amb ell. I de guanyar temps». Nova elusió segons l'entrevistador, per anar a parar (però només després d'un recorregut i en particular un revolt per la tragèdia grega i la seva manera de plantejar el problema de la responsabilitat) a aquesta observació de l'autor de l'article a partir d'una nova resposta de l'entrevistat: «Aquest cop, és l'evidència de la resposta, “només he vingut al decorat perquè m'ho han demanat” el que és terrible. I si és terrible, aquesta evidència, és que porta a invertir els factors del problema. La llei de l'oferta i la demanda implica el punt de vista del director d'escena [...]. Per què l'han cridat?»».

Potser encara més que l'«evidència» de l'encàrrec i de la seva necessitat, el que és impactant aquí és, per una banda, una mena d'elusió davant la resposta, i, de l'altra, el vaivé permanent d'un protagonista d'una

11. *Actualité de la scénographie*, núm. 27, gener-febrer-març del 1986. Entrevista de J. Jouanneau.

decisió teatral a l'altra; l'encàrrec en art, si les anàlisis precedents són exactes, és difícil d'admetre, més o menys incompreensible. Però és un dels factors bàsics de l'estatus de l'escenografia.

Potser l'anàlisi d'un dels quaderns d'esbossos (1985) d'un altre escenògraf contemporani, Guy-Claude François, ens ajudarà a ser més precisos. En aquest quadern, hi ha en parts iguals cinc projectes, més o menys avançats en tant que projectes, és a dir, que cadascun respon a un encàrrec d'un tipus diferent, des de la idea proposada sense cap certesa que pugui tenir continuïtat fins a la petició ferma i garantida. Cinc projectes diferents però que s'interrelacionen:

\*Gogol. *Diari d'un boig*, projecte per al cinema. Un disseny molt estructurat del que hauria de ser un decorat d'estudi. Esbossos sobretot de l'asil. 40

\*Un muntatge de peces de Txékhov (*Vania, Ivanov...*) que il·lustren en els personatges la contradicció de l'ego i del món. També és un projecte molt estructurat: un escenari situat en contacte amb els espectadors, repartits en tres zones. Van del pati al jardí de les passarel·les. El conjunt és tancat al fons.

\*Una peça xinesa: uns passatgers que esperen un autobús que no s'aturarà mai. Un text sobre la burocràcia i alhora sobre els individus. Al fons una paret que s'esquerda. Dibuixos detallats del mur i de l'esquerda en diferents estadis. Vista en primer pla de l'esquerda en el seu estadi final. Importància de la textura de la paret.

\*Un teatre per a nens previst en un pati. Una estructura que s'enfila molt amunt per tal de poder ser percebuda a sobre els edificis que estrenyen el pati. Una doble estructura de plàstic que, a l'exterior, reenvia la llum i que, a l'interior, la capta.

\**Mademoiselle Julie*, amb Krejca. Un sol esbós. Un sostre translúcid fet per captar la llum. I alhora una mena de soterrani.



Cinc projectes, tots cinc molt construïts des de l'estadi de l'esbós, entre els quals els dibuixos —és una certesa— seran més o menys intercanviables.

Cinc projectes sobre el tema de la reclusió. Reclusió en la bogeria del personatge de Gogol. Reclusió en ells mateixos dels personatges de Txékhov amb, aquest cop, el projecte explícit de fer de la reclusió de l'ego en els seus propis límits el tema mateix del muntatge. Reclusió per la burocràcia en la peça xinesa. Reclusió, en el sentit físic del terme, del pati en el projecte suec de teatre per a nens. Quant a *Mademoiselle Julie*, si bé el seu tema explícit no està lligat directament al de la reclusió, el que preveu l'esbós és una mena de soterrani.

41

Llavors podem demanar-nos: entre tots aquests projectes, la connivència és només cosa del moment? D'encàrrecs que per atzar només s'haurien creuat?

Atzar o no, són més que propers: hi ha entre ells una semblança real. Trobada curiosa, o selecció més o menys voluntària? O, encara, moment d'una reflexió que en tots aquests projectes va fer evident el que els uneix?

Si els dibuixos s'intercanvien, si un objecte concebut per a un projecte pot evadir-se cap a l'altre és no tan sols perquè pertanyen a un mateix procés de maduració, sinó també sens dubte perquè hi ha entre ells (o es crea) una afinitat. És veritat cada vegada que projectes diversos coexisteixen?

A condició d'alliberar-la del *pátbos* que l'envolta, pensem en allò que els surrealistes anomenaven l'«atzar objectiu», una noció que podem definir com una trobada de la necessitat exterior i de la necessitat interior, trobada que, a falta de res millor, atribuïm a l'atzar, però potser per ignorància. I allò que confirmaria aquesta impressió d'un atzar d'alguna manera treballat, és que podem captar altres creuaments, altres trobades a través de les quals el motiu de la reclusió es fa transparent també per poc que ens hi fixem.

Constatar que l'esquizofrènia o la malaltia mental en general no està reservada a aquell o a aquell altre personatge, que el boig d'en Gogol pot ser cadascun de nosaltres, ¿no és sentir-nos inclosos en el mateix tipus de reclusió? D'una manera estranya, el lligam és encara l'atzar qui el crea o almenys el reforça: com aquest dibuix retrobat («perdut» entre les pàgines, el seu propi retrat, imaginat a l'edat madura i fet molts anys abans) justament en un vell exemplar del *Diari d'un boig*. Per això ens sentim estranyament interpel·lats per aquest text! Apareix, però, una altra qüestió: simple coincidència o atzar objectiu? La noció a través de la qual els surrealistes intentaven delimitar aquest tipus de trobada reflecteix molt bé aquest fenomen estrany i convida a aclarir-lo. L'atzar objectiu, si existeix, ens mostra que la interioritat (allò que tanquem dintre nostre), que la reclusió no és necessàriament el tancament sinó que pot ser, al contrari, una obertura, una ocasió d'aprofundir el real, la realitat exterior; o fins i tot d'anticipar-la.

42

Seria molt temptador comparar-los amb altres decorats imaginats per François: són estructures que embolcallen però mai tancades. La manera de fer servir la llum, d'anar a buscar-la i de retenir-la sembla que s'entrellaci també amb el motiu de la reclusió. La llum, en el projecte de teatre per a nens, en l'esbós de *Mademoiselle Julie* és el que es capta, que ve de l'exterior a investir l'estructura. A través de la llum, l'interior i l'exterior s'ajunten construint un univers alhora obert i tancat. La repetició força freqüent, en la majoria d'esbossos del quadern, de la forma de closca de cargol resumeix prou bé el sentit de la recerca. Des d'aquest punt de vista, és una recerca profundament lligada al moment. Però també a l'estil de l'escenògraf.

És ara, doncs, l'ocasió d'observar i d'entendre millor l'arrelament del moment en una realitat oculta.

L'arrelament personal és del tot evident pel que fa a *Diari d'un boig*, si bé s'escapa —almenys en part— a l'autor; és tan sorprenent com el ressorgiment d'aquest vell dibuix oblidat, tan sorprenent sobretot com el do de clarividència del tot inesperada del qual aquest dibuix

és testimoni. I la noció surrealista és útil sempre que la llegim com un intent per no ignorar, tan rigorosament com es pugui, res d'aquests fenòmens, sense acceptar ni les explicacions falsament racionals, ni el fàcil recurs a un irracionalisme complaent; sense parlar tampoc del rebuig pur i simple de la seva existència. Però si aquest exemple és tan colpidor és també perquè permet apreciar millor els altres: tots aquests projectes només poden existir, esdevenir realitat després d'haver travessat una profunda necessitat interior, tan llunyana a vegades com el retrat oblidat, però igual de viva. Aquesta anàlisi pot semblar exageradament biogràfica. I és veritat que els préstecs biogràfics no són negligibles. Són il·legítims o bé, al contrari, responen a la tensió subjectiu/social que organitza el camp de l'estètica? En aquest cas, mostrant com l'encàrrec, fenomen social, s'arrela en la subjectivitat de l'inventor per tornar transformat —i no necessàriament en el sentit esperat—, podríem aportar aclariments sobre el «producte» de l'escenografia per ajudar a comprendre'n millor l'estatus, i així, el funcionament. Però també podríem aportar aclariments sobre els mecanismes d'invenció en art en un dels aspectes importants del funcionament del valor i de l'impacte que té des del punt de vista de la comunicació.

43

Així, podem observar un altre tipus d'arrelament fortament lligat al precedent; perquè aquesta meditació (és la paraula que convé a propòsit d'una llibreta d'esbossos? En el fons, per què no?) sobre la reclusió i l'obertura podria perfectament reflectir un dels factors bàsics de la decoració teatral, un factor que li és comú amb l'arquitectura.

L'objecte escènic i el decorat (com l'edifici) són fruit de l'atzar i de trobades; són si fa o no fa els resultats d'un encàrrec; però, d'altra banda, com tot objecte artístic, són objectes que han de ser profundament interioritzats per ser creats. En canvi, difereixen de la majoria dels altres objectes artístics, almenys si ens referim al seu estatus tradicional, el mateix que els artistes del segle xx volien trencar, l'objecte de museu, capital simbòlic en el sentit de Bourdieu i la funció del qual sobre «el mercat dels béns culturals» podria reduir-se a

classificar els seus possessors (o admiradors) tot distingint-los. I això podria explicar, en conseqüència, molts rebutjos i revoltes artístiques contra aquesta realitat, no tan sols en el camp del teatre.

Els objectes escènics, en efecte, no són mai creats per a la pura i simple contemplació; no estan destinats només a l'enriquiment individual, sinó a un ús concret: aquí també la invenció ha de tenir en compte l'«exterior», allò que serà l'ús escènic; la responsabilitat de l'escenògraf dissenyador (i en això també coincideix amb l'arquitecte) en cap cas pot ser una responsabilitat egoista. L'objecte escènic és un objecte que extreu la seva necessitat, en igual mesura, de l'imaginari i del concret. L'objecte escènic és, per excel·lència, un objecte que només existeix en trencar-se el cercle de la reclusió individual, per bé que extregui la seva substància d'una profunda interiorització. Si és el tipus mateix de l'objecte que obliga a reconsiderar les relacions de l'imaginari i del real, també és per la raó següent: només s'imposa com a realitat tan bon punt dos imaginaris (almenys el del director d'escena i el de l'escenògraf) aconseguen entrar en comunicació.

44

Aquesta anàlisi demana uns quants comentaris. Pel que fa a l'escenografia, la noció d'encàrrec sembla un problema d'estructura. Aquest encàrrec, tanmateix, pot ser de diversos tipus: ferm o vague; precís (com en el marc del teatre naturalista, en què l'encàrrec tendeix a ser, fins i tot si és a través d'una persona interposada, el de l'autor, i en què el marge d'actuació de l'escenògraf és molt reduït) o més difús; fruit de la trobada i de l'atzar però d'un atzar més o menys orientat per allò que anomenem l'estil.

Per l'estructura mateixa, qualsevol encàrrec respon a aquest esquema de base. I a mesura que un estil s'afirma potser es pot dir que, en l'encàrrec, la part de l'atzar decreix mentre que creix la part de la comunicació. I probablement la dels drets de l'escenògraf sobre l'espectacle.

El que val per al decorat podria traspasar-se perfectament a l'àmbit arquitectònic; amb la diferència, però, que l'encàrrec en aquest cas és el resultat de fenòmens que impliquen d'entrada més gent i també més institucions.

Potser ja podem remarcar que aquí es produeix una situació que, lluny de limitar-se al dissenyador de teatre i a l'arquitecte, pot oferir un model explicatiu molt més ampli. Pel que fa a aquests últims, podríem dir, per analogia amb la literatura, que ens recorden més Balzac que no pas Vigny. Vigny, de qui podem dir que representa la quinta essència de les concepcions romàntiques en la matèria (concepcions d'una importància decisiva en el sentit que impregnen la història de l'art en profunditat), desenvolupa una teoria de la inspiració que exclou l'encàrrec: la dels plens poders de la inspiració. Aquests temes cal relligar-los al de l'omnipotència del creador i al del valor artístic. En la descripció de l'estatus de l'obra tal com Vigny l'encarna, el geni creador extreu el seu valor de la gratuïtat de la necessitat interior que l'empeny a crear; i és això el que legitima (amb l'afany de coherència) la seva omnipotència. Lluny de les teories romàntiques i empès per una necessitat que ell mateix va contribuir a crear, Balzac va produir l'essencial de la seva obra responnent a l'encàrrec, de vegades pressionant, del seu editor; cosa que no li va impedir, d'altra banda, interioritzar fins a tal punt les situacions i els personatges que inventava que és un dels pocs novel·listes que va poder prescindir d'un fitxer evitant pràcticament qualsevol error.

45

Això fa que sovint es replantegi, més que no pas s'apliqui, l'omnipotència del director pregonada per Craig; al costat d'un B. Wilson, molts equips es reparteixen la càrrega global de l'espectacle i arriben fins i tot a reconèixer una corresponsabilitat més àmplia, com n'és testimoni aquesta presentació en què el rètol anuncia: *Les contes paysans* de Maupassant explicats per G. Guillaumat, posats en escena per J.-L. Martin-Barbaz i posats en l'espai per A. Batifoulier.

A través d'aquesta situació d'encàrrec explícit, comencem a entreveure que els modelatges d'espai generats pel teatre contemporani responen a necessitats que, tot i que provenen directament de la dramàtúrgia, responen indirectament també a altres peticions.

## Escenografia i estètica

Les manipulacions d'espai al teatre conviden a recuperar determinades qüestions de la reflexió sobre l'art: la qüestió del judici estètic en particular i, d'altra banda, la de la seva relació amb la comunicació.

En primer lloc, la bellesa, un problema recurrent en l'art del segle xx. De fet, ja no tenim en consideració les declaracions d'artistes contemporanis hostils a la recerca de la bellesa (sobretot després de Dada i els surrealistes) ni els qüestionaments de l'«art». Malgrat tot, aquests qüestionaments acompanyen una pràctica artística i van seguits —no és estrany— com d'una marxa enrere en aquestes declaracions, un comportament del qual André Breton seria una mena d'exemple-típus.

Com a disciplina que fa de pont entre les exigències tècniques d'una planificació (manipulació i coneixement dels materials i dels mitjans que cal emprar), les exigències escèniques (veure, sentir, controlar les entrades i sortides...) i les exigències estètiques, l'escenografia es veu obligada a fer reivindicacions no tan a la lleugera. De la mateixa manera, l'impacte directament financer de les decisions fa que s'hagi d'incloure la dimensió econòmica en el projecte estètic i no considerar-la una dada suplementària sempre més o menys restrictiva però en tot cas exterior. No es pot descriure el fenomen estètic independentment del context en el qual s'insereix.

Així, per exemple, l'elecció d'un edifici, la tria d'un lloc deriven d'un posicionament estètic: el criteri és la «bellesa». No obstant això, en aquest cas precís, el judici, «m'agrada, no m'agrada», no pot transformar-se instantàniament en judici de valor estètic sigui quina sigui l'autoritat que tingui l'emissor del judici; una autoritat que en l'esfera de l'art normalment contribueix en gran manera a la formació del valor, encara que només sigui perquè, per ser actualitzat i plenament assumit en una reutilització del lloc de tal manera que se'l faci viure, això implica decisions tècniques de planificació, una política

d'equipament, una definició d'allò que prové del patrimoni i de la manera com convé fer servir el patrimoni, cosa que posa en joc múltiples determinacions i d'òrgens diversos.

Per tant, no podem considerar la bellesa un factor del tot autònom i independent, l'art un univers a part lluny de les contingències i deslligat dels problemes «materials». Ens veiem empesos a concebre una altra aproximació i a concloure que, lluny de ser estranya a la tècnica, a l'economia, a la política, a l'actualitat, a l'ètica, o en general a tot allò que excloem de l'àmbit de l'art, la bellesa s'hi insereix plenament. Certament, no s'hi redueix: lluny de confondre's amb els àmbits d'intervenció en els quals s'insereix, la dimensió estètica sembla que constitueix per a aquests àmbits una mena d'intrusió, alguna cosa com la introducció d'una necessitat d'un altre ordre l'exigència de la qual, almenys des del punt de vista del professional, s'imposa amb una força almenys igual a les precedents.

47

Mirem de descriure'n si més no alguns dels aspectes principals. El judici estètic sempre és un posicionament individual: no hi ha cap atribució del valor «bellesa» que no sigui fortament interioritzada; a diferència de la majoria dels altres sistemes de valor, fins i tot en l'àmbit moral, que poden funcionar perfectament sense gaire interiorització (o fins clarament al marge de tota veritable interiorització), el posicionament estètic postula una forta implicació personal, també emocional, en la mesura que no va acompanyat (almenys explícitament) de cap caràcter obligatori. Al mateix temps, és clar, aquest posicionament no escapa a fortes determinacions socials: els circuits d'establiment del valor estètic reposen sobre mecanismes complexos i múltiples d'autoritat i de poder (per citar-ne només un, terriblement determinant en un àmbit lliurat a l'efímer com el del teatre: la crítica; però no és pas l'únic). Podríem afirmar que l'elecció estètica, lligada a pulsions profundes i sovint inconscients (encara que, cosa que no és contradictòria, està fortament socialitzada), sempre pertany a l'ordre del desig. Que no funciona segons una lògica al capdavant propera a certs mecanismes descrits per Freud?

Ambivalència, tal com hem vist. Una ambivalència que mostra, entre d'altres, aquesta exclamació d'Ariane Mnouchkine: «[...] al final deixes de respondre al desig —demano disculpes per la paraula escandalosa que faré servir—, al desig de l'ART».<sup>12</sup>

Bruscos canvis de signe (en el sentit matemàtic del terme): un valor positiu pot esdevenir negatiu i viceversa, igual que en l'inconscient, segons Freud,<sup>13</sup> una pulsio pot convertir-se en el seu contrari; «la majoria de nosaltres hem estat partidaris del que és funcional», escriu Denis Bablet<sup>14</sup> per explicar que, des de llavors, el que és funcional ja no flueix.

Sigui com sigui, l'elecció estètica va acompanyada d'una valoració extrema de la subjectivitat que dona a la percepció de la necessitat que la sosté una mena d'evidència indiscutible i que tradicionalment no se sol acceptar que estigui sotmesa a discussió, i menys encara a anàlisi.

I, malgrat tot (nova contradicció?),<sup>15</sup> el judici estètic no se satisfà d'una simple remissió a la subjectivitat, ben lluny d'això, tal com demostra la violència de les lluites estètiques; tendeix, al contrari, no tan sols a ser compartit i reconegut, sinó a l'universal. Pel que fa a l'escenografia en els seus diversos aspectes, i en general per a tot el que és el teatre, aquest reconeixement és fins i tot clarament vital, de tal manera que fer palesa la necessitat de les tries dutes a terme forma part totalment del procés de creació.

12. *Théâtre/Public*, núm. 55, p. 25.

13. Vegeu S. Freud, *Métopsiologie*, Gallimard, Idées, 1968, p. 25 i seg.

14. *Théâtre/Public*, núm. 55, p. 19.

15. Més que de contradicció, caldria parlar de tensió, en el sentit que el lingüista Gustave Guillaume en parla, quan mostra, per exemple, que l'article (tant l'article dit «definit» com l'article dit «indefinit») està de fet «estès» entre l'expressió de la singularitat (l'home del qual us he parlat) i l'expressió de l'universal (l'home és mortal). Gustave GUILLAUME, «Particularisation et généralisation des articles français», *Le Français Moderne*, núm. 2-3, París, 1944.



Què justifica un espectacle? Estaríem temptats de respondre: no res. Un espectacle no ha de buscar justificacions, ni donar-ne; només ha d'existir. I, en definitiva, és el públic qui l'ha de resoldre, encara que —nova contradicció— el judici públic no el pot sostenir la pedra de toc última, tota la història de l'art hi és per demostrar-ho. Si una vedet del món de la faràndula va a Bercy, l'única justificació que pot tenir aquest espectacle es basa en el desig d'omplir aquesta sala immensa durant el període previst. Per què aquesta vedet? Perquè Bercy existeix i aquesta vedet pot omplir-lo, perquè el públic en gaudirà i també perquè es pot gaudir intentant-ho. En el món de la faràndula, l'autojustificació de l'espectacle és gaudir, que no és poc, i l'aposta financera.

49

Per què no al teatre?

Certament, per què no al teatre? A aquesta nova pregunta, no s'hi pot respondre ràpidament. Justificar un espectacle teatral només pel gaudi que n'obtindrà el públic és possible, i això es fa, però no s'aplica a qualsevol forma de teatre. Fer aparèixer aquesta pregunta a la llum del dia és potser simplement reflectir la naturalesa profunda de l'esdeveniment teatral, sigui quina en sigui la forma, una mena de pregunta sempre latent, rarament expressada.

En general, una resposta, ràpida, s'interposa abans fins i tot que la pregunta hagi tingut temps de ser formulada. *Le Mahabharata*? Un dels grans textos de la humanitat. Shakespeare? Un clàssic del repertori. Llevat que l'espectacle no sigui, més o menys, voluntat d'intervenció, resposta a l'actualitat. Res no diu que amb aquestes respostes n'hi hagi prou, com tampoc evidentment (i sortosament) que eliminin el gaudi. Però l'imposen. I aconsegueixen apartar el perill, el costat inquietant d'una pregunta que incita a l'escepticisme.

Aquesta és la lògica en la qual s'inscriu la valoració de la representació que caracteritza el teatre des de finals del segle XIX. Aquesta és potser la seva contradicció més important, en la qual hi ha sens dubte un dels motors essencials de la seva tasca comunicativa.

En efecte, podem definir dos règims de l'escena: un en què tot està fixat (repertori, escenografia, tipus d'interpretació fins i tot), en què la força del costum imposa la seva necessitat de tal manera que la pregunta ja no es fa, cosa que no vol dir que no existeixi, però queda amagada; i un altre que fa que cada espectacle es basi, més o menys, en una aposta. Així, és cada vegada quan l'espectacle ha de demostrar la seva necessitat.

Actuació, sentit, bellesa, és en l'entrellaçament d'aquests termes que es construeixen les variacions al voltant de les quals aquesta qüestió es lliga a la de la comunicació teatral, fins i tot artística en general. Actuació, sentit, bellesa, tres motius que s'imprimeixen en l'estatus de l'objecte elaborat per la posada en escena i l'escenografia contemporànies.

50

I que determinen la seva aproximació a l'espai del teatre.

## L'ESPAI EN ESCENA EL PLE, EL BUIT, L'ESCENA

L'objecte, és a dir, tot allò que no és l'actor i que és dalt l'escenari, els accessoris, els decorats, les tapisseries, fins i tot el vestuari, constitueix per naturalesa dalt l'escenari un material adaptable, manejable, canviant gairebé per definició. El modelatge pròpiament arquitectònic de l'espai planteja altres problemes; i fins i tot en les concepcions de l'espai aparentment menys exigents en el pla tècnic, fins i tot en les experiències de realitzacions teatrals a l'aire lliure o en els llocs recuperats, la inèrcia és més gran.

51

Així, i encara que, com hem vist, els problemes es van plantejar molt d'hora en termes espacials, les manipulacions d'objectes precedeixen, almenys en el pla lògic, les manipulacions d'espai, tal com ho demostra, per exemple, l'observació que P. Sonrel fa el 1948, recordem-ho, sobre «les recerques [dutes a terme] pel naturalisme, el simbolisme, el constructivisme».

En un sentit, és també un fet d'estructura: llançar-se a l'aventura teatral és primer manipular objectes abans de poder manipular pròpiament espais. I això confirma, en certa manera, el decalatge que hi ha entre la teoria i la realització, un factor tan evident que Georges Izenour, en la seva retrospectiva històrica dels diferents llocs teatrals, atorga una posició important a la presentació d'estudis que no han passat l'estadi del paper, com el que ell anomena «*Nineteenth and Twentieth Century disasters of the dome and the gigantic in France*,

*Germany and the United States*»: dedica paraules molt dures a aquest tipus d'arquitectura i especialment a Norman Bel Geddes, del qual, tanmateix, només exposa projectes.<sup>16</sup>

Potser l'aproximació de l'objecte més corrosiva ens l'ofereix *Ubu*.

Un breu relat ho demostrarà, el de la representació que en va fer Guérolé Azerthiope als anys seixanta en un petit teatre del carrer Mouffetard: però només és un exemple d'entre les desenes d'altres que aquest text va generar.

Entrem en una sala minúscula equipada només amb bancs, davant de l'escenari; a l'altra banda de l'escenari, uns esglaons acullen uns quants espectadors. Abans de començar, els actors passen entre les files, amb una ampolla de vi a la mà; els espectadors tenen dret a una copa; més enllà de la derisió que aquest gest representa en relació al desenvolupament d'una vetllada de teatre tradicional, més enllà de la convivialitat popular que la copa de vi negre designa, el resultat més tangible d'un gest que només està reservat a uns quants espectadors fins que es buidi l'ampolla és confirmar allò que la disposició de la sala suggereix: l'absència de frontera; cap frontera entre l'escenari i el públic, els actors i els espectadors; cap frontera entre l'actuació i la no-actuació; cap frontera entre les funcions (la funció teatral, la funció de l'actor i el personatge social, la funció de cadascú en la societat). D'altra banda, en entrar a la sala als espectadors se'ls han proporcionat instruments diversos: paraigües, pilotes (som aquí, doncs, per jugar). Sembla que els paraigües serviran (tindran la seva funció) durant la representació: en l'escena de la tempesta els actors branden ampolles d'aigua plenes; aquesta aigua (els ruixims, la tempesta) raja damunt dels espectadors; si es volen protegir, que obrin el paraigua; ningú hi pensa i aviat és massa tard. L'objecte arbitrari només ha trobat la seva motivació per tornar a ser de seguida derisòriament (i realment) inútil.

16. *Op. cit.*, p. 96-97.

La pilota, accessori de joc, esdevé projectil guerrer que els espectadors de les grades se suposa que han de projectar contra els dels bancs (i recíprocament) durant l'escena de la batalla. Al cap d'un moment, un enorme travesser de color marró davalla del sostre (parlar de telers en aquesta sala seria excessiu). Cal dir que la dimensió lúdica és reivindicada d'entrada per Alfred Jarry: «És per això que sereu lliures de veure en Ubu les múltiples al·lusions que voldreu o un simple títella, la deformació a través d'un col·legial d'un dels seus professors que representava per a ell tot allò que de grotesc existia al món».<sup>17</sup>

D'altra banda, en aquest mateix text Jarry recorda amb una certa satisfacció que la peça es va muntar «prematurament» i amb «aproximacions»: la màscara veritable no és «molt incòmoda de portar»? És de manera molt explícita que es refereix al teatre de marionetes, remet al món del joc infantil: «[Ubu i el Tsar] forçats a giravoltar davant per davant en cavalls de cartró (que ens hem passat la nit pintant) per tal d'omplir l'escenari».

Sempre en el mateix ordre d'idees: «Un nen en el paper de Bougrellas, seria important per a Ubu, excitaria les senyores i seria escandalós per a alguns; en tot cas faria que la gent estigués atenta; i a més això no s'ha vist mai i crec que cal que l'Obra monopolitzi totes les innovacions».

Així, sigui quin sigui l'objectiu per al qual triem aquesta peça, dona molt de joc. Aquesta voluntat de jugar l'autor no la confon en cap moment amb una gratuïtat qualsevol. Les seves paraules, ho subratlla explícitament, estan destinades, abans que res, als «intel·ligents» en oposició a la massa. Cal remarcar de passada la relació aristocràtica que el simbolisme manté amb la veritat. Fent això, tendeix a revelar significats situant-se en l'Eternitat i la Universalitat: «Pel que fa a l'actuació que començarà ara, passa a Polònia, o sigui Enlloc», o encara: «Com que són passions simples, són universals».<sup>18</sup>

17. A. Jarry, discurs pronunciat en la primera representació d'*Ubu Roi* al Théâtre de l'œuvre, el 10 de desembre de 1896, Fasquelle, París, 1968.

18. Alfred JARRY, *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, Fasquelle, p. 132.

La seva voluntat és accedir directament a l'interior, i és per això que tracta qualsevol element del décorat com un accessori.

Malgrat tot, el debat sobre el caràcter veritable de la peça no està tancat; pura i simple farsa o moment de teatre per prendre's seriosament? Quan es va reprendre l'obra el 1945, va provocar aquests debats.

Pierre-Aimé Touchard fa notar a Gavroche: «Podem demanar-nos si el jove Alfred Jarry, en els bancs del col·legi on gargotejava la peça, tenia al cap escriure una veritable sàtira social. Potser aquesta bufonada només va ser un joc per a ell? Sigui com sigui, l'obra és aquí, corrosiva, violentament revolucionària, poderosa i feliç». Robert Kemp destaca a *Le Monde* que en la història recent de llavors «teníem Ubus». Per contra, M. Beigebder, a *Temps présent*, afirma: «La farsa es torna contra aquell qui l'ha llançada [...]. Cal creure en el teatre, i cap espectador no hi creurà si no creu que l'autor hi creu».

54

Aquest recurs a la farsa i a la derisió el retrobem idèntic, per exemple, a *Les mamelles de Tirésias* de Guillaume Apollinaire, en què Thérèse es metamorfosa en Tirésies llançant els pits a la sala.

Què revela aquesta voluntat de joc aplicada als objectes (i al cos fins i tot)? Abans que res, una reivindicació d'arbitrarietat. El que es produeix aquí és un fenomen comú a tot el moviment escènic, un fenomen de des-realització dels objectes, una pèrdua de substància. Aquesta mena de problemàtica no ha estat ignorada pels teòrics de la lingüística i, amb més raó, de la semiòtica; és, per exemple, l'anàlisi de Charles Sanders Peirce, que distingeix diferents categories de signes (de la icona al símbol) segons el grau de proximitat a l'objecte. És, però, l'aproximació d'Émile Benveniste, en un curt text titulat «Nature du signe linguistique»,<sup>19</sup> el que permetrà situar de manera més precisa aquesta qüestió.

19. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Tel, p. 49-55. Pel que fa a la natura del lligam que uneix el llenguatge i el pensament, sabem que es tracta d'un problema filosòfic molt antic. Benveniste, seguint Saussure, postula una relació estreta unint el significat i el significat.

## La necessitat d'arbitrarietat

«La naturalesa del signe és arbitrària». Després de remarcar que aquesta expressió «s'ha imposat», Benveniste reprèn els termes de Saussure: «Aquesta definició, al *Cours de linguistique générale*, la motiven enunciats molt simples; s'anomena “signe” el total que resulta de l'associació d'un significat (=imatge acústica) i d'un significat (=concepte) [...] Així, la idea de *sœur* ('germana') no està lligada per cap relació interior amb el seguit de sons s-ö-r que li fa de significat; podria ser perfectament representat per qualsevol altre: la prova n'és la diferència entre les llengües i l'existència mateixa de llengües diferents; el significat *bœuf* ('bou') té com a significat b-ö-f a una banda de la frontera i o-k-s (*ochs*) a l'altra». Així, «el lligam que vincula el significat amb el significat és arbitrari» o, per dir-ho d'una manera més senzilla, «el signe lingüístic és arbitrari». Per «arbitrari», l'autor entén «que és immotivat, és a dir, arbitrari en relació al significat, amb el qual no té cap vincle en la realitat. Aquest caràcter arbitrari, doncs, ha d'explicar el fet mateix a través del qual es verifica: saber que, per a una noció, les expressions varien en el temps i en l'espai, i per tant no mantenen amb aquesta noció cap relació necessària».

55

Benveniste demostra que Saussure va confondre dues coses, sens dubte per raons històriques: «No pretenem discutir aquesta conclusió en nom d'altres principis, o partint de definicions diferents. Es tracta de saber si és coherent, i si, havent admès la bipartició del signe (i l'admetem), se segueix que hem de considerar el signe arbitrari. Acabem de veure que Saussure considera el signe lingüístic constituït per un significat i un significat. Ara bé (això és essencial) entén per significat el “concepte”. Afirma, textualment, que “el signe lingüístic uneix no una cosa i un nom, sinó un concepte i una imatge acústica”. Després, però, assegura que la naturalesa del signe és arbitrària perquè no manté amb el significat “cap vincle natural amb la realitat”. És evident que el raonament està falsejat pel recurs inconscient i subreptic a un tercer terme que no estava inclòs en la definició inicial. Aquest tercer terme

és la cosa mateixa, la realitat. Saussure, per molt que digui que la idea de *sœur* no està lligada al significat s-ö-r, no pensa tant en la “realitat” de la noció. Quan parla de la diferència entre *bœuf* i o-k-s, es refereix a desgrat seu al fet que aquests dos termes s'apliquen a la mateixa “realitat”. Heus aquí, doncs, la “cosa”, exclosa expressament de bon principi de la definició del signe, que s'hi introdueix per un revolt i que hi instal·la una contradicció permanent. En efecte, si posem com a principi (i amb raó) que la llengua és “forma”, no “substància”, cal admetre (i Saussure ho va afirmar ben clar) que la lingüística és exclusivament ciència de formes. Encara més imperiosa és llavors la necessitat de deixar la “substància” “*sœur*” o “*bœuf*” fora de la comprensió del signe. Ara bé, és només si pensem en l'animal bou en la seva particularitat concreta i substancial que estem autoritzats a jutjar arbitrària la relació entre böf, d'una banda, i oks, de l'altra, a una mateixa realitat. Així doncs, hi ha contradicció entre la manera com Saussure defineix el signe lingüístic i la naturalesa fonamental que hi atribueix».

56

Així, els jocs d'objectes i la seva desrealització corresponen a un moviment de recerca de l'arbitrarietat en el sentit en què Saussure fa servir aquesta paraula, i que E. Benveniste critica amb motiu en nom de la coherència de la teoria lingüística. Què aporta aquesta noció?

Entre la imatge acústica i l'objecte entès com a significat, hi ha una dissimetria fonamental. En la llengua, l'arbitrarietat és una dada constatable, gairebé una prova: «Això és cert. Massa cert i tot, i per tant poc instructiu». Això és el que escriu Benveniste sobre l'arbitrarietat en el sentit en què l'entén Saussure. Això, que en l'àmbit de la llengua és massa cert, dalt l'escenari és el resultat d'una conquesta.

Una conquesta que és indispensable perquè hi hagi signe. Sense distància de l'objecte, no hi ha llenguatge.<sup>20</sup> En aquest sentit, conquerir arbitrarietat es presenta com una necessitat per a un art de l'escena que sigui autònom i elaborat. Potser en això rau la novetat

20. Edmond Ortigues, *Le Discours et le Symbole*, Aubier, 1962, p. 119 i seg.



més important de la representació d'*Ubu*: la introducció de la màxima dosi d'arbitrarietat, una desmotivació tan a fons com és possible de l'objecte.

Bona part del plaer que proporcionen *Ubu* i les posades en escena que suggereix rau en això: en la possibilitat infinita d'actuació que sembla que ofereixi. Només si ho comparem amb el joc infantil en tindrem una aproximació satisfactòria. L'alegria de disposar els objectes al nostre grat, de manipular-los, de transformar-los sense que cap principi de realitat s'oposi al principi de plaer que hi ha posat en pràctica. Immediatesa: del desig a fer-lo realitat, sense mediació.

El personatge d'*Ubu* mateix és tot això. I també la posada en escena estrambòtica que descriu Jarry. La força de l'escena es manifesta en el fet que, mitjançant l'ús d'objectes per construir una representació imaginària segons el desig, sembla fer palpable el desig mateix.

57

L'escena ofereix a l'imaginari més que la imatge, i millor: una realitat encarnada. La joia que produeix és una mica de la mateixa naturalesa que el teatre de transformacions; però el seu funcionament és ben diferent, atès que, amb *Ubu*, la meravella s'encarna en l'objecte quotidià; de sobte, deixa de ser una meravella deslligada del món, una realització de somni que es manté a distància. *Ubu* no és tampoc un rei de les mil i una nits, sinó un rei terriblement terrestre, un rei quotidià; una encarnació del desig banal.

Així mateix, quan juga, el nen fa servir l'objecte sense vergonya, al seu grat, atribuint-li funcions i significats formulats segons regles que ell estableix i modifica en funció de l'evolució de la història que s'explica.

De la mateixa manera, davant d'uns decorats feixucs com el pes de realitat que carreguen, el derisoris decorats de paper que Férat va concebre per a *Les mamelles de Tirésias*, el juny del 1917, expressen tota la llibertat (fins i tot pel que fa al preu) que donen a l'escenògraf i als altres autors d'aquesta manifestació.

Una taca de color és finestra, perquè l'autor del decorat ho ha decidit i prou; una altra taca, cortina; finestra i cortina signifiquen intimitat

sense cap altre procediment; i sobretot, és clar, derisió de la intimitat. En aquest punt, constatem que tanta llibertat només funciona amb dues condicions: la connivència que, en la derisió, ha d'unir els actors i els espectadors de l'esdeveniment teatral d'aquell dia; i els comentaris que l'acompanyen i en desenvolupen les intencions. Les crítiques que, a l'època, ressenyen l'esdeveniment són a la seva manera testimoni del paper que hi fan aquestes dues condicions.

L'arma de la derisió és comuna a aquestes experiències diferents de l'escena. És també la que fa servir el futurisme italià, també la que prendran com a base els dadaistes i els surrealistes per fundar la seva.

El *ready-made* que tant agrada a Duchamp ens proporciona, en l'àmbit dels objectes artístics, una referència útil. André Breton descriu, a *La Clé des champs*, l'exemple de la gàbia d'ocells en la qual Duchamp havia tancat terrosos de sucre. És un mode de construcció de l'objecte artístic que depèn també d'aquesta relació amb l'arbitrarietat. L'objecte perd la seva finalitat habitual. Segons Breton, llavors demostra potencialitats secretes tancades i retingudes dins seu fins aquell moment. De fet, fora del seu context, de ben segur que desenvolupa significats nous, però no és tan clar que aquests significats li hagin estat consubstancials.

58

Amb humor, el *ready-made* es presenta com un objecte obert, com una possibilitat de significats múltiples, més que no pas una construcció significant. Ni Duchamp ni Jarry estableixen un llenguatge pròpiament dit. Posen èmfasi en les condicions d'exercici del llenguatge, en l'existència d'una dosi d'arbitrarietat.

Cal, doncs, perseverar. Desenvolupant la seva crítica de la noció saussuriana, Benveniste remarca: «Un dels components del signe, la imatge acústica, en constitueix el significat; l'altra, el concepte, n'és el significat. Entre el significat i el significat, el lligam no és arbitrari; al contrari, és *necessari*. El concepte (significat) bœuf (bou) és per força idèntic en la consciència al conjunt fònic (significant) böf. Com podria ser d'una altra manera? Tots dos alhora han estat impresos

en l'esperit; tots dos alhora s'evocuen en qualsevol circumstància; hi ha entre ells una simbiosi tan estreta que el concepte bœuf és com l'ànima de la imatge acústica böf. L'esperit no conté formes buides, no conté conceptes innominats». Que no és, d'altra banda, el que diu Saussure mateix quan compara la llengua amb un full de paper «el pensament del qual és el recto i el so el verso»?

Precisament, però, al contrari d'allò que s'esdevé en la llengua, el treball en l'objecte teatral com a signe no prové de cap «necessitat» del mateix ordre. Diverses vegades Benveniste insisteix en la naturalesa acústica del significat lingüístic. Quan el significat és un objecte, aquests factors fonamentals trontollen, encara que, contràriament al que passa en la llengua, una bona part del treball que correspon al director d'escena i a l'escenògraf consisteix a *enganxar* significat i significat, a construir una relació que, al capdavall (al final de la representació i/o durant els diversos espectacles muntats) constitueix un llenguatge. Potser, en aquest treball de construcció, el director és qui es troba en el vessant del significat, mentre que l'escenògraf seria el qui se situaria en el vessant del significat: reeixir en això d'*enganxar* és, en tot cas, responsabilitat comuna. Segons els casos i, eventualment, en virtut d'una relació de forces variable segons la personalitat i l'equip que hi hagi, la responsabilitat es pot repartir de maneres diverses.

59

Les estratègies que Meyerhold posa en pràctica, en diferents etapes de la seva trajectòria, i també l'actitud simbolista, a finals del segle XIX i a començaments del XX, permeten una observació d'allò més interessant sobre aquesta qüestió.

En aquests intents, el naturalisme sovint ha estat una mena de referència negativa. Per què? Essencialment, tal com veurem, perquè l'arbitrarietat és, per al naturalisme, més aviat un risc a córrer, una restricció, que no pas un desig, un exercici de llibertat. El punt de cristallització se situarà en la qüestió de la figuració.

El simbolisme nega els objectes. El director simbolista tendeix a buidar l'escena. Tanmateix, hi ha de recórrer: tot el que passa dalt l'esce-

nari és una encarnació. Com es pot sortir d'això que, tant si ho volem com si no, és una contradicció? Doncs podríem dir que amb enginy.

El simbolisme recorre als objectes, però fa veure que no hi recorre. Tria objectes transparents, lleugers; el seu objecte emblemàtic és el tul (en són testimoni, per exemple, els vestits d'Isadora Duncan, la influència dels quals en el teatre pròpiament dit va ser tan important). El decorat predilecte dels simbolistes està fet de tapissos.

Allò que el simbolisme tem més pel que fa a l'objecte és la seva força de referència. Certament, però, si no hi ha un mínim de referències no hi ha teatre ni hi ha relat. Llavors hi ha el recurs a la negació o a la reivindicació de la imprecisió: «el decorat gairebé per a res».<sup>21</sup> Com el tul, que permet desdibuixar la percepció d'uns objectes determinats.

60

Una segona estratègia és la que Meyerhold anomena l'estilització. Contra el principi de la reproducció fotogràfica dels objectes, estilitzar una època o un fet, segons el director, és «oferir per tots els mitjans possibles la síntesi interior d'aquella època o d'aquell fet, reproduir els trets específics amagats en una obra d'art».<sup>22</sup> Tot seguit cita la seva posada en escena de la peça de Hauptmann *Schluck et Jau* i el decorat que Oulianov ideà: «En lloc d'una gran quantitat de detalls, només una o dues pinzellades principals. Primer acte: l'entrada del castell, a prop de la qual els caçadors troben Schluck i Jau, borratxos. A l'escenari, només s'hi veu l'entrada amb una porta arrodonida i giratòria coronada per una estàtua de bronze que representa l'Amor. L'entrada és del tot al prosceni. És enorme i luxosa, i impacta per la seva espectacularitat. Fins i tot oberta, no deixa veure el castell, però, per la filera de bosquets-mampara que desapareixen en la distància, l'espectador comprèn de seguida tant l'estil de l'època com la riquesa dels qui viuen darrere aquesta entrada. Els personatges de Schluck i Jau, al costat de l'entrada luxosa, creen de bon començament el con-

21. Citat per D. Bablet a *Le Décor de théâtre*, CNRS, París, 1965, p. 153.

22. «Histoire et techniques du théâtre», *Écrits I*, p. 91.

trast que li cal a la peça i introdueixen l'espectador en el domini de la tragicomèdia, de la sàtira».

Com l'estratègia precedent, l'estratègia de l'estilització atenua el caràcter referencial dels objectes, però, a diferència de la precedent, ho porta a terme a través d'una elaboració particular del decorat. El guany és triple, segons Meyerhold: es reflecteix l'època, es fa efectiva l'oposició riquesa/pobresa i s'evidencia el caràcter satíric de la peça.

El recurs al pintor, en tantes posades en escena, sobretot a començament del segle XX, pertany al mateix tipus d'estratègia. El significat d'aquest recurs és doble: es tracta, com abans, de triar objectes que tendeixen a esborrar el seu valor referencial, però també, a més, a importar-ne un de suplementari, el de l'objecte marcat culturalment.

61

L'estratègia fonamental la descobrirem a través de l'anàlisi del conflicte Benois-Meyerhold a propòsit de la posada en escena de *Tristan et Isolde*. Meyerhold cita Benois i després el comenta: «Per què, si la peça conté símbols, és imprescindible que el tall del vestuari sigui imaginari i que el vaixell no s'assembli a un vaixell del segle XIII? L'objecte no exclou el símbol, ben al contrari: allò que és quotidià, només que s'hi aprofundeixi, es dissol com a tal. Dit d'una altra manera, allò que és quotidià es fa símbol en tornar-se sobrenatural. El més naturalista dels vaixells d'estil segle XIII, només que el seu aspecte material sigui reproduït per un artista amb un grau de fidelitat tan alt que es pugui dir que aquí la imitació de la natura ha agafat la via de l'imaginari (Cézanne), aquest vaixell que és el més naturalista dels vaixells d'estil segle XIII esdevé més simbòlic que un altre que de bon començament es volgués simbòlic i l'aparença del qual no estigués gens lligada a la natura».<sup>23</sup>

23. «Après la mise en scène de Tristan et Isolde», *Écrits I*, p. 174.

Aquest text data del 1910 i és la resposta a una crítica del muntatge, sobre el qual Meyerhold també havia escrit: «I, com que el lloc on passa l'acció, lluny de reflectir-se per complet en els objectes quotidians, es reflecteix abans que res en el ritme del llenguatge poètic, en els colors i les línies de la pintura, la primera tasca de l'escenògraf dalt l'escenari, després que ha preparat un fons màgic, és empolainar amorosament els personatges amb teixits imaginats, teixits amb unes taques de color que podrien recordar-nos perfectament les pàgines polsegoses dels vells in-folio. De la mateixa manera que Giotto, Brueghel, Memling i Fouquet són capaços d'introduir-nos en l'atmosfera d'una època millor que un historiador, igualment l'escenògraf, que ha tret de la seva imaginació i prou tots aquests vestits i accessoris, ens fa creure que tot això un dia va existir de debò, de manera molt més convincent que si hagués volgut reproduir dalt l'escenari la roba i els objectes d'un museu».<sup>24</sup>

62

La comparació d'aquests textos és prou il·lustrativa. L'interès principal és que il·lustra una nova estratègia en el procés per conquerir arbitrietat: aquesta estratègia és la del joc. ¿Com podia Meyerhold oposar-se a Benois el 1910 pel que fa al tema del vaixell del segle XIII i, en canvi, en llegir el text del 1909 ens pot fer l'efecte que tots dos estaven del tot d'acord? Això és d'aquesta manera perquè Meyerhold es basa en la idea que els objectes no es defineixen essencialment per allò que són, sinó per la possibilitat que ofereixen de jugar-hi: «Allò que és quotidià, per poc que s'hi aprofundeixi, es dissol com a tal». D'aquí l'exercici sorprenent (sorprenent si ens centrem en les paraules dels textos, sorprenent si ens referim sense cap altre tipus de procediment als nombrosos textos polèmics que es van escriure contra el naturalisme, també als textos que Meyerhold va dedicar al naturalisme) que consisteix a prendre partit per l'objecte naturalista, que consisteix sobretot a admetre que del màxim d'imitació se'n pot extreure el màxim d'imaginari.

24. «La mise en scène de Tristan et Isolde au théâtre Mariinski», *Écrits I*, p. 174.

Així mateix, és al capdavant la dimensió del joc que anima el text del 1909: joc amb els colors; joc en el sentit més infantil del terme: «l'escenògraf ens obliga a creure que tot això va existir de debò». Tant Benois com Meyerhold cerquen un procediment de desrealització dels objectes, i el projecte es construeix ja sigui mitjançant l'oposició al quotidià i al sobrenatural, ja sigui mitjançant la noció de símbol.

Així s'instauen les condicions per a la creació d'un llenguatge de l'escena.

### **Construir un llenguatge, construir un estil**

63

D'entrada, el significat prové d'una selecció d'objectes escènics, tal com hem vist: l'estàtua de bronze de l'entrada a *Schluck et Jau*, la filera de bosquets-mampares. Amb l'engrandiment i l'exageració, a més, l'escenògraf produeix la impressió de luxe. Pel que fa a la idea de sàtira, neix alhora de l'engrandiment, de la coherència d'una imatge escènica en què els bosquets, les crinolines i el cel blau amb núvols com cabretes creen una impressió de superficialitat, i també un xoc amb el contrast entre els personatges i aquest decorat.

Així apareix l'entrellaçament dels significats: el luxe reial i la sàtira d'aquest luxe.

També veiem que en aquest muntatge Meyerhold continua jugant al joc de la figuració, sobretot amb la metonímia i amb la metàfora, per dir el que vol dir.<sup>25</sup> Per a la construcció dels objectes, ens situem en l'eix de la similitud, encara que, en realitat, tant la dissemblança (i la deformació) com la semblança hi tenen un paper; però és també de

25. Vegeu Roman JAKOBSON, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», dins *Essais de linguistique générale*. Éditions de Minuit, 1963, p. 63 i seg.

l'acostament dels objectes dalt l'escenari, de la seva contigüïtat, d'on procedeix el discurs escènic, el de la sàtira en particular. La imbricació de «dues línies semàntiques», el replegament de l'eix de la similitud sobre l'eix de la contigüïtat, de l'eix de la metàfora sobre l'eix de la metonímia, és el fet destacable, i és sens dubte una característica de tot discurs escènic que així es manifesta.

La feina de l'escenògraf no convida, doncs, a una contemplació passiva, sinó a una mirada activa, ja sigui analítica, és a dir, més o menys intel·lectualitzada, o de l'ordre de la sensació. Una mirada instruïda? Ens ho podem plantejar. En tot cas, cal remarcar que el significat també és producte de referències culturals: «l'aspecte satíric esclata d'entrada com en els dibuixos de T.-T. Heine».

64

Així, és per la construcció que se n'extreu un sentit, Meyerhold hi insisteix. I, al capdavant, la seva evolució de *Schluck et Jau* (1905) a *Aubes* (1920), i d'*Aubes* a *Professeur Boubous* (1925) serà testimoni d'una continuïtat destacable en aquest punt, per tant també pel que fa a la coherència de la imatge escènica, encara que les ruptures siguin nombroses i sempre enunciades a més amb molt de soroll.

Tanmateix, fins i tot en el període constructivista, Meyerhold manté la figuració. Així, per a *La Terre cabrée*, el 1923: «l'escenògrafa constructivista va ser especialment curiosa amb el caràcter "de producció" dels objectes emprats en escena. El model reduït de la grua fa de dispositiu de base; objectes complementaris (automòbil, tractor, etc.) provenen directament de la vida, tal com els veuen l'obrer i el camperol en el context de la seva feina quotidiana»; i més endavant: «Vestits i objectes (grans i petits) són completament com a la vida, el seu caràcter d'objectes de producció és posat en primer pla, cap ornament decoratiu, res teatral. La peça es desplega entrellaçada a tot el que omple el món contemporani».<sup>26</sup>

26. *Écrits II*, La Cité, 1975, p. 110. El director d'escena precisa que l'ús d'un model reduït de grua només respon a una raó tècnica: la resistència de l'escenari.



Una pregunta: què distingeix aquesta elecció de la d'Antoine quan introdueix en escena el seu famós tros de carn de bou? Meyerhold s'hauria fet enrere en aquesta qüestió de la figuració? De fet, la preocupació significativament continua sent la mateixa que per a la posada en escena precedent; és el funcionament que és diferent. I diferent també del funcionament de la figuració naturalista. En l'actitud naturalista, l'objecte no és present per ell mateix, sinó en un context que n'explica i n'autoritza la presència, el context del seu entorn més habitual. En *La Terre cabrée*, per contra, la grua surt del seu entorn; així l'objecte surt en escena. D'aquest (relatiu) aïllament neix un valor: a més del valor que atorga el pas a l'escena (perquè ser a l'escenari és ser a la vista), n'adquireix un de suplementari perquè l'objecte es fa més evident; així es recarrega i té un nou abast: està a punt per jugar a fons el joc de la metàfora i per rebre els significats que el conjunt de l'espectacle podrà insuflar-li.

65

Així també podrà marcar la posada en escena i esdevenir-ne l'emblema; però això, ho hem vist amb el tros de carn de bou, pot ser també un funcionament naturalista.

La por permanent de Meyerhold és perdre l'essencial. Així, cal alhora triar i ordenar. Prova de fer-ho entendre a través d'una composició musical; parlant del tercer acte de *La Cerisaie*, explica que comporta «una melodia fonamental»,<sup>27</sup> el pressentiment de Ranevskaja sobre la venda del cirerer que dona al conjunt un to llangorós, d'una banda, i, de l'altra, «un fons, l'acompanyament dissonant, el grinyol monòton de l'orquestra provincial que marca el ritme de la dansa dels cadàvers vivents (els petits burgesos)» al qual només se li ha de donar el lloc just. Aquesta comparació, l'aprofundeix quan evoca un director d'escena músic, també per al teatre dramàtic.

Si no es fa una selecció, segons Meyerhold, si es vol ensenyar tot, no s'ensenyar res, ens conformem amb una simple «il·lustració» del text. No n'hi ha prou amb ensenyar, cal a més fer comprendre, ac-

27. *Écrits I*, p. 100.

cedir al sentit profund. Explica que «tota obra dramàtica comprèn dos diàlegs, un d'«exteriorment necessari» (són les paraules que acompanyen i expliquen l'acció), l'altre, d'«interior», i és aquest el que l'espectador ha de sorprendre no pas en les paraules/discurs, sinó en les pauses [...] en la música dels moviments plàstics»; de la mateixa manera que «el material de l'obra d'art són les imatges, els colors, els sons», el seu contingut és «l'ànima de l'artista», explica tot reprenent Briússov. O encara, en un altre pla, parlant d'una posada en escena de *Juli Cèsar*, exposa que cal aconseguir donar la «síntesi del cesarisme».

En què es basen, doncs, les ruptures, en l'evolució de Meyerhold, que passa del decorat a rebutjar-lo amb vehemència, i després de rebutjar-lo torna al decorat, el rebutja i hi torna justificant-ho en nom de l'experimentació revolucionària?

66

D'entrada, essencialment es basen en la dosi d'arbitrarietat admesa o reivindicada. Així apunta a objectius diversos.

El dispositiu constructivista de *Cocu magnifique* (1922) hauria d'eliminar «el decorat concebut per oferir als ulls un espectacle agradable»;<sup>28</sup> no és hora de simple divertiment, encara menys d'una distracció amb bona companyia, és l'hora de l'eficàcia. L'eficàcia, a l'escenari, és tot allò que afavoreix la interpretació de l'actor; el dispositiu també és concebut principalment per obrir a l'actor capacitats d'interpretació; és allò que s'anomena una «màquina-eina escènica».

Així mateix, ens desempalleguem de tot allò que, en escena, és superflu, de tot allò que és considerat només ornamental o anecdòtic, els accessoris, per exemple. És llavors quan Meyerhold adopta com a únic vestuari «la famosa “prosadedja”, una bata de treball blava, idèntica tant per als homes com per a les dones».

28. Gvozdev citat a propòsit de la posada en escena del *Cocu magnifique*, dins Meyerhold, *Écrits II*, p. 92.

Una altra virtut d'aquesta elecció: s'evita el «significat decoratiu». Primer s'elimina tota referència precisa al lloc i al temps de l'acció, al context spatiotemporal que, en canvi, el decorat i el vestit naturalistes cercaven amb tota l'exactitud possible; però llavors probablement també es té la impressió d'eliminar tota significació estranya al drama: en última instància, fins i tot, el dispositiu no «significaria» res; només la interpretació comptaria per establir dalt l'escenari el sentit de l'obra.

Tot i així, si feu fora el significat per la porta, entrarà per la finestra. De fet, ni Gvozdev ni Meyerhold s'adhereixen a un pur funcionalisme. El primer que veiem és el contingut polèmic dels muntatges de Meyerhold. D'entrada, es tracta de marcar distància amb el naturalisme, el corrent que domina tant des del punt de vista del públic com des del punt de vista del reconeixement social; però és una voluntat de desmarcar-se també d'altres corrents, fins i tot d'altres eleccions seves anteriors. Tornant a l'escenografia d'*Aubes*, del 1926, Meyerhold li retreu el costat estetitzant.

Tant si ho volem com si no, per a l'època, és un element motor del treball teatral i, en tots els professionals del període, hi retrobem aquesta preocupació a través de la voluntat de restaurar els fonaments d'un teatre nou, de tornar a trobar en el teatre els fonaments del valor artístic.

En aquest nivell, som al costat del que Roland Barthes anomena l'escriptura per a la producció literària: si la llengua és el conjunt de les prescripcions que s'imposen a tots els usuaris de la parla, si l'estil és la signatura pròpia de l'autor, l'escriptura és «la relació entre la creació i la societat». Pel que fa al teatre, profundament lligat a la relació amb el públic, potser la més socialitzada de totes les arts, cal admetre que «l'escriptura», almenys a l'època de Meyerhold, en què els corrents estan molt estructurats, té un paper completament determinant en l'elaboració del significat.

Atrapat entre la necessitat de construir-se una llengua (que per a l'escena no existeix en tant que «cos de prescripcions i de costums»,

cosa que no és una diferència menor) i la voluntat, o la necessitat, d'inscriure's en «una intenció humana lligada a les grans crisis de la història», l'home de teatre troba al mateix temps la qüestió de l'estil i la de l'escriptura. Quan les exigències biogràfiques es recuperen, llavors l'estil s'afirma més que l'escriptura. L'escriptura, al teatre, permet a una llengua constituir-se; l'estil també hi tendeix, però en una relació molt més individualitzada. El risc és l'idiòlecte, que també és una llengua però reservada als íntims, al cercle dels coneguts. Que no és una constant de la història de l'art modern?

Seguint de prop aquesta anàlisi, abordarem l'estudi del decorat de *Cocu magnifique*. Meyerhold n'avalua el funcionament social basant-se en dades històriques força precises. Per a ell, la posada en escena no és només una qüestió interna, i la seva preocupació constant és respondre a les «necessitats» artístiques de l'època on viu i on vol viure com un actor eficient gràcies a les seves realitzacions.

I, així, veiem un altre nivell de significació. En primer lloc, el que ell anomena l'«enginyerisme». És un terme que diu exactament el que vol dir i que inscriu el director d'escena en un context que el depassa àmpliament (vegeu, per exemple, el Bauhaus): el de la valoració mitjançant l'art del món de la ciència i de la tècnica. La geometrització de les formes funciona, doncs, com un himne a les formes: plataformes, plans inclinats, aspecte de bastida del conjunt. En el cas de Meyerhold, evidentment es tracta també d'una valoració de l'obrer.

Trobem, llavors, valors que, de maneres estretament imbricades, són alhora tècnics, ètics, estètics i polítics. El funcionalisme és tota l'austeritat de la tècnica: tot ha de ser útil directament, tot ha de tenir una funció visible; així, esdevé quasi espontàniament valor moral: si tot és útil, res no és superflu; tot luxe esdevé impensable. Llavors les conseqüències polítiques semblen evidents, almenys en el context revolucionari de l'època, per a Meyerhold i els seus «partisans» (la precisió s'imposa amb una forta connotació política, que tanmateix uns quants anys després sembla gairebé incongruent, sobretot si pensem

en els obstacles que ha trobat): aquesta austeritat, aquestes referències a l'univers material del treball, és un posicionament, una pràctica d'un «teatre d'esquerres».

Meyerhold desenvolupa una teoria de la salut moral i física del tot encaixada en el to de l'època, a través de la qual oposa, en nom del públic, el tipus d'ús de l'escena que ell defensa amb allò que anomena la gestualitat «pornogràfica» d'Isadora Duncan. Una manifestació evident de com s'entrellacen els diferents significats.

També hi ha, però, altres significats més amagats. En seleccionar un dispositiu precari, Meyerhold pretén modificar la relació amb el públic: vol acostar l'acte teatral al públic, d'una banda, mitjançant la simplicitat desproveïda d'afectació dels materials, també dels accessoris, i de l'altra, fent que en sigui més fàcil la manipulació i la instal·lació; de tal manera que el treballador pugui aprofitar els moments de lleure i anar a jugar-hi lliurement.

Així, a través d'aquesta posada en escena, veiem com es forma una xarxa complexa de significats. I també hi veiem l'estil, l'escriptura i, en determinats punts, l'esbós d'una «llengua escènica», però encara en un sentit limitat: la precarietat, per exemple, durant molt de temps mantindrà en el teatre aquesta dimensió d'obertura a tots els públics; i hem de vigilar de no insensibilitzar-nos gaire preemptòriament a aquesta mena d'observacions, com semblen demostrar les aventures de la bateria de llums.

Quan, amb *Le professeur Boubous*, Meyerhold torna al decorat (un decorat limitat, cal remarcar-ho), on torna, de fet? Té dues preocupacions. La primera és una proximitat més gran del llenguatge escènic amb la interpretació del drama que es proposa transmetre al públic; és el que anomena el «moment associatiu»: es tracta de fer néixer, a partir dels elements que hi ha en escena, una associació en l'esperit del públic, o almenys de la gran majoria del públic (els altres els seguiran); en aquest cas l'associació que caldria provocar seria la d'«una ciutat de Polònia occidental, no la nostra», i aquesta evocació s'acompanyaria d'altres impressions: «una barreja d'elements occidentals i orientals», per exemple.

La segona preocupació és la del ritme, significatiu en ell mateix per la manera com evoluciona l'acció: així, el fons de bambú crea una impressió sonora cada vegada que entra un personatge.

Llavors es planteja la qüestió de la integració dels diferents elements del discurs escènic: reflexionant sobre el problema del vestuari, Meyerhold sosté la idea que el vestuari tot sol no pot carregar les intencions satíriques que vol transmetre; cal recórrer conjuntament a altres mitjans escènics: aquesta serà la funció de la música.

Un model, el de la geometrització de les formes en aquest cas, potser molt estès a l'època (hem de recordar que en aquells moments es produeix l'auge del cubisme), sense que la construcció del senyal escènic depengui sempre de la mateixa lògica.

Quan Schreyer concep, al Bauhaus, les seves figures, recorre al paral·lelepípede i al cercle. «A la *Crucifixion* [...] el masculí estava simbolitzat per la creu, el femení pel cercle: dos cercles blancs per als pits de la Bien-Aimée, un cercle negre més gran per al ventre; la relació s'inverteix per a la figura de la mare: dos cercles negres per al pit, un cercle blanc més gran per al ventre».<sup>29</sup> Aquest tipus de funcionament també el trobem, per exemple, en Édouard Autant quan «subratlla simbòlicament la qualitat moral de Caïn i de Lucifer en el *Caïn* de Byron fent que aquell sigui molt fosc i que aquest amb prou feines es vegi».<sup>30</sup>

El recurs a aquesta mena d'estructura depèn força de la llengua, però funciona més com una reserva de signes que com «un corpus de prescripcions». Aquí ens situem, per continuar el paral·lelisme amb les llengües naturals, més del costat de les frases fetes que de la possibilitat permanent d'inventar frases noves, que n'és la característica essencial.

29. Eric MICHAUD, *Théâtre au Bauhaus*, La Cité, 1978, p. 31.

30. M. CORVIN, *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*, La Cité, p. 155.

En la construcció del discurs escènic, és un recurs obligatori, una temptació permanent, ateses les restriccions de la llengua, de l'estil i de l'escriptura. La llegibilitat té les seves necessitats. En el muntatge de *La Dévotion à la croix*, no hi ha arbres, però hi ha una creu. En altres muntatges Meyerhold recorre a significants típics: el «trajo» i el barret de copa per als banquers.

En efecte, Meyerhold és conscient que s'enfronta a un problema important, el de l'espectador. Citant Briúsov, afirma: «Cal treballar, crear uns decorats que siguin comprensibles per a tothom, igual que és comprensible qualsevol llengua coneguda».<sup>31</sup> Malgrat tot: «Sí, el teatre té les seves pròpies lleis, el seu propi codi. Qui pretenia, doncs, que al teatre el negre era el color del dol? No, al teatre, el dol pot ser rosa, i un crespó negre pot ser el símbol de la joia suprema».<sup>32</sup> Tot i així, Meyerhold dubta i, en certs moments, per a ell el decorat no és altra cosa que «la pàgina en blanc en la qual escrivim el text».<sup>33</sup> Aquí hi ha, sens dubte, una raó suplementària perquè el director d'escena acompanyi els seus treballs amb text escrit: no es tracta només de permetre a «aquells que no han vist [els] espectacles» que es «facin una idea dels [seus] mètodes», sinó també que tothom es familiaritzi amb les convencions adoptades.

En el cas del signe fixat, la relació entre el significat i el significat sembla natural, tan natural que Schreyer considera, igual que havia fet abans Jarry, que la materialitat de l'objecte és nul·la i no-legítima, i que «el missatge de l'interior [actua] sobre l'home interior».<sup>34</sup> És, però, principalment una qüestió de grau: cal entendre com una escala contínua, i no d'una manera definida per ruptures estrictes, la recerca de l'arbitrari i el lligam que uneix significat i significat.

31. *Écrits II*, p. 109.

32. «La baraque de foire», *Écrits I*, p. 249.

33. «Commentaire à la liste des travaux de mise en scène», *Écrits I*, p. 143-144.

34. Michaud citant Schreyer, p. 36.

Els conflictes d'estètica fan ús d'aquesta continuïtat tot negant-la. Aquests conflictes presenten sovint la ruptura com si fos ben clara per tal de traçar una línia fronterera també clarament definida. Així, Meyerhold titlla els muntatges de Max Reinhardt de «naturalisme», «mentre que els berlinesos consideraven que lluitava contra el naturalisme en el teatre i que els seus muntatges escènics es basaven en procediments convencionals».<sup>35</sup> Certament, n'hi hauria moltíssims, d'exemples com aquest.

El naturalisme, doncs, funciona com allò que permet que la línia fronterera s'instauri. I si funciona així és perquè se situa a la base de l'escala pel seu rebuig ascètic i, en un cert sentit, rebuig intens de l'arbitrari. A l'altre cap de l'escala es planteja la qüestió de la gratuïtat.

Meyerhold denuncia la gratuïtat i, per a algú com Copeau, per exemple, és una autèntica obsessió. I en això basa la seva estètica del despullament. Citant les recerques de Meyerhold, Stanislavski, Dantxenko, Reinhardt, Littmann, Fuchs, Erler, Craig..., les desaprova i les posa dins el mateix sac, destacant-ne la feixugor i el simplisme, i sobretot els retreu que s'inventin «procediments que acreixen el drama»<sup>36</sup> i, al mateix temps, la «recerca constant de l'efecte». Cal remarcar que és el mateix rebuig que trobem en Antoine.

I Copeau basa en això la seva selecció d'una escena arquitecturada. Certament, l'escena concebuda per al teatre del Vieux-Colombier prové d'una certa arbitrarietat, però en relació a allò que Copeau anomena «trucs», «invencions de tècnics o d'electricistes», «la tela, el cartró pintat, la disposició dels llums», té el mèrit de presentar una doble estabilitat, sòlida perquè és construcció però també perquè s'inspira en el teatre isabelí.

35. «Extraits de journal (1907-1911)», *Écrits II*, p. 143-144.

36. *Le Théâtre du Vieux-Colombier*, NRF, 1913, p. 16-18.



Així doncs, tot el somni escenogràfic del segle xx s'articula al voltant d'aquesta doble tensió: d'una banda, una necessitat d'arbitrarietat que no deuria res a la gratuïtat, i, de l'altra, una flexibilitat de construcció entre la precarietat essencial de l'acte teatral i la solidesa pròpia de l'arquitectura.

Cal recordar també, des d'aquest punt de vista, el conjunt de tècniques escèniques. Així, a propòsit de *Boubous*, Meyerhold assigna a la llum la funció de traduir moments d'agitació: «Somio anar a passar tres anys a Amèrica, per conèixer aquest excèntric director (no sé com es diu) que només es preocupa de la llum. Evidentment, és excèntric i naïf. Construeix escenaris complets amb l'ajut de la llum. Com quan mirem en les profunditats del mar i de sobte hi apareixen núvols, castells, palaus que semblen miratges, i tot es fon en el mar i s'hi reflecteix. És clar que per representar això no cal construir un teatre, però si hi ha res capaç d'ofereix uns resultats similars, ens podria ajudar molt».<sup>37</sup> No cal insistir en les tensions que hem esmentat entre la tècnica i l'estètica, entre la gratuïtat i la significació. D'altra banda, hi trobem la dimensió lúdica que aquest cop supera la problemàtica de la significació i fa ressorgir les altres dimensions del procés de comunicació que constitueix un espectacle.

73

## L'objecte escènic

Tot el que hem vist convida a demanar-nos quin lloc ocupa l'emoció, que no és mai absent de l'acte de comunicació: hem d'interrogar-nos sobre quins riscos ens fa córrer, però també sobre la seva necessitat i sobre les formes que pot adoptar. I això va fer que Meyerhold reconsiderés la bellesa, ell que no tenia paraules prou dures per a les tendències estetitzants, en un text datat el 1929-1930 titulat «La reconstruction du théâtre».<sup>38</sup>

37. «Le professeur Boubous», *Écrits II*, p. 148.

38. *Écrits III*.

De fet, aquest text no és altra cosa que un intent de definir quins són els recursos de l'emoció i, per fer-ho, és construït com una llarga reflexió sobre el poder de la tècnica, de l'espectacularitat i de la bellesa. Així, elogia la col·laboració del director amb l'arquitecte-tècnic i es demana: «Per què, doncs, l'obrer aniria al teatre si no se li donen decorats, ni fanalets elèctrics que salten a la vista, ni colors brillants?». Una raó a favor de la tècnica.

Pel que fa a l'espectacularitat: «A Roma, la gent, empesa per una curiositat especial, corre a veure l'espectacle organitzat pel Papa perquè en escena hi ha tota una maquinària de mestres del teatre que coneixen el poder de l'espectacle. Els directors de teatre italians poden rivalitzar amb un espectacle d'aquest tipus?».

74

Pel que fa a la bellesa, «que potser no és hora de tornar a centrar-nos en l'eslògan d'ordre "Fora la bellesa!"»? El muntatge d'una bona construcció, sòlida (és un instrument pràctic per a la interpretació dels actors), no ens dispensa de fer-la bella. Ford, quan treu al mercat un cotxe bo i sòlid, també s'esforça per fer-lo bell, però d'una bellesa que no té evidentment res a veure amb les obres dels pintors del Mir Iskustva, per exemple. [...] Necessitem el bell, encara ara». Fixem-nos no tan sols en el retorn a la bellesa, sinó també en l'esforç per redefinir-la.

Uns quants anys després, René Allio, en una entrevista amb Jean-Pierre Sarrazac,<sup>39</sup> intenta de nou lligar la tècnica, l'espectacularitat i les consideracions estètiques a través de la seva experiència de pintor, i descriu una evolució, propera al capdavant a la de Meyerhold, que el condueix a tornar cap a un art de la metàfora. Parla d'escrutar llargament un decorat amb la mirada, de la traça que deixa sobre l'objecte la mà de l'home, dels excessos de la noció de màquina teatral, i afegeix: «Cal dir-ho, en nom de Brecht s'han comès a l'escenari moltes barbaritats. O més aviat en nom de l'assimilació fal·laciosa de l'art a la pràctica científica. Per què aquesta pretensió (en algun moment

39. A *Travail théâtral*, núm. XXVIII, estiu-tardor del 1977.

tots hi hem sucumbit) de controlar tot el sentit d'un espectacle, de produir només sentit, com si, en art, el sentit només es manifestés allà on el posem nosaltres?».

Amb aquestes paraules es planteja la qüestió de la construcció del sentit en el teatre quant als seus lligams amb els sentits, fent servir un joc de paraules que dona tota l'ambigüitat possible a la paraula *sentit*. Una avaluació exacta d'aquests fenòmens ens convida a situar-nos en una perspectiva que postula, tal com suggereix Pierre Bourdieu, «la indivisibilitat del gust, la unitat dels gustos més purs, els més depurats, els més sublims i els més sublimats, i els gustos més impurs i els més grollers, els més ordinaris i els més primitius», atès que la redefinició de la bellesa de Meyerhold tendeix a fer que, entre l'entrada d'una emoció fortament eufemitzada, l'emoció estètica, i la que produeix l'efecte tècnic o espectacular, s'hi manifestin solidaritats.

75

Torna a aparèixer, així, la qüestió del valor i la de les fronteres. No és en va que, en el seu text, Meyerhold remet al cinema, a les manifestacions de masses o al music-hall. Aquí el problema no és tant, un cop més, la definició de quin lloc ha d'ocupar el teatre entre les altres manifestacions de l'espectacularitat, sinó més aviat la lluita per la definició mateixa d'espectacularitat, i més encara la definició de quines són les condicions del seu valor. Finalment, el que hi ha en joc en aquests enfrontaments i trobades són les formes que prendrà la comunicació (també en alguns dels seus components individuals) al si de la societat.

I això no és poca cosa. Ara bé, no hi ha res transparent en aquesta problemàtica profunda. Així, què hem de pensar de la trobada entre el fenomen de desrealització dels objectes descrit més amunt i la descripció de l'evolució científica que fa Gaston Bachelard a *Le Nouvel Esprit scientifique*?<sup>40</sup> Bachelard, referint-se a les diferents geometries i després d'haver demostrat que no es contradiuen, per poc que

40. PUF, 1934.

acceptem la generalització que les sosté totes, tal com demostra el pas a «la forma algebraica», remarca: «En definitiva, l'àlgebra aplega relacions i res més que relacions. És com a relacions que les diverses geometries són equivalents. És com a relacions que tenen una realitat i no en referència a un objecte, a una experiència, a una imatge de la intuïció. Provem, doncs, de demostrar, d'una banda, la desconcretització de les nocions de base i, de l'altra, la concretització de les relacions entre aquestes nocions decolorades». Així mateix, la física s'allunya de l'experiència immediata i de la intuïció, «despulla encara més aquestes nocions dels seus atributs».

L'axiomatització de la geometria l'allunya, també, de la «comprensió d'origen substancial» en benefici de les qualitats relacionals.

76

Es podria traduir en aquests termes, la referència negativa al naturalisme? El naturalisme fa més aviat «la comprensió d'origen substancial», la intuïció immediata; davant d'aquesta actitud, se seleccionen muntatges que juguen més amb les «relacions» entre els objectes.

Sigui com sigui, dalt l'escenari observem, davant l'objecte, una tensió d'un origen molt profund entre dues actituds que, a finals del segle XIX, tenen de model el naturalisme i el simbolisme, una tensió que continua molt viva. El naturalisme, en efecte, es caracteritza per una autèntica fascinació per l'objecte, mentre que el simbolisme, en canvi, tal com hem vist, sent per l'objecte una autèntica repulsió.

Zola, Antoine i Stanislavski envolten aquesta fascinació d'un discurs destacat; igualment Paul Fort, Lugné-Poe, Mme Rachilde justifiquen la seva desconfiança, fins i tot el seu rebuig, a través d'un discurs en bona part polèmic davant del primer que cal tenir en compte; però és interessant abans de cap altra cosa cenyir-se als fets tal com són.

Què constatem, aleshores? Primer, en l'escena naturalista, una gran abundància d'objectes. És cert que la intenció de fer que sembli real explica en part aquesta situació. Tot i així, és evident que amb aquesta intenció no n'hi ha prou per explicar aquesta veritable profusió.

Així, Meyerhold esmenta tots aquells petits objectes gairebé invisibles per a l'espectador si no és amb uns binocles. Vet aquí per què cal parlar de fascinació. És també la mateixa actitud extrema d'un Mallarmé o d'un Dujardin, que expressa les conseqüències últimes del rebuig de l'objecte, quan postulen l'existència d'un teatre pur de la imaginació, és a dir, un teatre lliure de tot objecte: depurat fins aquest punt, podem caracteritzar aquesta actitud com una por, fins i tot com una autèntica fòbia per l'objecte.

Evidentment, la realització teatral pròpiament dita no pot quedar satisfeta amb aquesta escassetat. És per això que al Théâtre d'Art de Paul Fort es fa una selecció molt estricta dels objectes. Més enllà de les fronteres del simbolisme, es pot definir així tota una tradició.

77

No n'hem de treure la conclusió, però, que el naturalisme no fa cap selecció, ben al contrari: això és el que distingeix Antoine en el context del segle XIX.

En última instància, podríem parlar de dos ascetismes de naturalesa diferent: escena «plena», d'una banda, i escena «buida». Quin significat té, aquesta oposició? Si l'objecte fascina fins aquest punt el naturalisme és perquè li reconeix una eficàcia pròpia. Si l'acumulació d'objectes s'imposa, és en primer lloc que imposa una presència, que confirma l'autenticitat d'allò que es mostra, que autèntifica també, doncs, els comportaments i els caràcters, les característiques de la intriga. Com Balzac, que en el prefaci d'*El pare Goriot* comença amb una declaració d'autenticitat: «All is true»; tot seguit ho lliga amb una descripció extremament meticulosa de la pensió Vauquer.

L'acumulació autèntifica, el luxe de detalls confirma l'existència. El que és cert per a la literatura ho és més encara per al teatre, perquè en el teatre l'objecte s'hi afirma per la seva presència: fent això, afirma una presència. El significat profund de la necessitat de veritat sovint afirmat pels partidaris del naturalisme hi és tant com la voluntat de representació. Selecció dels objectes primer, però no només en funció del criteri de la seva utilitat espectacular.

Per dir-ho breument, l'exactitud dels detalls no correspon només a una intenció descriptiva: és també el reflex d'una inquietud. «All is true», però, com pot el creador, l'escriptor o el director d'escena aconseguir que es reconegui la veritat que ell percep? Aquesta relació difícil amb la realitat turmenta tots els creadors de teatre naturalista. Stanislavski, quan defineix la formació de l'actor, insisteix en les dificultats que cal vèncer per «penetrar la vida interior dels altres». L'objecte pot perfectament no ser percebut per l'espectador. Això té poca importància davant la formidable aportació que representa la profusió: una certitud. Més encara (i un cop més Stanislavski ho subratlla a propòsit de la interpretació de l'actor, que hi pot trobar recursos per concentrar-se), l'objecte fa néixer la realitat. Així, som lluny de la visió polèmica que considera que la voluntat de precisió «arqueològica» és la recerca de la veritat purament «exterior» d'un realisme fotogràfic.

78

Meyerhold, a *Histoire et Technique du théâtre*, intenta fer crítica interna del naturalisme en nom de la versemblança i, postulant massa innocència, fa com si el naturalisme no percebés l'heterogeneïtat que hi ha al centre de la seva recerca de la «veritat» escènica. Certament, la imatge naturalista és composta: a més dels objectes autèntics, còpies o reconstitucions d'objectes, d'una banda (Meyerhold en cita algunes, una petita capella amb icones o motlures de guix), i, de l'altra, un cert nombre d'«efectes especials», com el cotó que figura el gebre dels vidres a l'hivern. Però hi ha algú a l'època, espectador o professional, que ignori realment aquestes modificacions amb les exigències de l'escena? L'ús que Meyerhold fa de la paraula *veritat* ens faria pensar que sí: «Dalt l'escenari (al Théâtre d'Art), tant com sigui possible, tot ha de ser veritat». És per això que el fa servir d'aquesta manera.

Aquest és un element molt important de la seva crítica, perquè pesarà sobre la història de l'escenografia i dels muntatges, i introduirà una mena de terror a la reconstitució.

Malgrat tot, l'única veritat a la qual aspira el naturalisme és una «veritat» de la imatge escènica i, per a aquesta veritat, tots els mitjans són

bons: és una actitud que el cinema actual coneix molt bé. L'escena naturalista també és el lloc d'una convenció: la convenció, per exemple, que fa que vulguem «creure», el temps que dura un espectacle, que ha esclatat un tro al recinte del teatre.

Així, la funció dels objectes autèntics en l'escena naturalista no és la voluntat il·lusòria de desempallegar-se de tota convenció. Rere aquests temes hi podem reconèixer un dels conflictes més grans de la reflexió estètica: la relació que l'art manté (que ha de mantenir) amb la «vida». Sota la ploma de Meyerhold, al mateix temps que hi trobem anunciada, en ocasió de *La Terre cabrée*, l'afirmació d'una presència efectiva de la vida dalt l'escenari, també trobem en altres llocs una voluntat de distància: «Al teatre, no s'ha d'imitar la vida». Sense entrar en detalls, fixem-nos només que el concepte de «vida» és molt vague, propens a tota mena de fluctuacions.

79

D'aquesta manera, Meyerhold menysprea la part de convenció que regeix el naturalisme per desprestigiar-lo millor en nom de la convenció, i al capdavall això li permet postular amb més fermesa les seves pròpies eleccions estètiques. Quan es refereix, en el text *Idéologie et technologie au théâtre*, a l'«espectador naturalista», que potser no reconeix que aquest teatre, com el seu, està fet d'una part de connivència?

Simètricament, la repulsió dels simbolistes per l'objecte prové d'una relació ben diferent amb la veritat. La realitat de l'objecte només és una existència secundària que amaga un món ocult: no tan sols és un parany, sinó també una barrera perillosa. Ja sigui que descrivim l'ordre de les coses com a fonamentalment lligat a l'invisible, ja sigui que es tracti de retre compte del món interior, o en la perspectiva d'esperar una veritat de tot arreu i de sempre, l'objecte és un obstacle tant per la seva materialitat pura, com perquè, per definició, es posa a l'exterior, i també perquè porta la marca del canvi.

Copeau se situa exactament en aquesta perspectiva. Els textos sempre són nous si no són susceptibles de canvis i si no han de ser interpretats.

Protegits de la materialitat de l'objecte, lliuren directament allò que en constitueix l'esperit: una encarnació tan desencarnada com és possible per evitar la diversitat de rostres. Aquesta és la solució de Copeau.

Per al simbolisme, l'objecte és la «contingència», la «vulgaritat», de la mateixa manera que és vulgar la profusió en què es basa el naturalisme, en contraposició a la suggestió que reivindica el corrent simbolista. L'escassetat, en efecte, expressa una relació amb la veritat alliberada i gairebé aristocràtica: la veritat és un deute, no el resultat d'una recerca. Accedir-hi és immediat. El creador és al mateix nivell que la veritat, ja sigui en relació directa amb el món ocult, ja sigui que la seva creació, amb valor per ella mateixa, no tingui altra funció que competir amb el «món» existent.

80

Aquest conflicte que inaugura la història de la posada en escena i de l'escenografia del segle XX no és només conjuntural: el trobem tot al llarg del segle sota rostres diferents. També és determinant la distinció entre dues menes d'objectes: els objectes importats que es fan servir a l'exterior de l'escenari, i els objectes específics que, al contrari, són concebuts des de la perspectiva de la representació teatral. Aquesta distinció no coincideix amb cap de les precedents, però és susceptible de fer-les aparèixer sota un aire nou.

El famós tros de carn de bou d'Antoine és l'exemple característic de l'objecte importat; però és justament, entre d'altres, a les virtuts de l'objecte importat que es refereix Meyerhold amb el seu model reduït de grua. I, al capdavall, tant l'un com l'altre busquen l'impacte d'una presència inèdita dalt l'escenari. Si hi pensem, veurem que aquest és un dels valors essencials d'aquesta mena d'objectes. Malgrat tot, tal com hem vist, els funcionaments de conjunt no es cobreixen. Des de la perspectiva naturalista, els objectes importats troben la seva justificació fora d'ells mateixos, en els decorats: el pes del seu valor escènic és paral·lel al del valor d'ús que tenen fora de l'escenari, que transmet la convicció de la seva necessitat. En el cas de *La Terre cabrée*, és també de l'ús extraescènic d'on prové



el valor dels objectes, però la seva raresa és la seva primera virtut i és el que en garanteix el funcionament en tant que signes.

En tot cas, tot plegat demostra que la pràctica de la importació d'objectes ni de bon tros pertany només al naturalisme. Veiem una certa paradoxa en el fet que el naturalisme es vegi obligat a recórrer, pel que fa sobretot al decorat, a un bon nombre d'objectes específics; però, a la pràctica, tot tendeix a negar-ho. Tanmateix, és una qüestió permanent de qualsevol espectacle saber si els objectes han de ser concebuts en funció de l'espectacle o bé manllevats del «món», si cal amagar aquest préstec o bé fer-lo ben visible. El vestuari permetrà copsar millor la naturalesa d'aquestes dissimetries.

81

Per poc que l'escena evoqui situacions i personatges contemporanis a l'espectacle, poques coses el poden diferenciar del vestuari quotidià. I fins i tot res, si no és la intencionalitat de la qual es carregarà: la selecció dels materials, la selecció dels colors, la selecció de l'estil poden fer-ne un objecte transmissor, més o menys, de significació. El «grau zero», el d'un vestit suposadament lliure de significació, existeix? Per contra, la selecció oposada, que consisteix a concebre el vestuari exclusivament en funció de les seves virtuts espectaculars, és sempre possible. Entre tots dos, hi poden haver molts matisos. L'objecte importat obté almenys una part del seu valor escènic del seu ús exterior; l'objecte específic, en canvi, no té valor fora de l'intercanvi escènic: està necessàriament carregat d'intencionalitat, fins i tot si és susceptible de desbordar-la.

En aquest àmbit, els conflictes poden ser molt encesos. També en el recurs al pintor per concebre un decorat: serà en primer lloc pintura (objecte importat) o bé decorat (objecte específic)? Craig, per exemple, s'oposarà amb violència a aquest recurs en nom de la puresa de l'acte teatral.

Des del punt de vista de l'escenògraf, aquestes seleccions menen a estratègies i a modes de presència en l'espectacle extremament diversos. L'escenògraf serà un simple accessorista si el seu paper es limita a col·locar col·leccions d'objectes. El seu paper es transforma segons la

part de joc que s'autoritza davant dels objectes importats, la distància que en prengui pot ser més o menys marcada.

L'escenògraf, en el sentit naturalista del terme, és aquell qui, amb una destresa important, tendeix a amagar-la rere la preeminència dels objectes importats, tendeix a fondre-s'hi, a confondre-s'hi. L'actitud simètrica és potser Craig qui la defineix amb més claredat, la d'un especialista dels mitjans escènics, apte per fer servir igualment objectes específics i objectes importats, objecte com a substància i objecte com a signe, en definitiva objecte com a mitjà d'actuació.

Totes aquestes distincions també es podrien aplicar als objectes tècnics: pensem en la importació de les tècniques d'il·luminació cinematogràfiques a l'escenari del teatre. A més, no hi ha evolucions restringides a l'entorn teatral. Processos anàlegs es desenvolupen en l'àmbit científic, tal com hem vist, en el conjunt del moviment artístic, i fins i tot en l'àmbit social en general, en què l'objecte tendeix a esdevenir flux i també permanència. Aquesta transformació reforça la capacitat de l'objecte de significar. Igual per al vestuari: mentre és estable, el seu valor com a vestit domina i el camp semàntic del que pot significar és restringit; tan bon punt entra en el circuit de la moda, els significats esdevenen l'element motor del canvi i, alhora, aquests significats es multipliquen tot diversificant-se.

El cas és que, en el teatre, el que defineix en primer lloc l'estatus de l'objecte és la relació que hi mantenim. La manera com és present en escena és per ella mateixa eloqüent i és un primer nivell de lectura, tot i que el terme *lectura* sigui aquí discutible, perquè denota un procés molt més conscient que no ho és aquest nivell de percepció, perquè postula un procés directament significant mentre que a aquest nivell les significacions només són indirectes, i perquè deixa en un segon terme l'aspecte emocional de la qüestió.

En efecte, en aquest punt podem parlar d'una veritable matriu de l'objecte escènic que actua de manera profunda i quasi pulsional i tot, tant en el creador com en l'espectador.

## Joc, restricció, valor o la matriu de l'objecte escènic

És molt significativa la reacció de Bernard Dort, en un article al *Journal de Chaillot*, «Blanc... jusqu'au vertige»,<sup>41</sup> en què explica algunes de les seves experiències d'espectador després del 1945: «Els primers espectacles que vaig veure a París (*Antoine et Cléopâtre*, muntat per J.-L. Barrault a la Comédie Française, per exemple) eren replens de colors, sobrecarregats de vestuari (el vestit groc amb cua que portava, en sortir en escena, Marie Bell, Cleopatra!) i accessoris... Un luxe de final de la guerra. Se'm regirava l'estómac. Un vespre tot va canviar: va ser l'*École des femmes* de L. Jovet. Una placeta amb voltes blanques, esquemàtiques, una casa estreta, còmicament allargada cap amunt, també blanca, i dues parets, igualment blanques, que s'obrien com un ventall per deixar avançar cap a nosaltres unes petites herbes, irrealment verdes... En aquell moment vaig tenir la impressió que descobria Molière, un Molière ben nou, d'una joventut insolent, i, malgrat tot, obsedit per la vellesa. Un Molière suspès entre l'ansia de viure i l'angoixa de la mort. Fora del temps, però en canvi només ens parlava del temps. I, alliberant-se de les parets de calç, amb el rostre de guix, d'un blanc pàl·lid encara més marcat per les taques vermelles dels pòmuls d'Arnolphe-Jovet... La meva decepció encara va ser més gran en trobar, a *Ondine*, una escena saturada de colors, d'espelmes visibles, de relleus alpins i de veles aquàtiques».

83

Aquestes paraules demostren que el conflicte de la profusió i de l'escassetesa pot esdevenir una de les vies més secretes i també més fonamentals (i de les més violentes) d'acostament de l'escena. Sens dubte deu ser que la relació amb l'objecte, tan ric al teatre que l'escena l'imita i alhora en manté a distància la possessió, és un poderós revelador de l'inconscient més profund.

D'altra banda, és evident que hi ha nocions que cal avaluar en relació a un context econòmic, polític, en definitiva històric, al mateix temps

41. Núm. 14, novembre del 1983. «Irrealment», per què irrealment? Negació?

que en termes estètics. «Luxe del final de la guerra»: en un sentit, la posada en escena de J.-L. Barrault era l'afirmació purament emocional d'un retorn a la prosperitat. De la mateixa manera, l'escassetat al teatre pot ser alhora restricció econòmica, necessitat tècnica d'adaptabilitat i selecció quasi ètica de solidaritat militant. La profusió naturalista expressa una altra ètica, marcada pel rebuig de la gratuïtat de l'acte teatral com també de l'acte artístic en general: l'art és coneixement; de l'escena, del llibre o del quadre, se n'obté un ensenyament.

Contràriament al que podríem pensar, fins i tot en aquest nivell, l'acostament de l'escena posa en joc pràctiques i experiències del teatre, per tant estètiques. És així com els termes de profusió i d'escassetat són ells mateixos susceptibles d'avaluació. I no tan sols l'escena es buida o s'omple, sinó que a més l'avaluació d'aquests fenòmens és, tota sola, sotmesa a un codi que posa en joc pràctiques socials; quan Bérard remarca que les posades en escena de Meyerhold «eren boniques justament perquè no hi havia res», Dort, en citar-lo, corregeix: «Aquest res ara ens sembla molt ple, a vessar de mecanismes».

Sense dubte també és el mateix per a les parelles fascinació/repulsió, inquietud/certesa i objectes importats/objectes específics. És el que autoritza a parlar d'una matriu de l'objecte escènic. Pensem en la manera com Kantor, per exemple, fa servir la fascinació pels objectes, en la manera com entrellaça objectes específics i objectes importats, donant als primers tota la força de l'evidència mentre que els segons tenen tendència a desestructurar-se, per crear un món inquietant, desplaçant els límits de la certitud: l'escena, almenys, és el lloc d'un ritual apte per amansar els objectes; però a cada instant, darrere la porta, tot un món exterior és allà a punt de destruir aquest fràgil equilibri. Pel que fa a Vitez —un altre exemple—, si fa servir l'escassetat d'objectes, i si això reflecteix clarament una inquietud, és per afirmar millor la capacitat que tenen els objectes de significar, i cedeix a una fascinació que atorga als objectes molt més que el seu pes.

Així, cal tornar a la representació i a les regles que imposa. En aquest nivell, el naturalisme sembla, evidentment, com si representés la dimensió de la restricció, perquè un dels escàndols del naturalisme és que reconeix un poder en l'objecte. Si bé el tema de l'alliberament s'entrellaça estretament amb la història de l'art al segle XX, potser només es tracta, amb la contestació del naturalisme, d'un desplaçament de la restricció.

En tot cas, per al naturalisme, l'objecte és una restricció positiva. Lluny de les crítiques de Meyerhold, que, a *Histoire et Technique du théâtre*, li retreu d'ofegar «la cançó txekhoviana», Stanislavski i el naturalisme veuen en la «porta veritable», en els «cants dels grills» i en els «lladrics dels gossos» la condició sense la qual és impossible accedir al «teatre d'estat d'ànim» inventat per Txékhov. L'actitud naturalista ideal consisteix, en efecte, a registrar sense triar ni sobretot jutjar, i el paper dels objectes és aquest, en la funció de registre.

En aquest sentit, el naturalisme queda lluny de ser un teatre d'imatges, és a dir, que no té només les impressions visuals per funcionar. Tots els objectes no han de ser vistos. També hi ha fils que relliguen l'escena al món. D'aquí el recurs espectacular als objectes importats. És en aquest sentit també que es pot fer intel·ligible l'ambició de Zola de fer una literatura experimental. El teatre és un lloc d'observació: al capdavant, en un laboratori també se «simula». Però llavors cal comprovar constantment que les condicions d'observació són vàlides; és per això que Antoine multiplica els objectes, i és per això que a més se sent obligat a no tornar a fer servir mai dues vegades el mateix decorat: com que vol fer trampes amb la coherència dels objectes (que un sol accessori manqui o quedi malament i tot queda compromès), es corre el risc d'alterar el conjunt. Igualment per a la redundància que tan poc tolera Meyerhold: el director fa sentir el lladric del gos quan el personatge s'adona que el sent. Cal entendre-la sobretot com una crida a l'espectador perquè vegi les condicions d'una experiència correctament conduïda.

En efecte, per al naturalisme l'objecte és abans que res substància, més que no pas signe. Tanmateix, com hem vist amb l'exemple de *La Terre cabrée*, aquestes dues funcions no són antinòmiques. En importar dalt l'escenari objectes de l'aire lliure, objectes amb una destinació clarament fixada, s'hi aporta alhora el seu sentit d'objectes i les connotacions que hi van lligades, en aquest cas, les del món del treball. No és pas tant l'impacte del real que dona a aquesta posada en escena el seu pes sinó l'impacte engendrat per la trobada de l'escena amb un cert tipus d'objecte.

Alliberats del seu context, presentats en una certa nuesa, aquests objectes són posats de relleu, obtenen de la seva presència un altre valor, justament el que l'escena confereix al que presenta, una certa dignitat. Accedeixen així al valor en el sentit saussurià del terme, a la significació. Però no perden el seu pes de substància.

Pels vaivens del buit i del ple, el teatre multiplica les possibilitats de fer actuar els objectes. I com que de joc n'hi ha, no és afanyant-nos a córrer cap al sentit com es manifesten millor les nostres potencialitats; llenguatge en estat naixent, l'escenografia no imposa un univers de significacions, obre vies; no obre les portes de la interpretació, forneix claus. El temps d'impregnació, com per a tot el camp de l'art, és un temps crucial. I, contradicció pròpia del teatre, aquest temps és estrictament enquadrat en el temps de la representació. El desenvolupament d'una intensa reflexió sobre l'espai, espai abstracte, espai a construir, espai a definir, espai a moblar, dona a aquests processos una dimensió suplementària i encara més quan es trenquen els llocs tradicionals, que són com temps coagulat.

## L'ESPAI EN ESCENA EL SOMNI DEL LLOC, UN LLOC DE SOMNI

87

Pel que fa a la qüestió del lloc, l'any 1970 és, des de molts punts de vista, un any frontissa. És l'any en què surt el primer número de la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, dedicada als espais de l'espectacle (després d'un número de la revista *Aujourd'hui* titulat «Scénographie nouvelle», publicat el 1963 sota la direcció de Jacques Poléri). Aquest exemplar tot sol constitueix un testimoni.

Quant a les realitzacions, som en una fase ascendent de la construcció del que s'anomenen les sales polivalents. I és així per raons alhora econòmiques (la sala polivalent és per a determinades empreses un mercat interessant), administratives (pla ministerial, nova perspectiva de gestió del sector cultural) i estètiques (replantejament dels espais per a l'espectacle).

Una empresa com la GES Thomasson<sup>42</sup> exemplifica perfectament aquesta evolució. Dedicada al principi al material esportiu, de mica en mica comença a introduir en la base de la seva activitat l'equipament de sales polivalents en tribunes, telescòpiques o no, i material d'escenari mòbil. Aquesta evolució adquireix tota la seva dimensió durant els anys setanta perquè està conduïda a crear en el seu si un departament cultural.

42. GES Thomasson, carrer Notre-Dame, núm. 7, 69006 Villeurbanne.

En canvi, en el pla teòric la situació és més complexa. El 1970 encara som, però ja amb fissures, en una fase que es podria qualificar d'optimisme teòric, un optimisme en el pla teòric que il·lustraria bastant bé la conclusió a què D. Bablet arribava en l'article «La remise en cause du lieu théâtral au XX<sup>e</sup> siècle»: <sup>43</sup> «Quina forma hem de donar al lloc teatral? En l'espera d'una dramaturgia, el lloc hauria de ser tan flexible com sigui possible, no imposar restriccions preestablertes, deixar el camp lliure a qualsevol experimentació, permetre l'ús de totes les tècniques modernes, proposar un instrument útil i eficaç. Per tal que l'instrument sigui bo, cal a més que sigui el resultat d'una confrontació de necessitats i de tècniques, d'una col·laboració íntima, d'esforços conjugats de l'arquitecte, de l'escenògraf i del director. Un dels objectius d'aquest col·loqui és contribuir a aquesta confrontació. En l'època de les grans realitzacions col·lectives, seria almenys estrany que el lloc teatral no fos el resultat d'un treball col·lectiu». Aquest text és perfectament clar pel que fa a la impossibilitat de definir de manera definitiva el lloc teatral modern ideal. Malgrat tot, dona a entendre que una solució provisional («en l'espera d'una dramaturgia») és imminent, i que la reflexió teòrica és susceptible de contribuir a accelerar-la. En aquest aspecte era molt optimista.

88

Encara amb més concreció es llegeix optimisme en formulacions que fan pensar «que es pot proposar un instrument útil i eficaç», un instrument que estaria despullat de restriccions i permetria alhora accedir a totes les tècniques, com si això hi hagués d'anar necessàriament de bracet. El que més sorprèn és que no es replanteja mai la idea d'unicitat: «l'instrument, el lloc teatral, quina forma». Totes aquestes expressions aposten per la recerca d'una fórmula única encara que hagi de ser provisional.

Aquesta provisionalitat seria, d'altra banda, el laboratori del definitiu; per la seva flexibilitat, faria possible el desenvolupament d'una dramaturgia contemporània que, al seu torn, obriria la porta al lloc contemporani adequat.

43. A *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, 1963, p. 25.



La millor mostra d'aquest optimisme ens l'ofereix una comparació amb P. Brook, que el 1970 escriu, a *L'Architecture d'aujourd'hui*: «A la llarga, s'hauran de construir llocs teatrals, llocs justos». Una apreciació que matisa lleument la precedent. En primer lloc, pel plural, que vol dir reconèixer la diversitat. En segon lloc, pel temps: «A la llarga...»; no hi ha llocs per al present, i, en la mena de calendari imprecís que hi projecta, «encara que... un dia arribarà», Brook lliura aquest temps d'entremig (mentre esperem) a la pura casualitat de la invenció, a l'atzar de la «vida» que invoca al llarg del text; de fet, estem a punt de passar d'un optimisme teòric a un optimisme pràctic que confia en el que es fa i que, en conseqüència, gairebé nega la validesa al primer. Mentre esperem, sembla que no hi hagi res per construir: «S'hauran de construir llocs teatrals»; mentre esperem, el que ja hi ha construït, sala polivalent, teatre transformable, tot adreçat al director d'escena, per a Brook només és misèria.

89

Uns anys després, l'octubre del 1978, Antoine Vitez, en un altre número de *L'Architecture d'aujourd'hui*, dedicada als llocs de l'espectacle, confirma que hi ha hagut una evolució general i no fantasies d'un director genial: «Així doncs, vivim, aquí i ara, l'academicisme del lloc refugi i alhora la nostàlgia de la sala a la italiana.<sup>44</sup> Fa uns anys, només hi havia sales polivalents i modificables al gust. Qui en parla, encara? Qui expressa aquesta necessitat? Pensen: transformable per transformable, doncs trobem un lloc refugi». Vitez, director d'escena, se situa al nivell de l'expressió de les necessitats. J. Hermann, al

44. Com que aquest terme torna a sortir, l'haurem de precisar. És evident que hem de parlar d'un model italià, però només simplificant-ho molt ens podem referir a la sala a la italiana, per tres motius. A Itàlia mateix no ha existit mai una sola forma de sala fixada amb precisió; les variacions són nombroses, de vegades importants, tant en el temps com en l'espai. Unes variacions que encara s'amplifiquen més si comparem les diferents realitzacions nacionals: tots els professionals saben que una sala «a la italiana» alemanya no té gaire cosa a veure amb una sala... italiana. En definitiva, el temps ha aportat molt més que matisos en la concepció d'aquestes sales.

mateix moment, en la revista *Actualité de la scénographie*, posa en evidència el que es duu a terme i a què es redueix la seva activitat d'escenògraf —que lamenta— quan escriu: «En vista al que es construeix o es projecta en l'àmbit de l'espai teatral, podem demanar-nos si no és que l'escenografia no s'ha immobilitzat una mica després de l'empenta que tenia a començaments de segle, que hauria pogut continuar després de la guerra [...]. Hem tornat a començar, doncs, per a tres segles de sala polivalent, de la mateixa manera que hi ha hagut tres segles de sala a la italiana? L'evolució de les noves tecnologies molt elaborades ens dispensa d'interrogar-nos de nou sobre la significació dramàtica de l'espai? Hi ha un mètode, per a aquesta interrogació?». El desencís que testimonien aquests textos es tradueix clarament a partir d'aquell instant en un pla teòric.

90

La necessitat de distingir els dos plans, el teòric i el pràctic, quan parlem de la renovació del lloc teatral, es manifesta així un cop més. Pel que fa a la sala polivalent, està autoritzada pel concepte d'espai buit, però no n'és el fill directe. Per a alguns fins i tot en seria un fill il·legítim! Igualment, si bé no sorprèn que el seu auge estigui afavorit per l'optimisme teòric dels anys seixanta, no n'és el resultat immediat. La sala polivalent ha estat almenys també el resultat d'una pràctica, o més exactament de pràctiques diverses, i ha continuat pel mateix camí d'aquestes pràctiques, com n'és testimoni encara aquest mateix passatge de l'article de J. Herrmann. Tot s'esdevé com si hagués fet néixer pràctiques específiques que només demanen sobreviure, fins i tot desenvolupar-se.

Les evolucions en el temps de la teoria i de la pràctica no són independents, però són lluny de ser paral·leles. I el període de desencís teòric també coneix una proliferació real de realitzacions. En un cert sentit, el desencís afavoreix la proliferació perquè, si bé la recerca de la fórmula del lloc teatral s'allunya, en canvi apareixen solucions més lligades a experiències individuals. A cadascú el seu espai. I no és casualitat que puguem llegir, de la ploma d'Antoine Vitez, a propòsit de la renovació d'un antic magatzem de sal destinat a convertir-se en

el seu teatre: «El teatre del carrer Simon-Decreuze a Ivry no es presentarà, evidentment, com una síntesi de tots els possibles. Serà més modest. Era un lloc que estava disponible. I mirarem de fer-lo servir. No és l'elecció d'una arquitectura ideal per a un teatre ideal. S'organitza al voltant d'algú, en aquest cas, jo».<sup>45</sup> A cadascú el seu espai.

Així, s'obre un interrogant a propòsit de la identitat precisa d'aquest «cadascú», una qüestió que, fins ara, immersos en l'optimisme teòric, podia restar amagada, negada, és a dir, coneguda però rebutjada i, per rebutjar-la millor, enterrada.

Per obrir aquest interrogant, convé tornar a Appia i a Craig. Tots dos van provocar la crisi del lloc teatral, de fet van provocar una de les crisis fonamentals i sens dubte de les més fecundes de la història del teatre al segle XX. I, amb una formulació radical, proposen l'única resposta conforme a la lògica de la crisi que s'ha obert: no tan sols qüestionen un tipus de lloc teatral, sinó la noció mateixa de lloc teatral; així, la naturalesa del lloc no és indiferent a allò que hi passa. Com que implica la planificació del lloc, la totalitat de l'esdeveniment teatral en pot quedar afectada, i per això no es menysvalora la importància del lloc. Amb l'espai, també es qüestionen altres relacions: la que hi ha entre el drama i el públic, entre el públic i l'actor, entre el director i l'actor, etc. Craig col·loca el drama (en concret, el tipus de drama, cosa que és una mica diferent) al capdavant del comandament. Tot i així, qui avaluarà les necessitats relatives a l'ordenació d'aquest lloc temporal que Craig imagina segons el tipus de drama que es representa?

La resposta s'imposa: el director. Com es pot arribar a lleis, doncs, tal com vol Craig, si el director únic és una ficció igual que la ficció d'una interpretació eternament i uniformement vàlida per a tothom,

45. *Ibidem*. Aquest número d'*Architecture d'aujourd'hui* s'organitzava essencialment al voltant d'exemples, des de la Taganka de Lioubimov fins a la Shaubühne de P. Stein. Tot plegat deu ser per algun motiu.

que ja s'ha trencat? Tanmateix, aquest «cadascú», aquest «algú», es pot definir d'una altra manera. Podria ser l'actor: llavors n'hi hauria prou amb el lloc més precari, segons la llei d'allò que Vitez anomena «la relació forana elemental, és a dir, la parella exhibicionista-vident». Podria ser també l'escenògraf tal com el defineix Jacques Poliéri: «La paraula *escenografia* —art d'ornamentar l'escenari en els grecs, de dissenyar l'escenari i de col·locar-hi el decorat en perspectiva en els artistes del Renaixement, de concebre els plànols del teatre en els dissenyadors del segle XIX— actualment designa la invenció de la forma nova i la seva integració en el complex escènic».<sup>46</sup> Amb aquesta definició se subratlla un dels aspectes importants del problema: el progrés de les tècniques.

92

Tanmateix, tant si es tracta de l'actor, de l'escenògraf o del director, la tendència, des de la ruptura dels anys setanta, és anar cap als individus, cap a les experiències individuals. Aquesta situació es percep com una mancança. Per això Vitez afirma, al final de l'article: «És evident que cal seguir la reflexió intrínseca sobre l'espai teatral i detectar les lleis del desplaçament del cos humà i dels objectes per a cada tipus d'espai concret». És la mateixa mena d'observació que hem vist que fa Herrmann, perquè «a cadascú el seu espai» és una resposta que no satisfà a ningú i que, a més, en la pràctica de la construcció de sales, remet més aviat a la polivalència i no a altra cosa. D'altra banda, la sala polivalent és un intent de donar forma i en aquest sentit va més enllà de les simples respostes individuals.

Tot plegat ens porta a la qüestió dels valors de l'espai en una societat concreta amb els seus diversos components, social, físic, urbà... No podem oblidar la voluntat d'experimentació que va portar a la polivalència ni l'afany de renovació permanent dels punts de vista que testimonia.

46. Aquí veiem l'ambició de J. Poliéri situada en una perspectiva històrica. Ens hi tornarem a referir més endavant.

Col·locat entre «L'abri et l'édifice»,<sup>47</sup> el teatre és aquell espectacle (també aquesta paraula serà qüestionada) que no transigeix amb l'espai, perquè tendeix a transformar l'atzar en necessitat, l'atzar de les implantacions lligades a les circumstàncies en necessitat d'espectacle, que no pot deixar de plantejar-se la qüestió de l'edifici però que al mateix temps sap que es pot conformar amb un simple lloc-refugi. «Si hagués estat més lúcid, més atent, més intel·ligent (literalment), hauria demanat uns canvis mínims de la granja. En lloc de la transformació en un bonic teatre, n'hauria imposat un ús brut, estil acampada, si voleu», escriu Vitez, i, més endavant: «El teatre de la convenció conscient ha permès finalment que es pugui sortir de l'edifici per triar el refugi. Tot i així, es pot tenir el desig contrari». I, efectivament, com una contradicció, Vitez es construeix un edifici, transforma literalment un refugi en un edifici.

93

Aquesta tensió sempre és present de manera subjacent, en tots els interrogants sobre el lloc teatral que s'han plantejat al llarg del segle xx.

### **Llocs específics, llocs adaptables**

És així com, al costat de recerques centrades en una adequació tan exhaustiva com sigui possible entre el lloc teatral i allò que s'hi ha de produir, altres intents, cal dir que molt més nombrosos, s'han orientat cap a la concepció d'un lloc modulable.<sup>48</sup> Quines són les motivacions principals d'aquests projectes?

En primer lloc, la voluntat de sortir del model italià, que llavors es concebia com un espai amb unes possibilitats molt limitades; o, fins i tot, es percebia com un conjunt massa codificat, com el símbol i embolcall

47. És el títol de l'article de Vitez citat, 'El lloc refugi i l'edifici'.

48. Es pot consultar el catàleg de l'exposició *Lieu théâtral, lieu culturel*, amb la presentació d'A. Veinstein.

d'una estètica amb la qual es vol trencar i que s'imposa. Recordant-ho uns anys més tard, René Allio afirma que també hi havia una part de desconeixement: a còpia de treballar en sales anomenades a la italiana però que no n'oferien cap dels avantatges (sense prou cintres, sense orquestra, etc.), va acabar decebut. Després, però, en treballar en les millors sales a la italiana, hi va descobrir una eina remarcable.<sup>49</sup>

Realment, però, en els diversos projectes que es van elaborar, no hi ha només consideracions negatives, al contrari. Sorgeixen consideracions estètiques provinents d'experiències diverses, les quals manifesten totes, a diferents nivells, una voluntat de ruptura.

Paradoxalment potser, però a través d'un moviment que no és estrany en l'àmbit de l'art, aquesta voluntat de ruptura va prendre la forma de recerca d'altres tradicions. Així, és probable que la sala modulable sigui deutora en molts aspectes de les recerques que es proposaven reproduir el marc exacte del teatre elisabetià; aquesta recerca elisabetiana, en molts projectes, havia de ser capaç de reconstituir-ne les condicions, especialment oferir el prosceni que en constitueix un dels atributs essencials. De fet, no és aquesta l'única tradició que hi va influir: el teatre oriental, sobretot el Nô, va exercir una influència que no es pot negligir, potser no directament en l'estructura de l'espai, però sí en tot cas pel paper desestabilitzador que hi va tenir. Per això als anys seixanta del segle xx el CNRS (*Centre National de la Recherche Scientifique*) publicà un volum titulat *Le Lieu théâtral à la Renaissance*.

94

Altres preocupacions també hi van tenir el seu paper: la preocupació, que ja hem esmentat, d'inscriure's en la modernitat no perquè sí, sinó per la voluntat en certa manera d'ajudar-la a néixer. Aquest desig va prendre les formes més diverses. Pel que fa a la sala modulable, respon al sentiment intens de situar-se en un període de mutacions, una mica semblant al del Renaixement, un sentiment que convenc

49. Sobre aquestes consideracions de René Allio, vegeu Luc BOUCRIS, *Peinture-Spectacle*, AS Éditions.

professionals i teòrics segons el qual cal evitar comprometre's amb un edifici massa detalladament definit si es vol deixar a les dramaturgies futures una oportunitat de poder expressar-se. No obstant això, aquest sentiment es viu amb contradiccions i, per exemple, Édouard Autant (amb la seva companya, Louise Lara) fa l'aposta inversa, la del naixement d'un lloc nou que crearà una dramaturgia renovada. Sigui com sigui, però, quan arribem cap allà als anys seixanta, la sala modulable presenta, als ulls dels homes de teatre, l'avantatge de trencar sense haver de comprometre's en cap terreny massa perillós, sobretot financer. El desig de veure néixer un repertori, fins i tot de suscitar-ne un, sempre va lligat a les preocupacions relatives al lloc teatral.

A més, així, s'arriba per altres mitjans al desig de participar en el moviment contemporani, no tan sols en el pla artístic, sinó també en el pla tècnic, fins i tot en el pla científic: la sala modulable és, per definició, oberta a l'experimentació; s'acompanya sovint, almenys en els projectes, d'equipaments tècnics renovats; entra en un projecte cultural inscrit en la modernitat, en un treball sobre la forma de l'espai i sobre la forma del temps.

Juntament amb aquestes preocupacions, la sala modulable manifesta, a diversos nivells, una voluntat d'integració.

Integrar l'espai teatral a la ciutat perquè s'obri a públics múltiples, perquè no sembli un edifici a part sinó que esdevingui un espai comú de trobada, com ja hem tingut ocasió d'analitzar.

Integrar en la mateixa construcció formes diferents de l'espectacle en directe. Aquestes dues preocupacions, d'altra banda, van lligades. Igual que es relaciona amb totes dues un desig de fer evident el treball teatral, d'insuflar-hi una certa transparència, encara que, evidentment, calgui triar bé què s'ensenya, tal com hem tractat també més amunt.

Finalment, cal relacionar amb la voluntat d'integració la decisió freqüent, en la majoria de projectes, de fer-hi aparèixer, al costat dels equipaments destinats pròpiament a l'espectacle, altres equipaments

de naturalesa sociocultural, biblioteques, cafeteria, etc., que van exactament en la mateixa direcció que les decisions precedents.

Certament, a posteriori, l'«eina de transformacions» va patir, per part d'alguns dels seus promotors mateix, el foc de la crítica: «Amb el temps ja no em refiava de l'eina de transformacions», diu René Allio. «Un dia vaig entendre que el tornavís és per caragolar o descaragolar, que el martell és per clavar un clau i que una clau anglesa és per a collar un pern, però que una eina que fos alhora un tornavís, un martell i una clau anglesa seria una eina que faria nosa, que podria ferir algú i que, en tot cas, no seria tan pràctica com cap de les eines esmentades».<sup>50</sup> El mateix per a la sala polivalent, que, d'una banda, prové d'aquest corrent. Subratllem la referència a l'eina, que remet a la noció de màquina de viure-hi de Le Corbusier i, més específicament encara, a la màquina de jugar que vol ser la sala instrumentalitzada.

No obstant això, a través de totes aquestes característiques, ens adonem que el conjunt de la reflexió té una influència determinant, també en l'ordenament dels teatres més clàssics.<sup>51</sup> En primer lloc, es relaciona amb la creació de centres culturals que es van desenvolupar i que, malgrat les dificultats, van acompanyar, almenys a França, un moviment de descentralització cultural important. A més, s'hi pot reconèixer una certa filiació amb un lloc com el centre Georges Pompidou de Beaubourg. Aquest lloc, d'altra banda, posa en pràctica un concepte arquitectònic omnipresent aquest segle, el del pla lliure.

No podem negar, doncs, la influència que la sala modulable, primer sorgida de recerques experimentals, hi hagi pogut tenir. Per contra, els intents centrats en la construcció de llocs específics van aportar una filiació limitada. Fins i tot sovint van quedar-se en un estadi experimental.

50. René Allio, entrevista enregistrada i transcrita per Christina Delorme a *Actualité de la Scénographie*, núm. 23, abril-maig-juny del 1987.

51. Vegeu Roselyne LAPLACE, «Aujourd'hui la Comédie-Française», *Supplément à la Comédie-Française*, núm. 52, octubre-novembre del 1976.



El projecte que Iannis Xenakis va concebre per a la Cité de la Musique de La Villette és especialment ric en ensenyaments i sobretot en primer lloc perquè es tracta de música: la música és, als ulls dels profans, essencialment evanescent i fugissera, invisible i per definició estranya a les preocupacions espectaculars, i a les de l'arquitecte que concep un edifici, objecte sòlid i consistent. Malgrat tot, existeix una connivència antiga entre la composició musical i la reflexió arquitectònica, el rastre de la qual es pot trobar des d'Arquímedes. L'obra de Xenakis, compositor, però també arquitecte, consisteix en bona part a inscriure's en aquesta filiació, a reintegrar la dimensió espacial en la percepció musical, a fer evidents les relacions que la música manté amb l'espai perquè, en el fons, l'orquestra romàntica no ignora l'espai; tal com fa la sala a la italiana en l'àmbit del teatre, imposa una selecció d'espai, un espai «orientat» en una sola direcció, que per la força del costum ha acabat semblant natural, si bé privilegia amb tota certesa el director d'orquestra.<sup>52</sup>

97

De fet, ja és l'obra musical de l'artista, també amb altres nombroses recerques contemporànies en aquest àmbit, qui testimonia que la música és un fenomen espacial i que tendeix a retre'n compte: és el cas tant d'algunes de les seves composicions com de fenòmens que l'estudi de l'electroacústica va fer evidents; d'altra banda, què és l'estereofonia, sinó l'afany de l'expressivitat espacial de les impressions que produeix l'orquestra?

A partir del moment que la música reivindica un espai traduït a les tres dimensions, a partir del moment que contribueix a comprendre l'espai en un cert sentit d'una nova manera, és evident que llavors la música incita a fer-se preguntes d'arquitectura i no tan sols des del punt de vista acústic, sinó també des d'altres punts de vista, l'estètic per exemple. I aquesta pregunta en particular: es pot concebre una forma arquitectònica que mantingui amb la música, amb l'espectacle que en sorgeix, relacions d'afinitat?

52. Vegeu P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard*, Le Seuil, 1975.

Una pregunta que també és una de les que originen el replantejament de l'espai teatral a través de l'ambició de concebre'l en correspondència amb l'essència del drama representat.

La resposta de Xenakis és positiva. Per al projecte de La Villette, el 1984, torna a fer servir els paraboloides hiperbòlics del pavelló Philips que havia concebut per a l'exposició de Brussel·les (1958), durant els anys que col·laborava amb Le Corbusier —però en una direcció molt diferent de les que orientaven llavors les recerques d'aquest arquitecte—, perquè té la impressió que és una forma que està per sobre de la moda, atès que presenta afinitats essencials amb la música. I que, a més, ofereix a l'espectacle musical possibilitats renovades.

Aquesta forma és fruit d'una opció indissolublement estètica, ètica i tècnica que rebutja tractar el problema del so només a través de tot un sistema de correccions acústiques. Així, és una forma que evitaria alhora les focalitzacions del so i les pèrdues d'energia quan la sala experimental entra en comunicació amb el volum en conjunt, un cop oberts els panells acústics giratoris, previstos de manera que puguin aïllar la sala experimental de la resta de l'edifici; l'arquitecte, és cert, no posseeix la veritable confirmació d'aquesta hipòtesi; però la sent com una intuïció raonada, basada en una experiència ja llarga de les relacions entre l'arquitectura i el so.

De fet, amb aquesta forma també es pren partit tant sobre la naturalesa de l'espectacle proposat com sobre la naturalesa de les relacions que l'artista vol mantenir, a través de la seva obra, amb l'espectador: una cosa diferent d'una pura i simple relació de productor a consumidor. Amb la rampa general d'accés helicoidal es dissenya un espai de circulació sense discontinuïtat marcat entre els nivells; llavors l'espectador o l'oient no seuran tant, s'instal·laran en l'espectacle si l'espectacle els crida, els atrapa, englobats en la música al nivell dels espais de circulació, quan desapareix l'especialització de les zones: es pot fer referència a la noció d'espai esfèric tal com la defineixen Éti-

enne Souriau en el seu estudi sobre «Le cube et la sphère»<sup>53</sup> o Jacques Poliéri a «L'image a 360 degrés».

Si aquest joc funciona, també es produeix una mena d'individualització de l'espectacle: l'espectador, l'oient, ja no és auditori, públic aplegat, organitzat i fins i tot podríem dir, en un cert sentit, endreçat, sinó individu (o grup constituït per l'amistat) que participa, en la mesura en què el troba, en l'espectacle, i que l'interioritza a l'alçada de la seva pròpia concentració. Per això els espais d'espectacle es multipliquen, i s'instal·len tant sobre la plataforma intermèdia com sobre la rampa d'accés.

És exagerat considerar que aquesta concepció de l'espectacle prové d'una afinitat profunda amb la música? La música no es deixa circumscriure amb facilitat, s'escampa i desborda les fronteres; depèn d'una font però no necessàriament d'un lloc; així mateix, la seva percepció no és, com tendeix a ser-ho la de la mirada, binària (veiem o no veiem, amb més o menys agudeses, és cert, allò que s'ofereix a la mirada), sinó que es distribueix en una escala contínua (tal com ho és la rampa helicoidal d'accés) i ha d'obtenir, gairebé guanyar-se, la concentració de l'oient, aquesta concentració que tota forma d'art exigeix: és això el que fa témer a l'artista allò que anomena la «promiscuïtat de les sales de concert»? Per a un músic que rebutja jugar al joc de la seducció, aquesta atenció no ha de ser una adhesió induïda pel nombre, sinó una trobada, una elecció, igual que qualsevol objecte, tros de fusta o pedreta, pot esdevenir, en topar-nos-el en un revolt, font de goig estètic, objecte d'art, digne d'atenció. L'origen d'una relació individualment establerta.

Així, el fet de renovar l'espectacle musical es viu com una exigència i, la concentració, com un repte. I tant en la realització d'aquesta exigència com en la conquesta d'aquest repte, l'arquitectura global de l'edifici i les possibilitats escenogràfiques que ofereix, indissolublement lligades, hi tenen un paper que es considera decisiu.

53. *Architecture et Dramaturgie*, p. 63-74.

Encara hi ha una altra cosa. Aquí, circular ja no s'oposa a participar; l'interior i l'exterior són perpètuament subjectes a redefinició tant pel joc dels espectacles a l'aire lliure com pel de les modificacions autoritzades pels panells acústics giratoris o per la rampa de circulació al voltant de la sala *patatoïde*: les fronteres poden estar o no establertes, segons l'ús que en fem. I aquestes redefinicions contenen molt d'ensenyament.

Què atorga la música de Wagner a la disposició espacial adoptada per a *Terretektorh*, una de les creacions de Xenakis en què els músics estan disposats entre els espectadors? Es va provar a Estrasburg, perquè no era possible reconstituir una disposició clàssica de l'orquestra: la impressió va ser colpidora. En aquesta experiència voluntària però lligada a les circumstàncies, fronteres espacials i fronteres mentals es disloquen juntes tot contribuint a trencar un dogma; amb quin profit? Un descobriment. Primer, artístic; però no només artístic, i aquest èxit probablement aporta una garantia a les altres alteracions a les quals la imatge d'un espai per descobrir, d'una frontera per desplaçar, podria servir d'emblema. Per exemple, els somnis d'Artaud.

Així, ens trobem a través d'aquest projecte una de les ambicions més grans de l'art contemporani, una voluntat d'intervenció, evidentment indirecta aquí i sobretot actuant com de retop però clarament sentida. No ho és tot; aquest projecte no es limita a redefinir el paper i el lloc de l'espectador, la naturalesa de la representació; es pot dir que contribueix a redefinir també la naturalesa i el lloc de l'art, el seu paper en relació a altres àmbits de la vida social, a donar testimoni d'una certa concepció de la bellesa. Els paraboloides hiperbòlics ofereixen a la mirada una imatge que no té res de neutra. Formes d'una gran simplicitat, d'aquella simplicitat que amb una «simple» equació matemàtica n'hi ha prou per definir-les, són testimoni de fet d'una recerca particularment elaborada. La imbricació de les corbes entre elles, amb les obliqües de les passarel·les i dels accessos, amb l'horitzontal de la plataforma passadís contribueixen a fer d'aquest edifici un objecte relativament complex, si bé fàcilment desxifrabable:

una complexitat que resultaria del joc de les formes simples les unes amb les altres. I, alhora, s'inscriu en un dels corrents majors de l'art contemporani, i es troba en relació profunda amb la música concebuda com a disciplina formal.

De retop, veiem com es redissenyen els contorns d'una oposició clàssica (i que ja hem trobat) entre la raó i la sensibilitat. És una recerca en què el format prové tant d'una activitat intel·lectual com sensible o, per ser més exactes, que deliberadament ignora aquesta dualitat. En un sentit, el que ofereixen els paraboloides hiperbòlics és la «bellesa» d'una equació, com la que fa escoltar la música que compon Xenakis, fent servir les matemàtiques al centre del seu treball d'invenió. De tal manera que entre l'activitat artística i l'activitat científica no tan sols hi ha una afinat real, sinó que es produeix una mena de simbiosi: l'elegància d'un raonament o d'una demostració matemàtica no contribueixen, del tot, a establir-ne el valor? Objecte d'art, però alhora i explícitament (mentre que l'arquitectura poques vegades ressalta les dades físiques i els càlculs amb els quals treballa) objecte «matemàtic», també és i en el mateix moviment un bell objecte tècnic que fa percebre allò que la tècnica permet construir, i fa apreciar i fins i tot admirar els recursos del ciment i els equilibris que permet; perquè, ¿com no es pot sentir cap emoció davant la imatge, aparentment precària però que sabem que és tenaç, que ofereixen les closques que s'eleva a l'obliqua posant en evidència les possibilitats que pot dur a terme tota sola una tècnica perfectament dominada i complexa?

De la sala en *patatoïde*, aquí només en retindrem el més fonamental dels problemes que manifesta —que també és el més difícil de discernir—, el de preservar l'energia (en el sentit físic del mot) que es produeix en el desenvolupament de l'esdeveniment musical. El repte que ha fet imaginar a l'arquitecte una sala que té en compte la gravitació i la força de Coriolis: si tota partícula posada en moviment pateix un desplaçament consecutiu al moviment de la Terra (i el sentit del qual depèn de l'hemisferi on es troba), llavors per què no

concebre que els sons hi estan sotmesos, també, i que accentuant-lo, a través d'una deformació adequada de la sala en el sentit en què aquest desplaçament es produeix, contribuïm a augmentar-ne l'eficàcia o almenys evitem així contrariar-lo? L'ambició és gran!

Des del punt de vista exposat aquí, podem extreure'n un quàdruple ensenyament.

El conjunt de l'edifici, però sobretot la sala experimental, es presenta com una mena de trampa musical concebuda per contenir-la (però només si es vol) oferint-li les millors condicions d'expansió. En aquest sentit, hi podríem veure expressada la reivindicació profundament arrelada en la recerca contemporània i que ja hem vist afirmar-se diverses vegades d'un lloc adequat en profunditat i no només de manera superficial al tipus d'esdeveniment, al tipus de representació que s'hi ha de desenvolupar.

102

Llavors veiem encara més profundament la relació entre la invenció artística i el lloc en el qual aquesta invenció se situa. Fa la impressió que s'ha obert la possibilitat de jocs d'espais, que s'han fet mòbils, una mica com ho és el so, els oients i les fonts lluminoses, i que, així, s'ha donat una fluïdesa a les relacions que són susceptibles d'enllaçar, fluïdesa a la qual l'espectacle musical, per naturalesa, és sense cap dubte molt més favorable que les altres formes d'espectacle, que, més visuals, tendeixen a oposar-hi més resistència. Una porta més oberta a la invenció, no tan sols a la invenció de formes musicals, sinó també a la de les maneres de percebre la música, de sentir-la, a la concepció de formes espectaculars noves i inèdites.

I, per conseqüent, un lloc en el qual es manifesta amb força tota una filosofia de l'espectacle i de l'espectacular, una filosofia que recobreix una reflexió més àmplia, de tipus cosmogònic. Per a Xenakis, en una certa mesura, sons, llums i oients serien intercanviables; som en un món on l'home, l'espectador, ja no ocupa cap lloc privilegiat, sinó, al contrari, es troba inclòs en un univers, partícula igual que les altres partícules. A més, potser més enllà d'aquesta filosofia, la

música, l'interès estètic, per a Xenakis són susceptibles d'anticipar-se al descobriment científic, fins i tot d'obrir-li perspectives, en tot cas de trobar-se'n alguns com en la coincidència, en un text recent, de les seves pròpies teories musicals amb la de l'«univers inflatori», una de les hipòtesis recents sobre el naixement de l'univers.

Malgrat tot, el prejudici tècnic no és el que hauríem pogut esperar en un context com aquest i si, en un primer moment, l'arquitecte hagués estat induït a concebre, en lloc dels cubs del sòl, un sistema de plataformes mòbils que hauria pogut permetre als oients ocupar en l'espai de la sala qualsevol posició, hi va renunciar. Per què? Per motius de cost, segur; però podem avançar una hipòtesi complementària: entre els instruments tècnics, n'hi ha de dues menes, els qui obren una llibertat i fins i tot autoritzen un descobriment, i els qui augmenten la dependència; el sistema de plataformes, feixuc de manipular, seria, més aviat, d'aquests últims. En aquest cas, l'estètica és el que permet fer la selecció de les tècniques (com quan el músic condemna els sintetitzadors posats a la disposició dels nens perquè donen una il·lusió de llibertat, condemnant-los de fet a repetir els sons i els ritmes preenregistrats). Igualment, en matemàtiques, quan hi ha l'elecció, l'estètica, el criteri d'elegància, és també una selecció en els mètodes de raonament, basat en allò que el matemàtic considera un estalvi, l'estalvi dels mitjans de raonament posats en pràctica. És anar massa lluny proposar aquestes comparacions?

Cal dir, malgrat tot, que entre l'espai modulable i l'espai específic hi ha contradicció, però no hi ha antagonisme. El somni de l'espai modulable és l'adaptabilitat perfecta, l'adequació ideal a totes les exigències; seria cada vegada l'espai específic de l'esdeveniment.

Aquest somni va tenir el seu desencís. Tot i així, va intentar prendre forma sota el nom de teatre transformable i, més en general, amb el de sala polivalent. Cal interessar-s'hi d'una mica més a prop, remarcant d'entrada que, entre la idea de polivalència i l'ús que se n'ha fet, la majoria de vegades hi ha hagut grans distorsions.

## La polivalència i la seva crisi

La gent de teatre va crear la idea de la sala de transformacions, això ha quedat clar. Craig escrivia, el 1922, al marge del catàleg de l'exposició internacional del teatre d'Amsterdam: «Una [...] necessitat se'm va aparèixer: el teatre ha de ser un "espai buit" amb només un sostre, un terra, parets; a l'interior d'aquest espai, cal dreçar-hi per a cada nou tipus de peça una nova mena d'escena i d'auditori temporal. Descobrirem, així, nous teatres, perquè cada tipus de drama reclama un tipus especial d'espai escènic». Pel que fa al projecte de teatre total de Gropius, que data del 1927, certament és el projecte d'un arquitecte, però va ser elaborat en col·laboració amb un tal Piscator.

104

Efectivament, i el record dels exemples que ara coneixem bé hi convida, no ho hem de confondre tot: el que aquests homes proposaven afectava sobretot el teatre. La sala polivalent ha esdevingut a la pràctica una «sala per fer-hi de tot». Al capdavant, però, un home tan prudent com P. Brook convida a la confusió. Ara bé, les declaracions de Craig, sobretot perquè són radicals, autoritzen a anar més enllà de l'ús simplement teatral: per què un espai buit no podria també garantir altres funcions? Si ha d'estar buit per ser absolutament plàstic, per què limitar l'exercici d'aquesta plasticitat? Així, els administradors sembla que només n'hagin extret la conclusió racional, econòmicament parlant, del somni dels homes de teatre més eminents de començament del segle xx. Encara més, cal admetre-ho: també han trobat l'altra qüestió, l'altre somni, el del públic.

Quin és l'instrument que podrà anar millor a la recerca del públic que, justament, la sala polivalent? Una sala per a cada comunitat, per a cada barri.

Per aplegar millor? Un lloc que esdevé ordinari gràcies a la multiplicat de les ocasions ofertes per anar-hi.

Afavorir millor les possibilitats d'intercanvi? Atès que, per definició, la sala polivalent desjerarquitzava les activitats ordenant-les segons l'únic criteri del temps d'ocupació.



La sala polivalent és ben bé l'expressió d'un somni de lloc.

De fet, observant el funcionament d'aquest tipus de sala es podrà precisar millor allò que el somni ha esdevingut en entrar en la realitat. La sala de la qual parlarem primer és a la regió de Lió, a Feyzin, i va ser inaugurada el 1982, malgrat el desencís esmentat més amunt. No és només un fenomen d'inèrcia degut, per exemple, als terminis que s'imposen entre un projecte i la seva realització. Se'n concebran encara d'altres. Hi ha una inèrcia pròpia a la concepció que s'explica pel temps necessari a la difusió de les idees i per l'existència d'un decalatge (inevitable<sup>2</sup>) entre el pensament artístic i el pensament gestor. La història de la concepció d'aquesta sala i l'examen de les seves característiques ajudaran a entendre-ho.

Una sala polivalent (com qualsevol altre projecte) comença a existir de manera imaginària. Aquesta existència imaginària, però, al principi va ser difícil i, si n'analitzem a fons els plans, ens adonem que diverses imatges van servir de guia per a la imaginació. Tanmateix, aquestes «imatges-guia», fins i tot quan corresponen a funcions reivindicades a consciència per a la sala futura, no es desvelen d'entrada i resten encara més subjacents perquè poden ser independents de les funcions previstes. És així com continuen, en la sala duta a terme, símptomes d'altres sales i més símptomes, marques gravades en la seva concepció, marques que n'influiran el funcionament.

Podem esmentar, a més de la imatge del teatre transformable, tres altres imatges-guia: la de la sala de festes tradicional, la del teatre de varietats i també la del vestíbul d'esports. De la sala de festes i de la sala d'esports en conserva la forma allargada i les dimensions, així com l'altura del sostre. De la sala transformable en prové la idea que serà possible, amb una mampara, dividir-la en dues sales de dimensions diferents. De la sala de festes en treu les vidrieres. Si hem de parlar d'imatges aquí és que això no correspon tant a concepcions precises sinó més aviat a tendències, influències sobre aquest aspecte o aquest altre, a vaguetats arquitectòniques.

La sala polivalent no és, doncs, una de sola; l'espai que delimita no és buit, sinó habitat: marcat de diferents ressonàncies.

Si admetem, per exemple, com a punt de partida comú, la voluntat de retrobar una noció de festa popular, no es tracta de concloure'n l'homogeneïtat dels punts de vista, ni evidentment de deduir-ne la decisió de construir una sala de festes. La noció de festa popular només és fruit d'un acord factici: la noció dels electes municipals no és la que projecten els dos promotors Léo i Lagrange que hi estan implicats. L'organització de banquets o de balls només compleix el mínim exigít i troba, així, a un nivell més elemental, la imatge de la sala-paraigua, de la qual i en el cas precís no s'ha d'esperar, però, el màxim de flexibilitat. Al contrari.

Pel que fa a la festa popular que reivindiquen els promotors, és de naturalesa diferent i porta el projecte arquitectònic cap a altres direccions, cap a una voluntat d'espontaneïtat que té probablement com a model la festa a l'aire lliure, amb el seu propi espai: extensible sense dificultats, organitzat però que depèn de l'atzar del terreny, un espai per fer servir com a tal; res que estigui previst per a la festa. Com traduir-ho en una sala? Cal un espai disponible que la idea de sala transformable tradueix força bé amb la idea també que l'arquitectura pot ser atzar: així, despenjar el sostre a la juntura dels dos volums que organitzen l'espai, de manera que es pugui disposar d'una de les dues sales segons les necessitats; però, de fet, es fa impossible l'ús de la totalitat de la sala per a un espectacle qualsevol, per la senzilla raó que els espectadors del fons estarien especialment mal situats.

Més enllà de la noció de festa popular, hi ha dues concepcions divergents de l'animació que es contraposen, una contraposició que obre ressonàncies arquitectòniques. La intervenció d'un escenògraf, a posteriori, i quan el projecte ja està molt avançat, desplaça una i altra imatge.

L'escenògraf hi importa més d'una tècnica, més fins i tot que una concepció de conjunt, i posa l'escena al centre de les seves preocupacions d'arquitecte i del seu projecte de sala. Hi importa un estat d'ànim:

primer, un respecte de les condicions elementals de l'espectacle (veure i sentir) i, en conseqüència, uns espectadors com a tals, que no existien abans que ell; però també signes susceptibles de vehicular bé significacions. Subtilment, no és un desplaçament jeràrquic el que s'hi produeix? Tenim la temptació de lligar-ho amb aquesta nota breu recollida a la societat Thomasson: comparant la seva empresa amb una altra més antiga en l'àmbit teatral, que subministrava tots els equipaments dels teatres tradicionals, el responsable de Thomasson atribuïa a aquesta altra empresa la menció «gamma alta». Signes i «competències» de la sala estan, és evident, estretament entrelligats.

Contradiccions. Per exemple, la qüestió de l'aïllament sonor no es planteja en els mateixos termes per a una sala de banquets que per a un teatre. De la mateixa manera, què passa amb les vidrieres un vespre d'espectacle? O, encara, com fer que se sentin igual de bé la música i els parlaments? Pel que fa a la imatge de l'esport, aquí no respon a cap intenció. No obstant això, va tenir un paper en el creuament de dues evolucions: la de l'esport mateix, que es va desenvolupar accentuant-ne el caràcter espectacular, i la del teatre, que, durant tot un període, buscant un públic popular, ha tingut la fascinació de l'espectacle esportiu (referència banal durant tota una època: l'estadi com a equivalent del teatre de la polis grega). És una imatge en primer lloc constrictiva, perquè l'espectacle esportiu no és mai frontal. D'altra banda, les dimensions de la sala imposades per les regles pròpies dels esports; per veure, la sala de la qual parlem aquí és alhora massa poc profunda i massa ampla.

L'escenari rep la influència del teatre de varietats: poc profund, proveït d'un fons reflectant molt eficaç i que ofereix una obertura d'escenari màxima. És un escenari destinat a ser ocupat per poques persones alhora i que està fet per a un desplaçament lineal: és més una línia que un espai. El segon pla és deliberadament designat com a secundari perquè és inexistent, cosa que prové en el fons d'una determinada filosofia de l'espectacle. Amb la visió de la vedet n'hi ha prou per esgotar-ne el contingut. O també podem afirmar, però

només és una altra manera de dir, que: no hi ha segon pla perquè no hi ha res a amagar més enllà del plaer instantani de l'espectacle; el plaer de l'espectacle és ell mateix un plaer instantani, directe. I això té conseqüències en els altres elements de l'escenografia de la sala.

Evidentment, aquesta filosofia de l'espectacle no és pròpia de la tarima triada. Així, amb un escenari més profund, se n'esperaria un resultat similar amb l'ús de decorats molt codificats, tan coneguts que no cal que es «llegeixin». En canvi, es pot dir que amb aquesta mena de tarima es tendeix a tancar els espectacles futurs en aquest tipus de filosofia.

Així va néixer un dia el desencís. I així el 1981 va quedar escrit en una llibreta de la regió Provença-Costa Blava: «La polivalència és des de fa vint anys la moda de les administracions [...]. És la paraula màgica: correspon, en equipament, a la idea (falsa però seductora per als polítics) que tota la població es pot aplegar al mateix lloc per a les mateixes activitats. Ara bé, si la sala “per fer-hi de tot” existís —fa cinquanta anys que es busca per tot Europa la solució miracle— hauria acabat sabent-se».

108

No cal insistir en el to terriblement polèmic d'aquest text, que és la prova, en primer lloc, de la intensitat dels obstacles que cal superar, i, en segon lloc, de la força de les certeses adquirides en l'oficina cultural de la regió.

La vehemència del to assenyalava també el caràcter recent d'aquestes certeses. Malgrat tot, no es tracta d'un descobriment pròpiament dit. Vegeu P. Brook a partir del 1970, que qualifica la polivalència de «solució miserable» i que aconsella a l'arquitecte de «passar-se unes quantes hores al dia a situar-se en les condicions més diverses de l'espectador» més que no pas «perdre el temps amb la recapitulació de les formes descrites pels teòrics».

De fet, la sala polivalent és un encreuament d'imaginariis, de desitjos i d'experiències de l'espectacular. Quan una sala així comença a existir en la imaginació, abans de sortir de terra, aquesta existència

potser és més decisiva que no ho és habitualment en altres projectes perquè totes les possibilitats, en efecte, semblen obertes. Es pot desitjar tot. Un ús fantàstic possible de la total llibertat atorgada normalment a la imaginació. Sí, però, si es tracta de fer-ho tot alhora, què cal fer exactament?

És per això que no sembla decisiu l'argument que cal prendre consciència que la polivalència arrossega un sobrecost d'equipament i de funcionament si se'n volen fer servir realment totes les possibilitats. Certament és indispensable. En la sala precedent, va caldre, per exemple, preveure panells acústics mòbils. Però no n'hi ha prou, per sortir-se'n amb la seva, de concloure que amb uns equipaments més sofisticats i un sobrecost de funcionament els conflictes i les dificultats desapareixerien.

La sala polivalent es troba, per definició, en un nus de contradiccions: voluntat afirmada de neutralitat en una situació tensa des de l'origen. Se suposa que respon a una multitud de necessitats entre les quals no es tria. De fet, aquestes necessitats no estan definides amb claredat, per això hi ha unes paraules-clau que cristal·litzen l'atenció i una voluntat de dur a terme: la paraula *cultura*, la paraula  *festa*. Així, aquesta voluntat es cristal·litza en unes imatges. Més enllà d'aquesta descripció, però, es planteja una altra qüestió: què és una necessitat, en matèria d'equipament cultural? No és res precisament ben definit i aquesta definició mateix és un repte.

Això permet sens dubte explicar i comprendre en nom de què un home com P. Brook pot rebutjar en una mateixa reprovació la sala polivalent i el teatre transformable. En un altre registre, el teatre transformable també és un rebuig a situar-se en el centre del repte. Una voluntat de compromís. Una manera de conduir la dificultat cap a la recerca del «lloc just».

«Lloc just». Aquests termes posseeixen totes les virtuts de la vaguetat i cal abans que res evitar de fer-los dir allò que no voldríem que diguessin. Malgrat tot, tenen el mèrit (la lectura de l'article sencer no

fa altra cosa que confirmar aquesta interpretació) de situar el problema en la intersecció de dues menes de factors. Factors purament objectius, o, per ser més exactes, específicament tècnics; el lloc just és el que permet entendre: «Els qui fan teatre de carrer estan en un gran perill de traïr el seu objectiu, no es prenen gaire de debò el repte tècnic. Un amic s'ha dedicat recentment, a Harlem, a una experiència en aquest àmbit. De seguida s'ha adonat que per a aquest espectacle a l'aire lliure, en el qual la música tenia un paper immens, ni ell ni els seus companys tenien prou factors per a un treball precís». I factors més subjectius o, per ser més exactes, caldria dir factors que són de l'ordre del signe: «El més dur és trobar aquest lloc de concentració en què cada gest pugui tenir la seva significació». Aquests dos ordres de factors estan tan profundament intricats que de vegades són impossibles de distingir. La intervenció de l'escenògraf se situa precisament en aquesta intersecció.

110

### **La sala, l'esdeveniment**

Un segon exemple permetrà concretar aquestes observacions a través de la lectura del programa proposat per la companyia d'equipament del departament de Vaucluse per «equipar» de tribunes l'edifici A, anomenat «Grand Palais». Aquest edifici, construït en el parc d'exposicions de Chateaublanc, a Avinyó, està pensat per a recepció de fires i salons: «fora dels períodes de fires i de salons», l'equipament en tribunes permetrà «organitzar manifestacions esportives o culturals». «La vocació del Grand Palais és ser un espai cobert essencialment polivalent i que pot, doncs, per definició, acollir tota mena de manifestacions».<sup>54</sup>

54. «Pel que fa a les possibilitats de distribució en pla de les grades, és evident que es valorarà el màxim de flexibilitat». Significativament, el programa no contempla que l'escenari central pugui servir per al teatre: oblit propi de la concepció de les sales.

En quins pressupòsits es basa un enfocament com aquest? És útil aturar-se en aquest enunciat del projecte, perquè ens ofereix una definició que ho diu tot. Aquesta sala és un espai cobert, és a dir, abans que res, un refugi. Deixant de banda les funcions primeres de refugi —aïllar del vent, de l'excés de sol, de la nit i de la pluja, del fred—, el podem descriure?

Un cop definides les dimensions, és a dir, l'extensió, ja no queda gairebé res a dir-ne. Aquí la idea de polivalència es basa en una concepció purament geomètrica i instrumental de l'espai: llevat de les tres dimensions, un espai no és, doncs, res (per tant, sembla que pot arribar a ser-ho tot). És útil assenyalar els límits amb els quals van topar els creadors del projecte: exigien un mínim de 4.000 places al programa, però finalment van acceptar un projecte de tribunes que redueix la dimensió de la sala a 2.000 places. Per fer-nos-en una imatge, en el fons no gens innocent, podem comparar la idea de polivalència amb la idea d'ordenament del territori. L'ideal d'aquesta política va ser l'espai nu, protegit de les restriccions de la història i quasi de la geografia: ciutat nova sortida del no-res, ciutat plàstica si és possible, possibilitat finalment aconseguida fent correspondre un espai teòric i un espai pràctic; lloc sense restriccions, sense habitants amb les seves maneres d'habitar-hi, amb les seves eleccions. La sala polivalent ideal seria sense replecs ni racons; no duria la marca de cap destí preestablert. Lloc pur on es produeix l'esdeveniment sense cap de les marques que els esdeveniments imprimeixen als llocs.

A més, els altres termes triats en la definició del projecte van en el mateix sentit. La paraula «acollir», la paraula «manifestacions». La sala polivalent acull l'esdeveniment, no l'ha de suscitar ni l'ha d'estructurar. Així, és conduïda a l'actualitat pura. D'altra banda, el que acull no són esdeveniments sinó manifestacions. Aquests dos termes, certament, són quasi sinònims. El segon, malgrat tot, comporta una dimensió de menys: la del valor; l'imaginari que sosté la sala polivalent és ben bé aquest: no hi ha jerarquia entre les diferents manifestacions que s'hi produeixen.

Aquesta concepció, però, en vehicula una altra que ens endinsa en l'actualitat: el que hi passa no demana ni que es retingui ni tampoc que se subratlli res que no sigui l'actualitat quotidiana: la notícia de successos. Un teatre, des d'aquest punt de vista, és un lloc de naturalesa ben diferent: té la vocació d'animar l'actualitat, de suscitar la història; l'esdeveniment cultural de la temporada, de l'any, cada teatre com a lloc només viu per crear-lo, per suscitar, més enllà de l'esdeveniment, una memòria. Tendència espontània de l'esdeveniment cultural a fer-se esdeveniment, certament, però estructura també de l'imaginari dels llocs.

Així, la sala polivalent respon a una tria econòmica i financera (encara que els càlculs de rendibilitat puguin fer-se d'una altra manera), una tria política que es basa en la voluntat d'eixamplar com més millor l'accés a manifestacions reservades fins llavors a aquells que tenien possibilitats materials d'accedir-hi, però també una tria adossada a un imaginari definit pel recurs a l'actualitat i, per tant, a la novetat permanentment renovada i triada com a valor suprem.

En el fons, l'espectacle esportiu és el que respon millor a les estructures d'aquest imaginari: la novetat no para mai d'esdevenir-se. El resultat adquirit el dia abans es qüestiona l'endemà i permanentment. Així, cada manifestació és alhora un esdeveniment i un no-esdeveniment, un esdeveniment que no deixarà de ser mai l'esdeveniment d'un instant. La familiaritat de la sala polivalent amb l'esport-espectacle denota una relació profunda.

Finalment, la retòrica del programa deixa entreveure el sentiment dels polítics electes d'haver descobert una meravella, mentre que el 1979 aquesta mena de mercat ja no és excepcional, tret que no sigui a la inversa: com que el text era molt sobri, la retòrica hi seria per invertir el lloc de majestuositat a través de la majestuositat de les paraules emprades.

Des del punt de vista de la creació teatral, la disponibilitat de la sala polivalent és per a P. Brook com una mancança: no li proporciona,



en efecte, cap punt de suport, cap resistència,<sup>55</sup> cap d'aquestes capacitats de simbiosi entre el lloc i l'esdeveniment que són tan importants per a moltes creacions teatrals. Aquesta última característica depèn molt de la concepció del temps que sobreentén la polivalència. Una de les exigències essencials del programa del Grand Palais és sobre el temps de manutenció («al voltant de l'hora»). Evidentment lligada a qüestions de rendibilitat, no s'hi redueix només. Rendibilitzar un lloc d'espectacle és no deixar-lo mai buit, assegurar-li la presència tan permanent com sigui possible d'un públic. Per esmentar només un exemple, si li haguéssim demanat a Jean Vilar aquesta mena de coses, la seva resposta hauria estat ben diferent, tenint en compte criteris més a llarg termini: sobretot, el de la constitució d'un públic fidel, sinó sempre el mateix, almenys apte per reproduir-se.

113

La qüestió del llarg termini és en una altra de les anotacions de Brook, la que té a veure amb la «concentració». Aquesta afecta, i Herrmann té raó de remarcar-ho a *Entre la lyre et le compas*, tots els protagonistes de l'acte teatral, actors, director, públic. Des del punt de vista de la concentració, un «lloc just» s'ofereix espontàniament com a tal o bé ho pot esdevenir per poc que li sigui deixat el temps necessari per a l'«ajustament». Fins i tot un mal teatre<sup>56</sup> pot adaptar-se amb el temps

55. «Així com en la vida és una acció meravellosa, de la mateixa manera en un teatre s'hi instaura una restricció. I una paradoxa més: aquesta restricció és benèfica».

56. Brook, parlant del teatre de Stratford-on-Avon, que considera negativament, remarca, a propòsit de *Somni d'una nit d'estiu*: «Aquests colors alegres sobre la paret blanca eren un mitjà de comunicació, essencials en un lloc on el públic és massa lluny de l'escenari. [...] Aquest teatre haurien d'haver-lo cremat, destruït, reconstruït, però és així, encara existeix. Ja va cremar una vegada. Me n'he informat, si fos reduït a cendres, les assegurances haurien de pagar divuit mesos de sou als actors. La temptació és terrible. Però encara resta dret, gran, fred i sense interès». I, malgrat tot, és aquí on P. Brook munta la seva posada en escena del *Somni d'una nit d'estiu*. «És important que aquesta organització continuï vivint».

necessari perquè el lloc «s'incorpori» al drama. Per estructura i per política, per l'estructura dels seus equipaments, aquest temps, la sala polivalent tendeix a rebutjar-lo.

Aquest temps d'apropiació i de transformació no és reconegut perquè no és un temps rendible; o, per ser més exactes, el temps d'apropiació i el temps de transformació estan dissociats. El temps de transformació s'ha rendibilitzat, perquè està comprimit, dut a maniobres simplifícades. El temps d'apropiació és negat. Aquesta concepció del temps es llegeix pertot arreu.

En la manera d'ocupar dels llocs, en el tipus d'equipament. Factor alhora subjectiu i objectiu, alhora tècnic i de l'ordre del signe. Ja hem trobat abans aquesta frontera. La passarel·la del teatre Nô, sense ser gens ni mica exemplar, és típica d'aquest discurs, remarca Herrmann: una estructura que afavoreix la concentració de l'actor i li permet alhora copsar al màxim les expectatives del públic.

114

La distinció entre aquests dos temps permet anar més enllà en l'anàlisi d'aquesta frontera i d'extreure'n el significat. Perquè és justament d'aquest temps d'apropiació que es parla a través de termes com «concentració, lloc just». Com es pot entendre, si no, la vacil·lació de Brook a llençar per la borda un teatre tan notòriament ineficaç com el de Stratford? És només reflex d'un professional lligat a un edifici? De fet, aquesta actitud demostra que és important per a la vida del teatre mantenir llocs de teatre, llocs tècnicament i subjectivament fets per al teatre, fets per al teatre fins i tot si ja no responen a les circumstàncies tècniques i subjectives de l'època. Brook subratlla unes línies més avall l'existència de formes diferents de reunió. El teatre és una d'aquestes formes, però ha de mantenir una especificitat.

De fet, la concentració que reivindica Brook no és res més que una altra manera de designar un lloc portador de valor: «aquest lloc de concentració on cada gest pugui tenir la seva significació». Aquest valor, un lligam estret el vincula al valor de la creació que s'hi troba

realitzat i l'escenografia d'un espectacle pertany tant a l'edifici com a la peça que s'hi munta. Un teatre tradicional val (representa un cert valor) almenys pel fet que un temps important d'apropiació hi és incorporat. Aquesta apropiació es facilitava quan les sales eren construïdes segons un model semblant. L'esclat del lloc teatral n'evidencia la necessitat.

### **L'espai actiu**

El desencís nascut de la sala polivalent no prové de l'adaptabilitat del lloc (que, de fet, és un fenomen molt antic). Neix de la manera com aquesta adaptabilitat es posa en pràctica. Neix de la voluntat expressada de neutralitat, de la pèrdua de valor que en resulta. Davant aquesta elecció, hi ha una certesa: la de la productivitat dels llocs. Natural o edifici construït, un lloc és o no és portador de valor. El valor no s'hauria de negligir ni mirar de desempallegar-se'n. En el fons, aquesta experiència tothom la pot fer: tothom ha pogut mesurar aquest tipus de diferència o fins i tot cedir a la màgia d'un lloc.

115

Aquesta intuïció és la font del procés de l'escenografia al segle xx.

Amb la invenció de l'espai-escenari, J. Herrmann va ser sens dubte un dels representants més clars d'aquesta voluntat de concebre un espai actiu, un espai que imposa les seves característiques, que suggereix i que influeix en el desenvolupament de les coses. «Seria un lloc suggerint un nombre prou variat i variable de combinacions dimensionals per provocar aquesta efervescència imaginària, incitar a crear-hi sistemes de comunicació múltiples, en definitiva oferint una poètica espacial susceptible de desencadenar nombroses situacions lúdiques. Abans fins i tot que alguna cosa s'hi ordeni, assemblea o espectacle, festa o míting, despertaria en nosaltres, o revifaria si estigués apagat, el gust d'explorar l'espai, tan natural en el jove animal i en el nen, quan escalar, canviar de nivell, abandonar-se a un

pendent, multiplicar les orientacions, era per a nosaltres una manera fonamental de viure».<sup>57</sup>

Aquesta hipòtesi es basa en la noció de funció obliqua. Oposa el caràcter «dinàmic» de la funció obliqua a la neutralitat d'un espai basat exclusivament en el sistema horitzontal-vertical. Reprintant les anàlisis de l'arquitecte Virilio, es podrien distingir quatre components d'aquest dinamisme.

«L'activació, és a dir, exercir una elecció en relació al lloc, en funció del seu potencial de gravetat. Es produeix aquí una relació física immediata amb el pla de sustentació: segons la qualitat del pendent, el seu percentatge en relació a la força de la gravetat, l'espai esdevé un vector direccional en el proveïment o la despesa d'energia. Cal compondre amb aquest factor. L'espai participa en l'acció que el garanteix».

116

El «vertigen»: l'espai oblic desorienta el psiquisme a causa de l'abandonament del sistema de referència tradicional.

La «canalització» afecta l'exploració visual per a la qual es multipliquen els picats i contrapicats.

El «contínuum», que és la consciència de pertànyer a un món en desenvolupament continu, completa la desorientació provocada per l'abandonament de l'entorn tradicional.<sup>58</sup>

Així, neix un espai de geometria variable «constituït únicament per un sistema de pendents i de contrapendents el percentatge del qual varia del 12 % al 25 %, fins i tot al 40 %, on els espectadors no disposaven de seients sinó que s'instal·laven on volien sobre els plans inclinats, cap espai no semblava a priori reservat per a l'escenari».

Finalment, per completar l'anàlisi d'aquest dispositiu, cal acordar un lloc privilegiat a la llum: «En les escenografies tradicionals, la zona que de-

57. *Entre la lyre et le compas*, p. 77.

58. *Ibidem*.

termina al sòl la il·luminació dels personatges, dels objectes o dels decorats és invisible per al pati de butaques: apareix als espectadors dels balcons com el residu d'un efecte l'interès del qual rau només en tot allò que és vertical. I l'il·luminador normalment té molta cura a adequar aquests projectors per limitar-ne la incidència. En descriure més amunt la nostra experiència, hem explicat com es va tractar la llum amb atmosferes acolorides englobant l'acció i els seus espectadors més propers. El joc dels pendents, que proposa a la mirada vastos suports possibles a una interpretació cromàtica, és, evidentment, allò que ens ha dut a aquesta aposta, igual que a una distribució molt mòbil de la llum i de l'ombra que de sobte estrenyia o distenia la sensació visual de l'espai».<sup>59</sup>

Desestabilització i integració són les dues paraules que defineixen millor aquesta experiència de l'espai.

Espai de desestabilització pels efectes de «vertigen» provocats per la funció obliqua, certament; però també desestabilització des d'altres relacions. Així, és un espai que deixa fora de les normes la qüestió de les fronteres: en efecte, no es defineix principalment per un dins i un fora, com tota estructura arquitectònica que es respecta, que comença per enunciar els seus límits; al contrari, aquí tot està fet perquè els límits siguin mòbils. A la nit és la llum qui posa els límits a lloc, a la seva manera, és a dir, de manera perfectament variable. Així mateix, les passarel·les d'accés no es presenten específicament com a tals: en un univers on tot és oblic, constitueixen un element oblic entre d'altres. D'altra banda, si ens quedem fora de l'estructura, podem percebre el que hi passa amb més motiu, perquè els plans inclinats donen un abast més gran a la mirada.

Espai de desestabilització també per la mobilitat que implica: no hi ha estabilitat definitiva sobre un pendent, cal constantment compondre amb la gravetat; els espectadors també són, en aquesta estructura, necessàriament mòbils, ni que sigui per la relativa manca de confort de la seva posició, però també perquè és possible que se situïn en la

59. *Ibidem*, p. 92.

trajectòria dels actors; a més, en fer possible per a l'espectador el desplaçament per tal de modificar el seu punt de vista sobre l'espectacle, un espai així l'hi incita. Els espectadors resten espectadors, però el seu grau d'intimitat espacial amb els actors és màxim: així, la frontera s'ha fet tènue. Frontera lleugera en lloc d'estar marcada, és el que condueix sens dubte a imaginar per a aquest espai un altre paper, el d'espai lúdic.

Amb tots aquests aspectes, veiem que és un espai que ja no es defineix essencialment per les normes d'una geometria elemental, a través de les seves formes i les seves dimensions, sinó d'una manera matemàticament més complexa perquè entren en joc fenòmens de proximitat, d'obertura i de dinamisme que el caracteritzen en propietat. Veiem, d'altra banda, que és una estructura que posa en el primer pla de la seva construcció consideracions d'ordre psicològic: tot el seu joc consisteix a multiplicar els contactes i els punts de vista, i aposta per les atmosferes, les relacions que en resulten. Desestabilització continua sent la paraula clau: alterant l'univers viscut, s'aposta per alteracions més profundes.

118

També hi ha desestabilització perquè és un espai que no posseeix cap referència coneguda, un espai impossible de reconèixer, de situar en la classificació espontània dels espais que tothom es fa per a la seva informació personal. El simple fet, per exemple, que els espectadors no disposin de cap àrea que sigui pròpia, que no hi hagi seients que els siguin destinats, altera els costums. Així, podríem dir que és un espai desprovèit de significat. És el que en fa un espai de la sensació abans que res i, tal com ha estat viscut, és així com va funcionar. N'hi hauria prou, però, que aquesta estructura s'institucionalitzés per perdre aquesta capacitat, per adquirir els significats que el cos social li atribuiria. Potser aquí batega el cor de la utopia: les fronteres es reinventen sense parar al si de la societat.

Però les desestabilitzacions que aquest espai suscita no deixen desemparat el protagonista. Aquí, desestabilització va de bracet amb integració. Si l'estructura denuncia les fronteres, és en l'esperança d'acollir millor. Si l'espectador és al límit del contacte físic amb l'ac-

tor, a la inversa del que es produeix en les posades en escena en què l'actor envaeix la sala, no hi ha cap violació de territori. Igualment, el que Virilio anomena el «contínuum» va en el sentit d'aquesta experimentació de la integració. Els jocs de llum hi contribueixen, per la creació d'una atmosfera pròpia a l'espai sencer.

Com incideix el fet que es tracti d'un espai essencialment pobre en objectes perquè els pendents, en efecte, en limiten molt la presència? És difícil donar una resposta unívoca a aquesta qüestió: almenys podem destacar que obtenim així un espai «purificat» que només atorga lloc a les relacions i a les interaccions.

La part més interessant d'aquesta experimentació és veure cap on condueix l'experiència de l'escenògraf. A partir de l'acte teatral, que és el seu terreny d'elecció, fa examinar el que l'espai indueix. Com nombrosos intents contemporanis, obliga a reconsiderar l'espai teatral des del punt de vista de la seva eficàcia. L'originalitat rau a explorar a fons la hipòtesi d'un espai considerat ell mateix generador d'emocions i de desitjos de joc, una mica com un camp de neu atrau l'esquí, alpí o nòrdic segons la seva conformació. En aquesta utopia, l'espai teatral en particular, l'espai lúdic en general, seria el lloc on, igual que l'actor que es canvia de vestit i el seu ésser queda modificat l'estona que dura una representació, doncs l'espectador igual, deixant allò que defineix la seva o les seves funcions socials, podria (l'estona que dura una representació?) canviar de vestit; i no seria simple identificació, sinó impacte directe i viscut més profundament que des d'un imaginari superficial. L'escenògraf en seria l'organitzador absent, ell que és el creador del lloc, dins i fora de les fronteres del teatre. Una utopia ambiciosa, però que té el valor que tenen les utopies: susciten l'entusiasme per buscar.

Aquesta utopia d'escenògraf desemboca en l'arquitectura i contribueix a subratllar-ne la interpretació. I és aquí on retroba, en el fons, una tradició que es remunta al segle XVI. El constructor d'espais efímers troba el constructor d'espais estables. Justament, però, per desestabilitzar la impressió que l'usuari té de l'espai.





## L'ESPAI EN ESCENA CONDICIONAR L'ESPAI

Si l'espai és productiu, i ja no només closca buida, què passa llavors amb el somni? Tindrà altres formes, interpell·larà la història, modelatges d'espai anteriors, llocs plens, i cridarà a recuperar-los, reutilitzar-los o rehabilitar-los.

121

En entrar en aquest procés, l'home de teatre es regala un luxe: fuig del pes de les tradicions i alhora en fa servir els valors. S'evadeix de la tradició teatral i s'inscriu en un passat. En un sentit, tria les tradicions en les quals s'insereix. Juga amb el passat.

Quin terme cal emprar? La paraula *rehabilitació* suggereix que l'edifici manté la mateixa funció. La paraula *recuperació* només seria escaient per als llocs primitivament despallats de valor i no deixaria veure la unitat del procés. La paraula *reutilització* no dona compte de les transformacions necessàries. Cal resoldre-ho. El cas és que veiem que clarament es qüestionen les funcions socials de l'espai: abans de reutilitzar un edifici, cal demanar-se si val la pena o no conservar-lo. A l'aire lliure també, cal demanar-se quins valors transmet el lloc que volem invertir.

I, a més, hi ha el «xoc a canvi» del lloc en la pràctica. En tots els fenòmens de rehabilitació, la funció no és sobirana: li cal compondre, acceptar les restriccions d'un espai que no està plenament concebut per a ella; és una mena de vaivé que s'hi estableix, un intercanvi. Ni lloc refugi, per

definició efímer, ni edifici segur d'ell mateix i del seu ús, l'edifici rehabilitat fa que es relliguin els fils de la precarietat i de la durabilitat.

És just en aquest punt que condicionar l'espai adquireix tot el sentit.

Quan Max Reinhardt, a començament de segle, decideix fer servir un envelat de circ per als seus muntatges teatrals, duu a terme un doble desviament: desviament de l'espectacle teatral, d'una banda; i desviament de les funcions corresponents a l'envelat, de l'altra. De la mateixa manera, quan als anys quaranta Jean Vilar decideix crear el Festival d'Avinyó i fer-lo al Pati d'Honor del Palau dels Papes, duu a terme un altre doble desviament: el d'un lloc que res predisposava a aquesta funció amb finalitat d'espectacle, i, alhora, el del teatre, però d'una manera diferent que Reinhardt.

122

Rehabilitació? En som lluny, sembla: en el cas del Festival d'Avinyó, no es fa servir un edifici, sinó el pati; a més, el condicionen de manera provisional, no el transformen. En el cas de l'envelat, la distància és encara més gran, atès que només és un envelat i no un edifici.

A més, no és fins una mica més tard (als anys setanta) que la rehabilitació es converteix en una de les figures clàssiques en la creació dels espais d'espectacle.

Malgrat tot, com a cas extrem, aquests dos exemples ofereixen, en certa manera, el model d'allò que duu a terme la rehabilitació: l'alteració d'un espai; en aquest sentit, donen la possibilitat de fer aflorar alguns dels factors de base. Desviar, per què i com? Aquestes dues experiències, encara que no expliquin el fenomen en conjunt, permeten veure-hi més clar. Transportant el teatre lluny de l'edifici que, en acollir-lo, li manlleva el nom, tots dos exemples ens conviden a notar la diferència: el teatre no és només allò que té lloc en un teatre. Les conseqüències de la distinció que es manifesta aquí amb tota la seva força són múltiples i de tota mena.

Desplaçar l'espectacle lluny de l'edifici teatral no és només transportar-lo, és també demostrar que pot viure fora d'aquest marc. Certament, el teatre no va haver d'esperar aquestes dues experiències

per existir en els marcs més diversos: només hem de pensar en el teatre itinerant, en Molière, que va trobar —és ben sabut— un camp d'expressió, i probablement fins i tot de formació, privilegiat en els seus inicis, o encara en el teatre elisabetià que s'interpretava —ho sabem— als patis de les fondes. Malgrat tot, el que ara canvia és que grans directors coneguts i reconeguts escullen aquesta solució no com a últim recurs, ni com una manera transitòria de treballar (almenys pel que fa a Jean Vilar), sinó com un element que contribueix a la valoració d'aquests processos; i al pati del Palau dels Papes, Jean Vilar sol inaugurar-hi cada any una creació important. L'efecte més evident d'aquesta elecció és que s'aparta la representació del seu context; apartant-la de l'arquitectura que s'havia imposat per a ella com un entorn esdevingut natural i, per tant, més que obligatori, necessari, se la dissocia també del seu marc alhora institucional i social. La representació comença a existir per ella mateixa, com un esdeveniment de ple dret que tendeix (però tan sols tendeix) a imposar les seves pròpies condicions d'existència.

123

Valoració de la representació com a objecte d'art que posseeix un valor autònom: s'inscriu en aquest procés. És una elecció, però, que també troba el seu límit essencial en una tendència a la institucionalització que sempre més o menys el replanteja, restringint a inventar —si entenem que el procés perdura— nous desviaments, cosa que, al capdavall, l'evolució del Festival d'Avinyó il·lustra prou bé.

Tot s'esdevé com si, un cop investit el lloc, la seva disponibilitat per al teatre aparegués, al cap d'uns quants anys d'habituar-s'hi, al seu torn, «natural», retrobant llavors, en part almenys, el context anteriorment esborrat (o, més exactament, que es desitjava esborrar) en el moviment de desviament del lloc. Per desembolicar les causes sociològiques d'un procés com aquest, podem referir-nos a les anàlisis de Pierre Bourdieu: «Els gustos obeeixen, així, a una mena de llei d'Engel generalitzada: a cada nivell de la distribució, el que és rar i constitueix un luxe inaccessible o una fantasia absurda per als ocupants del nivell anterior o inferior, esdevé banal i comú i es troba relegat

en l'ordre d'allò que és obvi per l'aparició de noves consumacions, més rares i més distintives; això, a més, un cop fora i tot de qualsevol recerca intencional de la raresa distintiva i distingida».<sup>60</sup>

D'altra banda, de manera profundament lligada sens dubte al fenomen de valorització de la representació, allò que aquestes experiències comporten és la valorització de la precarietat.

Això que és evident, fins i tot pel que fa a l'envelat, és més ambigu en el cas d'Avinyó, on el valor de l'edifici prové de la història; malgrat tot, pel que fa a la seva adaptació per al teatre, s'imposa el recurs obligatori a estructures precàries; s'estableix una de les tensions fonamentals lligades al funcionament d'aquesta mena de llocs teatrals: el teatre només hi és de manera transitòria. Qualsevol desviament, per definició, recorda de manera permanent i sensible el pas del temps i la usura que arrossega sigui quin sigui l'estat de l'arquitectura mateixa. Així, sorgeix una doble precarietat: la del lloc, per molt imposant que sigui, i la de la representació, moment aïllat de la vida de l'edifici. Des de la perspectiva d'una rehabilitació, aquesta relació amb la precarietat també existeix, però de manera diferent, perquè allò que es replanteja és una transformació durable del lloc; tanmateix, com que hi ha transferència de funció, hi ha debilitament.

Una elecció com aquesta pot tenir unes conseqüències negatives més o menys marcades: a Avinyó les condicions auditives depenen estretament del vent, per això el confort, almenys en les primeres adequacions, era més que discutible. Hi ha una contrapartida: treure l'espectacle fora del seu marc i fer-li adquirir una mobilitat és desmarcar-lo d'allò que, amb l'edifici, li imposa una imatge: per a Jean Vilar, és donar-se la possibilitat d'anar a trobar un altre públic. Utopia pura i simple o element que no s'ha de negligir ni en el pla sociològic ni en el pla estètic? Aquesta és la qüestió. El cas és que des del punt de

60. P. BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Éditions de Minuit, París, 1979, p. 75.

vista del funcionament del valor, un desviament com aquest no és mai completament anodí, perquè es posa en marxa un nou sistema d'intercanvi entre el lloc i l'espectacle: en un teatre estable, hi ha tendència a la identificació de dos sistemes de valor, el que s'aferra al lloc i el que s'aferra a un o altre espectacle. Cas típic: el de la Comédie Française. «Traient-lo», es desplacen tots dos sistemes.

En concret, podem dir que experiències com aquestes obren el camí a tota mena de redefinicions de l'espectacle teatral en el sentit que «alliberen» l'ús que es fa d'aquesta paraula de tota definició alhora massa estricta i massa dependent del lloc tradicional. ¿Per on passa la frontera entre la dansa i el teatre a Avinyó, atès que el Pati s'ha obert a tots dos (i quines reticències hi haurien pogut posar impediments?), entre teatre musical (que a poc a poc s'ha fet un lloc en diferents espais d'Avinyó), òpera i teatre ras i curt? Encara que només sigui una mica, l'envelat de Reinhardt tendeix a desplaçar el límit entre el circ i el teatre. Certament, aquests replantejaments depenen també d'altres factors, no només de l'elecció de llocs inèdits: tanmateix, els llocs inèdits no són anodins; les lluites que, als segles XVII i XVIII, oposen les companyies i els gèneres en són una demostració: els llocs teatrals són un dels reptes més importants.

En la rehabilitació pròpiament dita, les diferents fases d'aquestes relacions conflictuals estan inscrites des del començament al nivell de l'elaboració del programa: des de quina concepció de la representació cal concebre'l? La qüestió es planteja en termes lleugerament diferents dels de quan es concep una sala completament nova: un dels beneficis esperats de la rehabilitació és treure partit d'allò que l'edifici pot aportar en el pla estètic al desenvolupament del fenomen teatral. Una part important de la qüestió rau en els fenòmens d'apropiació que hi ha en marxa en tota pràctica estètica: a qui pertany el lloc inicial? Quin n'és el funcionament econòmic? Quina és la relació que la societat manté amb el patrimoni arquitectònic (l'ús d'aquest terme mateix indica una actitud)? La Grande Halle de la Villette és un cas molt interessant d'observar.

## **Desviar, conservar, respectar**

La Grande Halle de la Villette era, com tothom sap, la peça principal d'un conjunt d'edificis destinats a escorxadors d'animals per al consum de carn de la ciutat de París. Construcció del segle XIX, en ple apogeu de l'arquitectura metàl·lica, al principi era una estructura purament funcional; respon, doncs, a un seguit de restriccions (o de llibertats): les que es relacionen amb el material i les que es relacionen amb la funció; superfície, altura, obertures i circulacions van ser estudiades en relació al nombre d'animals que hi havien de cabre, l'organització de l'escorxadors per una banda i les possibilitats que oferia el material per l'altra. L'estètica queda ben lluny, sembla, i encara més lluny sens dubte sobretot perquè són escorxadors, és a dir, edificis no tan sols dedicats a la funció alimentària, sinó també al que aquesta funció té de menys «presentable», una funció que sembla que s'oposi (com alguna cosa baixa) a allò que és de l'àmbit elevat de la cultura i més encara del bon gust (i és probable que el que val per a l'època contemporània valgui també per a l'època que es va concebre aquest edifici).

126

I, malgrat tot, és per la seva bellesa que la Grande Halle obté la rehabilitació. Es podria dir també que aquesta rehabilitació va ser el resultat d'una mena de lluita per l'estètica, una lluita pel reconeixement del valor estètic de l'arquitectura metàl·lica d'aquest període. Per fer-se'n una idea n'hi ha prou de recordar què van ser els intents de preservar els pavellons Baltar al barri de Les Halles. De la mateixa manera, els primers projectes de transformació del barri de La Villette no contemplaven cap rehabilitació sinó la desaparició pura i simple dels edificis del segle XIX.

Certament, com sens dubte en qualsevol operació de rehabilitació, aquí es plantejaren tres tipus de qüestions (més o menys entrelligades segons el cas i en diferents moments, des que es va concebre el projecte fins que es va dur a terme): qüestions d'estètica, qüestions de funcionalitat i qüestions de caràcter econòmic.

La decisió: perquè un edifici sigui rehabilitat, cal que sigui considerat digne de ser preservat pel seu valor estètic o perquè econòmicament la preservació es considera més rendible que la destrucció o la substitució; amb aquesta condició n'hi pot haver prou en alguns casos, aquells en què és palès el prestigi (o la rendibilitat) de l'operació: llavors es designa a l'edifici una funció susceptible de «justificar»-ne la preservació; en el cas en què el valor estètic atribuït a l'edifici sigui important i en les circumstàncies en què el «patrimoni» es valori en extrem, una operació d'aquesta mena pot justificar allò que se'n diu un «sacrifici» financer. En les situacions d'equilibri, cal que l'edifici en qüestió sigui considerat capaç de respondre a les funcions que se li volen atribuir; cal també que el cost previst per a la rehabilitació no excedeixi el cost de construcció d'un edifici nou. De fet, per fer-se una idea prou exacta d'una operació de preservació, és un «nosaltres» qui pren la decisió que caldria definir amb cura. No és mai senzill, però. Es pot dir que, pel que fa a la Grande Halle, igual que hi va haver una lluita per l'estètica, també hi va haver una lluita intensa al voltant de les parts que van prendre la decisió (potser això passa sempre, però aquí la lluita va ser particularment visible).

127

El programa: al moment del seu establiment, el mateix entrecruament de qüestions seguint un esquema que depèn ja del que està lligat al moment de la decisió (dos moments que poden, d'altra banda, pràcticament confondre's). La distància que s'obre llavors és la que separa el programa somiat del programa real. En el cas de la Grande Halle, la distància és més marcada perquè va existir un període en la vida d'aquest lloc, període més o menys mític (el de després del 68), però període viscut en què va veure la llum un ús que seria similar a un programa.

El programa somiat, almenys en aquest cas, és l'espontaneïtat, atès que les manifestacions que van ocupar el lloc ho van fer sense idees preconcebudes, sense programació llargament madurada o després de molt de temps preestablerts, sense necessitar sobretot treballs d'adequació complicats, destinats a perdurar més enllà de l'ocasió que havia de donar-los naixença.

El programa somiat és també, doncs, la fluïdesa, la llibertat: la Grande Halle pot semblar modelable gairebé fins a l'infinit seguint els casos i les necessitats, perquè és àmplia i, per tant, apta a acollir les manifestacions espectaculars més diverses per molt desmesurades que siguin, però també (sens dubte paradoxal) perquè no es beneficia de cap equipament que pugui orientar-ne el funcionament. Llibertat per al tècnic d'ordenar segons les necessitats i les possibilitats del moment. I això causa la impressió d'una apropiació total: un altre element determinant del programa somiat; la Grande Halle és llavors un lloc teatral que pertany a aquells que l'han investida en primer lloc perquè l'han triada però també perquè en fan allò que bonament els sembla; fer d'un antic escorxador un lloc de reunió és certament important en aquesta impressió: qualsevol desviament és obra, més o menys, del seu autor; així, en un sentit passa una mica allò que somia el director de teatre: un lloc familiar i adaptat, precisament, a allò que n'espera.

128

Així, en el temps d'una apropiació més o menys salvatge, la Halle va poder ser (o almenys va poder semblar que era) allò en què tot lloc d'espectacle aspira a convertir-se: un lloc necessari, perquè va respondre llavors a necessitats no tan sols clarament sentides, sinó també clarament expressades. I aquest últim punt no és pas el menys important del que fa la força d'aquest programa somiat, de tot programa en el moment que el somiem.

Pel que fa a aquest nivell d'exigència, el programa real només pot ser-ho al marge en la mesura que, en donar forma, només pot imposar restriccions, les que imposa la forma. La contradicció que es lliga aquí és una de les que el teatre coneix bé: la contradicció del precari i del definitiu o encara la de (no és exactament la mateixa) el feixuc i el lleuger, el massís i el mal·leable. Perquè el fet d'adequar el lloc (de «carregar»-lo) transmet tant llibertats com restriccions. És també la contradicció pròpia de tot esforç artístic, del fet de donar forma: la llibertat pròpia de tot allò que no té forma és que deixa obert el camp del possible.



Per això aquesta llibertat restringeix terriblement els mitjans que es poden oferir a la realització. A la inversa, donar forma restringeix, necessàriament, els possibles, però dona els mitjans per a la realització. L'equilibri que cal mantenir no es pot en cap cas definir en l'absolut, ni de manera definitiva. No és una discussió acadèmica: la idea de la polivalència és la d'un lloc que seria neutre davant de formes d'espectacle que hauria d'acollir, un lloc adaptable sense cap restricció. I aquesta idea troba límits alhora tècnics, estètics i financers.

Tanmateix, ni de bon tros és aquesta l'única font de contradiccions. N'hi ha una de més gran que rau en la definició de les parts involucrades en la implantació del programa real i que no són del tot les mateixes que les que van prendre la decisió. És, d'entrada, un problema molt general: la contradicció entre el món dels professionals de l'espectacle en general, especialment dels tècnics (i potser més encara el dels escenògrafs), que miren de construir una eina i que eventualment ja somien els usos possibles en funció de l'edifici que cal adequar i el món de les instàncies de decisió, polítics electes o administratius que somien una polivalència total i també com menys cara millor o que tenen l'encàrrec d'enquadrar les despeses (en aquesta manera de veure les coses, com més gran és la polivalència més fàcil serà la rendibilització del lloc): en aquest cas, la contradicció és probablement més intensa perquè l'escenògraf va viure el període mític de la Grande Halle i en coneixia millor del que sol ser habitual els recursos imaginaris. I per això, menys encara del que sol ser normal, no pot quedar satisfet amb una rehabilitació que sigui només la pura i simple preservació del lloc, i més enllà de la conservació en reivindica el respecte.

Aquesta contradicció se situa no només al nivell de la percepció de les funcions de la Halle, sinó també de la seva percepció en el pla estètic; d'una banda, perquè es tracta d'avaluar-ne el valor estètic i, de l'altra, perquè fent-ne un espai d'espectacle se'n fa un lloc susceptible de respondre a un cert nombre d'exigències estètiques: és a dir,

en l'esperit de l'escenògraf, altra cosa que un lloc refugi. Es reconeix l'enfrontament entre la lògica del refugi i la del lloc, un enfrontament observable tant en els casos de construccions com en les rehabilitacions (i no únicament, sens dubte, en l'àmbit de l'espectacle, però sí viscut de manera més intensa en aquest àmbit que en d'altres) i del qual haurem de tornar a parlar.

En la continuació lògica del programa, el moment de la realització veu com es barregen de la mateixa manera els tres ordres de qüestions ja presentades en les dues fases anteriors. I això ho veurem també en la fase més llarga, la del funcionament, i d'una manera que haurà estat induïda, almenys en part, per allò que ja s'haurà posat en pràctica abans.

130

### **Manipular, anomenar, apropiar-se**

A les diverses fases hi corresponen diversos models d'apropiació de l'edifici. Si l'apropiació és el procés a través del qual, tot fent-nos nostre (més o menys nostre) un edifici, sentim que hi tenim drets, llavors cal admetre que l'apropiació és essencial. És un procés alhora afectiu, pràctic i de l'ordre del poder que implica tothom qui hi intervé, però que s'exerceix en graus diferents i de maneres diferents.

Així, l'apropiació a través de la qual un equip inicia el funcionament d'un espai on, durant una temporada, s'hi instal·la, no és la mateixa que la que haurà pres com a base l'equip de realització en el seu propi treball. La confrontació d'aquestes dues aproximacions (tant si és expressada com si no) no pot no produir-se.

En el plantejament del lloc teatral, més potser que en cap altre, aquesta noció d'apropiació és decisiva. Una de les primeres necessitats que té qualsevol companyia de teatre, sigui quin sigui el seu estadi de desenvolupament, és el de l'espai: alhora refugi i lloc d'acollida habitual (per tant, generador, s'espera, de fidelitat) però també lloc que

cal adequar, «treballar» al mateix temps que s'hi treballa per posar a punt les representacions.

És un procés i difereix sensiblement de l'actitud contemplativa a través de la qual es defineix habitualment l'aproximació estètica d'un objecte, l'accés a la seva bellesa. Podríem pensar que només hi estan implicats per aquestes definicions els qui s'encarreguen de la feina de rehabilitació, polítics electes, administratius, arquitecte, escenògraf i en general els equips que hi estan associats; no queda clar que amb una concepció així n'hi hagi prou: una característica de l'art contemporani treballa no tan sols per inventar els objectes, sinó també per crear processos que reforcin per al públic les possibilitats d'apropiació. Que no és aquest un enfocament possible de l'oposició passivitat/activitat que ha alimentat tantes discussions pel que fa a la representació teatral? En un sentit, també veiem de nou el problema de l'encàrrec artístic i de l'estatus de l'objecte d'art i de l'artista: a qui pertany l'objecte artístic? És clar que, en aquest àmbit, la representació constitueix un objecte completament específic i ha de ser tractat de manera especial.

Així, a través de la seva pròpia apropiació de l'edifici, l'escenògraf podria treballar obrint moltes possibilitats (Guy-Claude François en aquest cas) només que busqués concebre un espai espectacular que «sigui» un lloc d'espectacle, i la seva posició en el projecte de rehabilitació podria perfectament ser-ne el centre. Per a l'escenògraf, en el contacte físic amb l'edifici (contacte quasi sensual de qui coneix els materials) es teixeixen els lligams amb els quals es marca el valor estètic. Amb el disseny (també per a l'arquitecte), però, s'aprofundeixen aquests lligams, el disseny del volum en el seu conjunt, l'esquematzació que permet alhora visualitzar-ne les grans línies, confirmar-ne amb una visió de conjunt la bellesa, i manipular pròpiament dit. De fet, aquest doble apoderament només és possible, o més aviat només és completament eficaç, amb la mediació de les paraules: sentir la presència física de la Halle, dissenyar-la i anomenar-ne les diferents parts són un únic i mateix moviment.

I anomenar nau la part central no és de cap manera anodí, sinó que és, al contrari, el resultat d'una elecció que correspon a un moviment d'interiorització del lloc.

Anomenar és en primer lloc fer possible la comunicació; com que caldrà treballar col·lectivament, cal poder designar amb precisió tots els llocs d'intervenció. En aquest sentit, si les paraules tècniques de l'edifici no són adequades, és perquè no s'adapten amb prou precisió a la Grande Halle. No n'és, però, l'únic motiu.

Parlar de «nou» és fer possible una conscienciació més exacta de la naturalesa de l'edifici. D'aquesta paraula en resulta visiblement l'esquema que fa aparèixer la sala (que permet «llegir»-la) com un vast conjunt de dos transseptes on la nau central forma un tot, flanquejada per les naus laterals acompanyades dels seus balcons, que formen com tot de llocs individualitzats, igual que en una església les diferents estacions acompanyen els recorreguts laterals.

132

Preservar la unitat de la nau central es presenta no només com una necessitat sinó com una evidència. La imatge de l'església posseeix una doble virtut, pràctica i psicològica alhora: imposa el respecte de la nau perquè la fa veure d'una altra manera.

El terme nau posseeix una altra virtut, la d'inscriure la sala en una tradició. ¿Com es podria deixar de veure a través d'aquesta paraula l'armadura metàl·lica d'una altra manera, és a dir: com les nervadures i els membres que proposa l'arquitectura gòtica, una arquitectura amb una força d'emoció que ens fa visibles les estructures, si més no en part? Com no recordar també, almenys per ressaltar-ne la comparació amb l'època, el segle XIX, que l'arquitectura metàl·lica es desenvolupa, que torna al gòtic les seves lletres nobles, que literalment el troba (podríem afirmar gairebé que el descobreix, tal com es diu d'un arqueòleg que descobreix una excavació).

La nau d'església és també el vaixell; imatge sobre imatge, la nau de La Villette, per molt metàl·lica que sigui, revela una armadura que

recorda l'arquitectura interna dels antics vaixells de fusta, els que podem anomenar naus. L'impacte d'aquesta imatge és diferent, probablement menys forta; expressa més un desig que no pas imprimeix en l'edifici la seva marca. Més que el viatge, el que sens dubte compta és la inscripció de la tècnica en un parentesc antic que desmenteix les concepcions que en fan un producte destinat a l'instant (igual que l'edifici purament funcional hauria de desaparèixer un cop han desaparegut les necessitats funcionals que en justifiquen l'existència, de la mateixa manera el Grande Halle hauria hagut de desaparèixer quan la ciutat de París va tenir necessitat d'escorxadors moderns): aquestes concepcions les expressa allò que podríem anomenar la «lògica de l'últim crit», i l'«últim crit» destina purament i simplement les tècniques antigues a les restes, com si no en quedés cap supervivent, com si no fos sempre en un sentit producte d'aquestes últimes. Rehabilitar és també dur a terme el casament de les tècniques.

133

Una altra imatge, sense valor de canvi, una imatge, sembla, purament personal, la de la papallona: lleugeresa, llum; les armadures metàl·liques de l'edifici tenen una finor que cal anomenar d'una altra manera, diferent d'un terme abstracte, igual que amb una sola paraula remetem a l'arrodonit de les juntures, la forma desplegada de l'edifici en el seu conjunt i una mena de fragilitat. Aquest nom, però, sens dubte pertany principalment a un procés interior, a una necessitat interior d'apropiació. El manlleu d'una imatge a la natura al costat de la imatge tècnica, la del vaixell, i de la imatge artística, la de l'església, probablement té molt de significat; natura/tècnica, la relació entre aquests termes és tradicionalment descrita com a contradictòria: la imatge de la papallona suggereix una altra cosa. La trobada més sorprenent entre la imatge i la realització és potser l'acostament que suggereix una de les peces tècniques, la que assegura la rigidesa de les passarel·les, peça la «bellesa» de la qual estableix entre altres coses el seu parentesc amb el conjunt (ales desplegadas, nervadures: els cables; esquema d'ales que suggereix també el cos central); trobada

atzarosa perquè és una peça que ha estat realitzada a posteriori i el disseny de la qual no deu res a la tècnica (quan feia falta, el que s'havia previst era un cable enterrat, un projecte que es va abandonar per raons tècniques).

Tres imatges, dos modes d'apropiació, d'una banda a través d'una visió per imposar, d'uns intercanvis possibles i eficaços: un ús col·lectiu de les paraules, destinat entre altres coses a fer possible una apropiació comuna a l'equip al treball en aquest lloc; i, d'altra banda, una relació més aviat personal amb el llenguatge. El llenguatge i la imatge lliguen l'aproximació tècnica i l'aproximació estètica, en manifesten el contingut afectiu i testimonien que són tres processos no tan sols conjunts, sinó també indissociables.

134

La paraula no és una simple eina de comunicació, ni tan sols mitjà d'expressió; obre perspectives que, si no, serien invisibles; contribueix a la invenció del lloc. «Existeix, en la història, un efecte de producció d'acció a través del relat», escriu J.-P. Faye a *Théorie du récit*.<sup>61</sup>

En quina mesura els usuaris de la Halle (en el doble sentit de la paraula: tècnics i homes d'espectacle que se'n serviran i públic que l'aprofitarà) percebran el que les paraules transmeten? En un sentit, és una qüestió que queda en segon terme. No perquè estigui exempta d'importància, sinó perquè no pot venir a posteriori. La situació és una mica la del llibre (o de qualsevol altra obra d'art): allò que en farà el lector no pertany gairebé gens a l'autor i tot i així n'és en certa manera responsable. Així mateix, quan escriu, té la voluntat de ser llegit; però no escriu, malgrat tot (il·lusió? Potser), en la perspectiva de plaure al seu lector, sinó per respondre a una necessitat que li sembla (errat o amb raó) més fonamental. I això implica decisions conformant-s'hi. La necessitat que guia la rehabilitació de la Grande Halle

61. Herrmann, 1972, p. 275. Vegeu també, sobre aquest tema, la teoria dels «actes de llenguatge» desenvolupada per la filosofia analítica anglesa i represa per O. Ducrot en el seu llibre *Dire et ne pas dire*, p. 18 i seg.

és doble: fer-la apta per acollir diferents formes d'espectacle, però conservant aquesta fidelitat de la qual donen compte les paraules-imatges que han servit per anomenar-la.

Respecte per l'entramat sobre el qual va ser concebut l'edifici, un entramat que tot i així és, per raons que no s'expliquen, de 88 ° en lloc de 90 °; en el pla tècnic, d'altra banda, trobem el respecte per l'entramat perquè n'hi ha total facilitat.

Respecte per l'angle de pendent del sostre en la concepció de les passarel·les i en la seva realització, cosa que no va ser gens evident. Rebuig de concebre una estructura que podria ser una espera definitiva a la integritat de la nau, d'aquí la idea del timpà, una estructura mòbil que pot permetre d'aïllar-ne una part. Elecció del terra de fusta, un material carregat de significacions del mateix ordre. Decisió de no tocar l'armadura metàl·lica del sostre (cosa que reduirà la possibilitat d'enganxar-hi projectors): els usuaris, per tornar a la qüestió precedent, no podran ignorar cap d'aquestes decisions. En canvi, si reprenem la comparació amb el llibre, gaudeixen d'una gran llibertat d'«interpretació», almenys en el fet que és un lloc inèdit que no convida a cap comportament preestablert, a cap prejudici com podria ser el cas per a un museu, un teatre o qualsevol altre lloc inscrit amb més precisió en un esquema arquitectònic i institucional conegut.

Aquestes decisions, tantes eleccions deliberades, són l'expressió d'una certa idea del lloc, la traducció d'aquesta idea en termes d'escenografia. Aquestes decisions, que rebutgen la idea d'una possible neutralitat del lloc, testimonien, malgrat tot, al mateix temps, la necessitat de la seva adaptabilitat, almenys perquè no serà mai (com les Bouffes du Nord per a Brook o la piscina de Châtenay-Malabry per a Le Campagnol) el lloc d'un únic equip o d'un usuari privilegiat, ni tampoc (com per a un teatre a la italiana) d'una forma perfectament definida d'espectacle. Lluny d'una adaptabilitat indefinida a tot i a tothom, el que potser podria definir millor aquest projecte esceno-

gràfic (almenys com a projecte: potser només el funcionament, al cap dels anys, de la Halle podria dir en quina mesura hi va reeixir) seria una adaptabilitat que buscaria interrompre el compromís o, més aviat, rebutjaria deixar iniciar la idea directriu.

### **Condicionar, adaptar, adaptar-se**

La millor imatge d'aquesta actitud l'ofereix sens dubte la superfície del sòl de l'edifici: dues hectàrees. La decisió de preservar la nau constitueix, des del punt de vista escenogràfic, una aposta inèdita i quasi un repte alhora estètic, financer i tècnic. Muntar un espectacle sobre una superfície com aquesta fa que necessàriament t'hagis d'adaptar, que hagis de sortir dels camins de sempre renunciant a idees preconcebudes i a solucions habituals. Podríem afirmar que aquesta aposta en cobreix una altra sobre una evolució de la naturalesa mateixa de l'element espectacular. Certament, simètric a aquesta segona aposta, hi ha un risc: que aquesta sala immensa desencoratgi la invenció o que no trobi les formes de l'espectacle que li convindrien i es retrobi només com a refugi, un cobert d'exposicions còmode per l'amplitud, incapaç d'exercir ni una influència sobre aquesta forma de l'espectacular. Sens dubte el caràcter deliberadament ambiciós d'aquesta elecció fonamental (ambiciosa en el sentit que fa que es plantegin qüestions de fons, però també perquè implica projectes d'amplitud) i la consciència d'aquest risc fan imaginar la solució del timpà, que permet, malgrat tot, acceptar una forma provisional de compromís.

En canvi, tant el rebuig d'instal·lar una graella com el rebuig d'especialitzar zones provenen directament de l'opció de base: mantenir l'amplada de la nau tant en el pla horitzontal com en el pla vertical, deixar-la «respirar». A Châtenay, el vellut que enfosquia la sala va ser triat de tal manera que dibuixa un moviment cap amunt, testimoni encara d'un afany d'aire, i el subratlla com si així es donés una dimensió fonamental de l'espectacle futur: potser podem afirmar que



el que es marca d'aquesta manera és la diferència entre una arquitectura gran consumidora d'espai i una arquitectura que l'economitza, l'arquitectura funcional i rendible de les grans torres, per exemple; cosa que la metàfora vivent de la respiració també podria indicar perfectament a la seva manera. No podem evitar llavors pensar igualment en la referència a la natura de la imatge de la papallona. Arquitectura vivent/arquitectura de la taula de dibuix. Allò que el dibuix esdevindria quan, massa segur d'ell mateix, ja no és simple prova de la realitat a construir, sinó pla que s'imposa des de l'estadi del paper com allò que ha d'esdevenir sigui com sigui.

No podem deixar de tornar a esmentar la presència d'una de les dimensions fonamentals del teatre: en la seva relació amb els objectes (i amb l'edifici, en un sentit) el teatre ocupa una posició fronterera; objecte real, objecte imaginari? Objecte «real» del qual es fa sorgir el poder d'il·lusió. Objecte «imaginari» (específic) que descriu de manera més intensa que qualsevol altra la realitat. Ja sigui treball sobre l'objecte escènic o aplicació d'un edifici destinat a l'espectacle, la matèria mateixa de l'escenografia és treballar en aquesta frontera.

La piscina de Châtenay-Malabry a la qual fem aquí referència constitueix un altre exemple de rehabilitació d'un lloc amb finalitat d'espectacle. «L'objectiu dels arquitectes (Reichen i Robert) va ser, per al prolongament de les formes i dels volums originals, aportar una teatralitat nova a aquesta arquitectura testimoni dels anys trenta [...]. Tot conservant el vestíbul, instal·lant els camerinos als vestidors, i fent servir l'antiga piscina per a la sala d'espectacle, els arquitectes van respectar la composició primera de l'edifici. Amb el nom mateix del teatre (La Piscine), l'elecció dels materials (enrajolat trencat reconstituït), el blau fosc de les parets i de les estructures, la conservació del pedil·luri, es va conservar l'esperit mateix d'un lloc aquàtic».<sup>62</sup>

62. Aquesta és la presentació que en fa *Le Moniteur*, «Spécial réhabilitation», maig del 1986.

Pel que fa a La Villette, les tècniques imaginades impliquen no tan sols la flexibilitat i l'evolucionalitat, sinó també la integració. A tots els indrets, tots els fluids: com en una medul·la espinal, la nau és recorreguda en tota la seva llargada. De la mateixa manera, les passarel·les, que alhora fan possible les manipulacions tècniques i autoritzen un trajecte aeri de la Halle en el sentit transversal, poden circular, per un sistema de raïls, sobre tota la llargada de l'espai. A més del pendent i aquesta mobilitat que els permet desaparèixer quan no són necessàries, l'estètica inspirada en les passarel·les del canal Saint-Martin (que, en determinats elements, pot recordar el pont dels Soupirs) en garanteix la integració. Els ponts grua: poden exercir una triple funció; de la mateixa altura que els balcons fixos, instal·lats en el seu prolongament, poden constituir un terra elevat en la continuïtat d'aquests balcons; posats l'un rere l'altre, tanquen prou espai per constituir si convé un lloc restringit i limitat, una mena de sala dins la sala però que se n'aïlla; finalment, poden servir de respatlter a les grades (un sistema modificat a últim moment a causa d'imperatius financers que li van fer perdre bona part de la flexibilitat).

138

Allò que potser mostra més bé l'esperit amb què va ser concebuda l'adequació de la Halle és l'estructura polimorfa: constituïda amb bigues metàl·liques que encaixen les unes en les altres, permet tant instal·lar-hi grades com relleixos o prolongar-ne el sòl a l'altura dels balcons, si convé en continuïtat amb el sòl constituït pels ponts grua. Per reforçar-ne l'adaptabilitat i la capacitat d'integració en l'edifici, l'estructura va ser elaborada en unes dimensions que són submúltiples de l'entramat, i es va estudiar per les mateixes raons que la seva maniobrabilitat (a part que així es respon a un imperatiu de rendibilitat en la gestió).

Els magatzems i els tallers van ser excavats en el subsòl, reconstituïnt d'una certa manera l'antiga orquestra. Entre aquest univers amagat i el de la sala, aèria, oberta amb les seves vidrieres a totes les mirades, oferint fins i tot (especialment de nit, quan s'il·lumina) aquesta transparència com una seducció, és alhora l'oposició i la complementaritat que es llegeixen en l'estructura mateixa de l'edifici. En relació a la

concepció teatral recurrent als anys seixanta del teatre dins el teatre, del teatre fent-se, emfasitzant, prioritàriament en l'espectacle mateix, el procés de creació d'aquest espectacle, és una decisió estètica; el reconeixement d'una distància inscrita en els fets entre el procés i el producte, malgrat tot i sigui quina sigui la voluntat d'incloure l'espectador al centre del treball d'invençió; el rebuig de fer del treball de producció un espectacle, de donar-lo en espectacle; tot plegat és un posicionament sobre la naturalesa dels elements espectaculars, sobre allò que prové d'aquests elements espectaculars i sobre allò que no en prové.

Al cap i a la fi, a La Villette una altra decisió era possible: la creació de tallers exteriors a l'edifici, i, per què no, transparents, també. I no només evocat com a possible, sinó lamentat per alguns. De fet, és una opció àmpliament defensada, per exemple, per Claude Autant-Lara, quan recorda la posada en escena del *Révizor* de Meyerhold «deixant aparèixer el darrere d'altres decorats, sense amagar res del dipòsit preparat dels accessoris».<sup>63</sup>

Condicionar l'edifici d'aquesta manera és, en primer lloc, evidentment adaptar-lo, deixar-lo a punt per respondre a un cert nombre de noves funcions. És també, però, adaptar-s'hi. En un sentit, podríem fins i tot dir que la jerarquia aquí s'inverteix: el respecte degut a l'edifici sembla guanyar a la voluntat d'adaptació. Com si abans d'adaptar-lo, calgués primer adaptar-s'hi. Filosofia que finalment s'imposa de manera semblant als usuaris: siguin quins siguin els seus costums anteriors, no és de manera més o menys marcada la característica de tot espai, sigui quin sigui? Tot espai imposa les seves normes i les seves restriccions. La flexibilitat dels condicionaments apunta aquí en certa mesura a aportar compensacions sense disminuir les restriccions, atès que les seleccions fetes, lluny de ser neutres, adopten una concepció clarament definida de l'edifici, sinó intentant obrir

63. La seva primera observació va ser durant una visita comentada de l'edifici el gener del 1986. Les paraules de Claude Autant-Lara són reproduïdes en el volum *Architecture et Dramaturgie*, p. 96.

les possibilitats d'invenció, multiplicant les possibilitats de combinacions, deixant marges d'evolució ulteriors a través d'equipaments escenogràfics ben específics.

És una aposta. I convida a aprofundir en una triple reflexió.

Sobre el sentit que pot tenir la polivalència. Lluny de la neutralitat que el terme implica, la Halle no va esdevenir un lloc apte per acollir en unes condicions òptimes (o no gaire dolentes) qualsevol espectacle, ni qualsevol forma d'espectacle. Va ser més aviat la Halle qui va donar forma a l'espectacle. Podríem dir que és un lloc que tendeix a posar les seves condicions. Havent trobat, almenys en part, la seva inspiració en la interpenetració de diferents formes de l'espectacular que la Grande Halle va conèixer en el seu període mític, aquest intent de rehabilitació sembla jugar a una interacció entre el lloc i l'espectacle, i en conseqüència entre les diferents formes d'espectacle. És un lloc que convida a desplaçar les fronteres internes de l'espectacle. Però també un lloc sense instruccions.

140

Hi ha una cosa en especial que cal dir sobre les relacions canviants de la precarietat i la durabilitat i sobre les possibilitats que les tècniques contemporànies ofereixen de jugar-hi. Tot espectacle, sigui com sigui, es basa en un cert nombre d'estructures durables (edifici, equipaments tècnics, escenari més o menys restrictiu) i sobre un cert nombre d'estructures precàries (decorats essencialment i tot el que és propi a un espectacle en concret). Els equipaments de la Grande Halle pertanyen pròpiament a l'edifici: són equipaments durables; tanmateix, abans que res són modulables; tant poden desaparèixer, no intervenint en l'espectacle, com poden modificar-se en funció de les necessitats pròpies de l'espectacle en concret; d'altra banda, com que la seva especificitat és evident, podem dir que tendeixen a imposar un procés d'invenció. La contradicció entre la precarietat i la durabilitat, entre la pesantor i la lleugeresa, hi troben una expressió diferent. De la Grande Halle així condicionada, podríem dir, en un sentit, que és un equipament que reconeix els poders estètics de la «lleugeresa» sense, però, renunciar per principi als que la «pesantor» sol posar en pràctica.

I això només té ple sentit a través d'un qüestionament entre les relacions de l'art i de la tècnica. Totes aquestes decisions es basen en un procés que és alhora, i de manera indissoluble, artístic i tècnic; l'enfocament estètic no es pot evitar, ni en les grans opcions fonamentals, les que conduïxen a preservar la integritat de la Halle, ni en el detall de la realització de les peces metàl·liques. És una altra frontera que es desplaça en la pràctica mateixa per a la qual aquest edifici va ser transformat i, més encara, tendirà a desplaçar-se a través d'aquells que en seran els usuaris en la mesura que reeixirà a transmetre imaginari. Això, aparentment, no depèn només de l'edifici sinó també de la demanda social sobre la qual es construeix el funcionament d'un lloc, sigui quin sigui.

141

### **Les virtuts de l'aire lliure**

Si hi pensem bé, totes les qüestions tractades més amunt van trobar, en el període de després de la Segona Guerra Mundial, una primera expressió concreta en les experiències del teatre a l'aire lliure.

Així, René Allio admet que va començar a reflexionar sobre els problemes de l'espai teatral a partir del Festival d'Arras, on es va embranchar amb André Reybaz.<sup>64</sup> En efecte, aquesta experiència l'obliga a plantejar-se una adequació global, perquè a l'aire lliure no hi ha res previst per al teatre. De la mateixa manera, a l'aire lliure els problemes clàssics de decorat són inèdits: com suggerir, per exemple, els interiors?

El Festival d'Avinyó constitueix la més famosa d'aquestes empreses. Tot i així, es va imposar a través de nombrosos obstacles.

Tothom sap, per exemple, la gran nosa que significa el vent des del punt de vista acústic quan s'alça el mestral. Quan el Théâtre du So-

64. Vegeu, sobre aquesta qüestió, la trajectòria de René Allio a Luc BOUCRIS, *Peinture-Spectacle, rencontre à la frontière*, Éditions AS, 1987. Aquesta trajectòria és una il·lustració excel·lent del conjunt de problemes que hem esmentat.

leil va muntar *Richard II* les tapisseries que constituïen el decorat van estar a punt de trencar-se, fins a tal punt que l'espectacle dels tècnics lluitant contra el vent eclipsava la representació pròpiament dita i finalment van haver de deixar que caiguessin. És una situació que subratlla una ambigüitat: jugar amb el vent quan és una brisa normal pertanyia a més a l'estètica del decorat; aquesta ambigüitat al seu torn mostra tota una concepció de l'espectacle teatral entès com una realització alhora fràgil, visiblement, i tot i així tenaç.

El vent no és l'única dificultat; el terra del Pati en provoca moltes d'altres i no és obvi com condicionar-lo. Primer cal aplanar-lo perquè presenta irregularitats de nivell importants; en particular, com a excavació arqueològica classificada, obliga a una veritable gimnàstica tècnica per cobrir-la, ja que rebutgen fer-hi el més petit forat de fonaments; aquestes irregularitats, a més, són relativament profundes, ja que de vegades cal anar fins als 25 metres (de 9 a 10 metres en general).

Això toca una de les qüestions més importants i més intenses que comporta un festival com el d'Avinyó: com legitimar una empresa tan feixuga econòmicament i humanament com aquesta que consisteix a invertir per fer-hi teatre un lloc que aparentment al principi li era tan estrany? Per què en un moment determinat de la seva història el teatre no s'ha acontentat amb els llocs que semblava que li corresponien, mentre que les dificultats que el nou procés suposa són tan nombroses? I per què reinventar estructures noves per a una adequació que, per definició mateixa, ha de ser precària?

Podríem respondre ràpidament que l'interès econòmic, sinó del festival mateix almenys del que arrossega d'activitats annexes, és evident; i seria veritat. Tanmateix, això no sempre ha estat el cas; durant els primers anys, era fins i tot més aviat una aventura marginal i en tot cas totalment desinteressada financerament parlant. Aventura que, per contra, per a Jean Vilar, responia sobretot a una necessitat estètica. I aquesta aventura va trobar ecos imaginaris i va parlar a la imaginació alhora de la gent de

teatre i del públic, i per això va poder generar una economia. En aquest cas, és l'imaginari qui prima, donant vida a una economia del desig i de l'esdeveniment: articulada sobre el desig de l'actor a actuar, del director a muntar una peça segons allò que s'imagina, de l'escenògraf a inventar un dispositiu, de l'espectador a adherir-se a l'esdeveniment així creat; perquè la capacitat de crear l'esdeveniment transmissor d'imaginari és el motiu fonamental que anima aquesta economia; la filosofia d'Avinyó consisteix a fer reviure llocs morts apostant pel poder de l'estètica del qual són transmissors per suscitar l'esdeveniment i el desig.

És evident que la qüestió de les dimensions implica aquests impediments. I són preocupacions a les quals Jean Vilar és sensible, s'hi va trobar confrontat no tan sols a Avinyó, sinó també a Chaillot.

143

Així, per exemple, no es percep el rostre dels actors o la matèria dels decorats. És clar també que segons el seu parer no es pot muntar qualsevol espectacle en un marc com aquell; muntar *Le Mariage de Figaro*, per exemple (per bé que sigui una peça que es desenvolupa un bon tros a l'aire lliure), seria un error: «La tria d'una peça és terrible quan es disposa d'un escenari molt gran».

Però aquestes restriccions tenen compensacions.

Per a Jean Vilar, la grandària del lloc és una manera d'inscriure el teatre en un circuit mercantil, de garantir-li una certa estabilitat financera. No té com a objectiu en aquest cas la rendibilitat. No. Però planteja la qüestió des del punt de vista del deure, d'una mena de resposta que el teatre deu a la societat: «I com que de sobte l'Estat es diu “només hi ha habitacions barates per construir, només hi ha terrenys esportius, només hi ha escoles —encara s'havien de construir, les escoles!—, cal construir teatres, trobo necessari que es pensi no tan sols en teatres de 700 places, sinó en teatres capaços de rebre un auditori com el d'Avinyó i de Chaillot, és a dir, entre 2.500 i 3.500 places».<sup>65</sup> Per l'aportació

65. «Un lieu théâtral: Avignon», a *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, p. 153.

financera que una gran sala representa, podem pensar que es compensarà en part l'esforç que fa l'Estat (és a dir, en l'esperit de Jean Vilar, els ciutadans), que se l'ajudarà a equilibrar els pressupostos.

En realitat, aquests obstacles, per al director, són positius també en el pla artístic.

Un gran escenari és, paradoxalment, una incitació, segons Vilar, «a restringir en lloc d'eixamplar». Així, hi troba una confirmació a l'estètica depurada que va posar en pràctica amb Gischia i que constitueix l'estil propi al TNP. Esdevé incongruent omplir l'escena amb objectes que semblen fàcilment desproporcionats, fan la impressió de decorar, en el sentit pejoratiu del terme, una cosa afegida que no presenta cap tret de necessitat: «Decorar, ah, terrible paraula!». Allò que fa vàlid un decorat naturalista és la impressió d'estar inclòs en el dispositiu; a partir d'una certa distància, esdevé evidentment il·lusori esperar aquesta impressió. La mirada es torna més «objectiva».

144

Una mirada així, segons Vilar, pot tenir fins i tot conseqüències positives en la manera com l'espectador percep l'actor. Ja no cal plantejar-se, doncs, de deixar-se atrapar per la trampa de la vista. Allò que es presenta a la vista és el cos sencer de l'actor; i, per tant, és impossible transigir en el grau d'implicació de l'actor en la seva actuació. I això només ho pot mostrar una mirada «objectiva» que domina el conjunt de l'escena.

De la mateixa manera, com que cal amplificar-ho tot per respondre a les dimensions de la sala, l'actuació dels actors també ha de ser amplificada: no es pot «actuar petit». Aquí trobem un dels significats més forts d'Avinyó: el rebuig de les portes tancades i simultàniament l'obertura sobre la història, la voluntat de sortir del marc estret de les preocupacions psicològiques o individuals. Tot passa com si per al director l'espai físic deixat a l'actor es fes metàfora de l'espai històric que s'obre davant de l'individu, restringint-lo a superar els seus centres d'interès purament personals per prendre lloc en el moviment que l'engloba i l'arrossega.



Pel que fa a l'espectador, la distància que la sala li imposa l'ajuda «a prendre les seves distàncies davant de l'espectacle» i així a no deixar-se atrapar per l'emoció. L'ideal de Jean Vilar és a la mateixa distància de l'emoció i de la raó, d'una aprensió purament emotiva i d'una percepció simplement intel·lectual.

Veiem perfectament, doncs, que, digui el que en digui, el Pati del Palau dels Papes hi troba ressonàncies profundes. Certament, per a ell, «les qüestions d'arquitectura venen després d'això», són segons en relació a una visió de conjunt que mena al que ha de ser el teatre de la seva època; però el desig que passi alguna cosa en aquest lloc forma part de la visió de conjunt, que vincula de manera estretament imbricada un descobriment personal del Pati i una voluntat de donar al teatre un cert llustre lligant-lo a un cert cerimonial: «Vaig tenir la impressió», diu Vilar, «que allà hi podien passar certes coses privilegiades».

145

Hi ha hagut elecció del lloc per part de l'home. Que aquesta elecció purament individual hagi pogut desembocar en una de les aventures teatrals més fantàstiques del segle xx, trobant un públic i adoptant la dimensió alhora social i econòmica que coneixem, tot plegat ha de proveir l'estètica d'una vasta matèria de reflexió.

Més enllà del cas d'Avinyó, per norma general, què se n'espera, dels llocs a l'aire lliure? Primer de tot, és una tradició profundament arrelada en el teatre mundial. Podem fer referència tant als narradors àrabs com a les assemblees africanes, tant als misteris interpretats als atris de les esglésies com a les entrades dels reis a les ciutats de l'Edat Mitjana amb les seves nombroses estacions. També hem de recordar, evidentment, el teatre antic.

Tanmateix, practicar el teatre a l'aire lliure és encara una altra cosa; és incloure el teatre en el punt de mira de la festa, situar-se en la perspectiva de la desfilada o del carnaval, una dimensió que el Festival d'Avinyó, si l'agafem globalment, no negligeix.

Així, al mateix temps que es permet al teatre fugir d'una tradició massa estreta, ens referim a altres tradicions, guanyant-hi un doble benefici: primer, la certesa d'estar en la bona direcció que tota tradició confereix; però hi guanyem també una certa universalitat alhora en el temps i en l'espai, mentre que el model italià només evoca una sola tradició, la del teatre occidental durant un període determinat de la seva història.

Amb la festa, evoquem l'espontaneïtat i el plaer. I és veritat que Avinyó aplega molts assistents al festival, un públic sense preparatius, un públic de vacances i disponible. En aquest joc, el teatre perilla veure's inclòs sense contemplacions en l'àmbit del lleure i perdre-hi el pes de necessitat que els defensors del teatre com a art han volgut atorgar a la representació. Aquesta frontera ja l'hem trobada. La tornarem a trobar. És al centre dels reptes que són la clau dels conflictes d'ordre estètic. Potser aquí se situa la significació profunda del cerimonial que Vilar apreciava tant: marcar la diferència, marcar una altra pertinença, desmarcar el teatre del pur i simple lleure, fer-lo fugir de la gratuïtat.

En un sentit, d'altra banda, és també un benefici que es pot esperar dels llocs a l'aire lliure. Forjats per la història la majoria de les vegades, imposen un espai com una necessitat en la qual s'ha d'encabir la representació. Ja sabem que és un benefici que no és petit.

Sens dubte podem relacionar aquest fenomen amb la modificació de la manera de viure. Certament, molt festivals aprofiten les migracions de les vacances; en aquest sentit, es produeixen en una economia del lleure. Però hi ha més que això. Manifestant la mobilitat del teatre, i també de l'espectacle en general, juguen amb una necessitat profunda de mobilitat pròpia de la societat en el seu conjunt, que absorbeix en el seu deixant la imatge potent d'una llibertat en acció: «teatre a l'aire lliure —teatre de llibertat?», s'interroga A. Joukovsky.<sup>66</sup> També es juga amb els motius d'obert i tancat, de sedentari i de nòmada, font

66. *Actualité de la scénographie*, núm. 7, octubre del 1978, p. 4.

profunda d'imaginari en un món en què la majoria de les activitats es desenvolupen en un entorn tancat.<sup>67</sup> El rebuig de l'espai tancat era també una de les motivacions de Jean Vilar.

Quant pesen, doncs, davant aquest pes d'imaginari, les dificultats climàtiques? Al contrari: en la mesura en què s'inscriuen en els límits del que és raonable, fins i tot manifesten les virtuts de l'aire lliure. Entre conquesta i acolliment propi al lloc, les vicissituds climàtiques tradueixen directament i de manera tangible la precarietat de l'apropiació dels llocs. I justament potser perquè és ara fràgil i tenaç aquesta apropiació insufla valor a l'esdeveniment: almenys en això hi trobem l'aposta de l'aire lliure.

És evident remarcar que així es visualitza el desig d'entrar en relació directa amb la natura, siguin quines siguin les ambigüitats que això contingui. Malgrat tot, aquest afany inclou una inquietud profunda. Més enllà de la presència formal del cel estelat, de vegades l'afany es presenta com la reivindicació d'una consideració dels poders de l'entorn, una exploració d'allò que Herrmann anomena la seva «dramatúrgia latent».<sup>68</sup> El fet cultural, llavors, aniria a la trobada del fet natural i el projecte que l'escenògraf vol realitzar a la Saint-Baume podria suscitar tant el joc teatral o el debat com «la simple audició silenciosa d'un diàleg entre la pedra i el vent». No és exagerat reconèixer aquí l'eco de les recerques de l'etnologia contemporània sobre la línia de partició entre natura i cultura.

147

67. Sobre aquest tema, remetem a Luc BOUCRIS, «Le Stadium au Printemps de Bourges», *Actualité de la scénographie*, núm. 28, 1986, p. 13: «Nòmada, l'Estadi s'inscriu ara en un imaginari del viatge i en el marc d'allò que ha esdevingut l'economia de la cançó moderna. El món contemporani de la cançó, seria allò que és sense la dimensió del viatge: gales, internacionalització del repertori, mode de vida més o menys itinerant dels artistes de la cançó...?». Que hi hagi coincidència en aquest punt entre el teatre i la cançó només és una de les manifestacions d'aquestes redefinicions de frontera sobre les quals caldrà interrogar-se.

68. J. HERRMANN, «Le centre culturel de la Sainte-Baume», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152, 1970, p. 21.

Llavors, segons Herrmann, es produeix una mena d'inversió: la preocupació del constructor no és tant imposar la seva presència com saber escoltar, reconèixer: «La terminologia tradicional de l'escenògraf s'inverteix; fer un teatre és més o menys intentar inscriure un espai privilegiat apartant l'entorn quotidià. A la Sainte-Baume, intentem més aviat fer aparèixer una escenografia ja inscrita en aquest entorn». I el lloc mateix suggereix què cal fer, lligant tècnica (una acústica excepcional), llegenda, misteri, signes (la gruta, el bosc, les taules calcàries amb falles profundes al vessant sud) i llum (mobilitat, mesura del temps, lucidesa).

Aquesta mena de reserva és la mateixa que es manifestava respecte als edificis destinats a la rehabilitació. Constitueix un dels eixos de referència de l'escenografia contemporània i contribueix en gran mesura a redissenyar-ne l'estatus. Té ambigüitat: la «lectura» que proposa Herrmann del paisatge de la Sainte-Baume no és ja culturalment marcada? Malgrat tot, en el moviment general de l'art contemporani i en el moviment de les idees, troba nombroses correspondències i constitueix un dels pols que n'orienten el camp.

148

### **Llocs transmissors d'imaginari**

La capacitat d'un lloc per transmetre imaginari és justament el que orienta abans que cap altra preocupació totes aquestes decisions.

Tot i així, quan Ariane Mnouchkine recorda els inicis del Théâtre du Soleil a la Cartoucherie, només esmenta la necessitat més elemental, que era trobar un lloc cobert per treballar: «Érem al 1970 i el Théâtre du Soleil havia de trobar imperativament un lloc cobert per treballar i assajar. Quan C. Dupavillon em va fer saber que hi havia aquesta fàbrica de municions que l'exèrcit deixava, no cal dir que vaig aprofitar l'oportunitat».<sup>69</sup>

69. Ariane MNOUCHKINE, *Le Moniteur*, «Spécial réhabilitation», maig del 1986. C. Dupavillon era, en aquella època, assessor de J. Lang al Festival de Nancy.

Així, la troballa va ser per casualitat i per les condicions de treball que tenia llavors aquesta companyia de teatre, cosa que remarquen les paraules següents de Mnouchkine; després de recordar fins a quin punt era un lloc complicat (no hi havia ni aigua ni electricitat, per exemple), afegeix: «El que és curiós és que de cap manera pensàvem, almenys en aquella època, que hi poguéssim representar un espectacle». Tot i així, la impossibilitat de trobar a París un lloc on representar *1789* (que acabava de tenir molt d'èxit a Milà) va anar fent que de mica en mica imaginessin la solució de la Cartoucherie: «Al cap d'un mes, després d'haver dut a terme mil gestions, d'haver tapat forats, d'haver arrebossat parets, després que ens tractessin de bojós perquè gairebé tothom creia que ningú vindria fins allà, vam fer el nostre primer espectacle. I el públic va venir».

149

Aquell espai es va convertir en un lloc predilecte per al Théâtre du Soleil: «La Cartoucherie, per a nosaltres, era realment un espai per fer-hi teatre». En primer lloc, perquè s'hi podien materialitzar els imaginaris, malgrat defectes tècnics importants des del punt de vista de l'arquitectura clàssica, tot i que Mnouchkine no considera que fossin només detalls: els sostres no tenien prou altura, cap dels dos cossos de l'edifici tenia prou amplada. És justament això el que mostren les anotacions següents: «És abans que res un bell buit, i de fet és només a partir d'aquest buit que es fa el teatre. Un buit que colpeix l'espectador, l'obliga a treballar, a crear, a trobar l'autor, totalment, visualment i en la imaginació». De la mateixa manera, en un altre passatge, destaca: «Hi ha gent que parla de la Cartoucherie de Vincennes com d'un palau. N'hi ha que fins i tot diuen que els fa la impressió que aquí els reben com a reis. Per què no? És una mica veritat. Quan, uns minuts abans que comenci l'espectacle, ens avisem els uns als altres: "Atenció, que entra el públic!", això s'assembla força a: "Atenció, que entra el rei!". I és cert que en aquell moment el públic és realment en el seu palau».

En el fons, és amb el mateix tipus de referent imaginari que hem de llegir el comentari de D. Bablet quan assenyala, a propòsit de la per-

cepció de l'espectador: «Comença abans [de l'espectacle]. El públic, quan arriba al teatre, quan puja les escales de marbre o quan entra en un vestíbul com el de la Cartoucherie, no veu les mateixes coses, no experimenta les mateixes sensacions. La seva percepció mateixa de l'espectacle serà diferent segons si està assegut en un teatre de debò o en un espai reconvertit».<sup>70</sup> I, evidentment, trobem un altre cop la reivindicació del reconeixement del poder de la imaginació en aquest comentari de G.-C. François sobre els edificis que es decideix rehabilitar: «Jo no entenc el plaer de l'arquitectura en termes d'època, sinó més aviat distingint globalment l'arquitectura que prové de l'art de la construcció i la que emana de la taula de dibuix. I és veritat que aquesta última distinció és més apropiada a l'arquitectura moderna, la qual hem d'admetre que està més allunyada de la vida, almenys de la vida que jo aprecio».<sup>71</sup>

150

Si mirem d'anar més enllà i precisar què amaguen aquests recursos a la imaginació, què hi descobrim? El punt de partida és idèntic al que dona impuls el 1948 al col·loqui «Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir» i, més enllà, al que a principis de segle fa que Craig defensi, en una anotació citada moltes vegades per Bablet —aquí també ens hi hem referit—, la necessitat de recórrer a un espai buit. Afegeix: «El nostre error en el passat ha estat intentar posar vi vell en botes noves i vi nou en botes velles».<sup>72</sup> Uns quants anys més tard, als anys vuitanta, Mnouchkine es fa ressò d'aquesta afirmació a *Le Moniteur*: «Cal admetre l'evidència: no sabem construir teatres». Així, tot al llarg del segle, el rebuig i el patiment han continuat, pràcticament igual.

70. D. BABLET, a *Théâtre/Public*, núm. 55, gener-febrer del 1984, p. 23.

71. G.-C. FRANÇOIS, *Le Moniteur*, «Spécial réhabilitation».

72. E.-G. Craig, al marge del catàleg de l'exposició internacional de teatre d'Amsterdam del 1922, citat per D. Bablet a *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, CNRS, 1963, p. 22, i reprès al col·loqui «Le Rôle du spectateur», les actes del qual són al número 55 de *Théâtre/Public*.

Què mostra el rebuig de l'edifici antic? Primer, evidentment, el reflex de les alteracions estètiques que assetgen el segle; el reflex també d'una evolució que, en els sectors de l'estètica i de la política, tendeix a redefinir les relacions de la representació amb el públic (o més aviat amb els públics, part del repte és justament això). Aquestes dues influències orienten, ja ho hem comentat, el camp sencer de la reflexió sobre l'espai teatral: no hem esgotat els interrogants sobre aquest tema.

Pel que fa més específicament a la rehabilitació, el que s'espera d'un lloc diferent se situa, de manera més insistent que en els altres intents de qüestionament del lloc teatral, en una perspectiva que afecta no tan sols la representació mateixa, sinó també, en el mateix moviment, la vida teatral en conjunt. I si Bablet afirma que segons el seu parer no es pot parlar de moda a propòsit dels llocs teatralitzats; si, per a ell, és un corrent realment profund, lligat a la sensibilitat de creadors i també a una actitud del públic (que refusa certs llocs institucionalitzats), és que tota la història del lloc teatral al segle xx és aquí per demostrar-ho: «Si el 1903, R. Rolland demana que el teatre es faci en un circ o en una sala de boxa, és perquè considera que el lloc teatral “teatre” ja no és capaç d'acollir, no la representació mateixa, sinó l'esdeveniment en directe del qual només és l'element central».<sup>73</sup>

Quan A. Gatti decideix muntar un dels seus espectacles als magatzems d'una empresa de transport, Calberson, abans que en qualsevol altre lloc, és que vol remarcar amb això que el seu projecte vol fugir radicalment de la institució teatral; també és que vol treure profit d'allò que els magatzems puguin aportar-li; i tot plegat se situa indisolublement en els plans estètic, polític i fins i tot ètic com a posicionament sobre el que hauria de regir les relacions humanes, i sobre el que hauria de ser la societat, i simultàniament sobre el que hauria de ser el teatre: la representació, les relacions amb el públic, l'actor i el

73. A *Théâtre/Public*, núm. 55, p. 23.

director que viuen en «tribu», l'autor que s'alimenta d'allò que el seu públic li aporta i els ho restitueix poetitzat. Igualment, quan la tribu d'A. Gatti «desembarca» a la ciutat i proposa una «faula», un relat explícitament imaginari basat en esdeveniments crucials (el fenomen dels dissidents de la Unió Soviètica, punt de partida d'una animació de diversos mesos el 1975 a Saint-Nazaire, dona lloc a la faula del «Canard qui volait contre le vent», l'«ànc que volava contra el vent»): el paper de la tribu, llavors, és establir passarel·les múltiples entre la realitat viscuda per la comunitat a la qual s'adreça, la realitat dels esdeveniments que han servit de punt de partida i la faula mateixa; el teatre s'integra en aquest procés com un mitjà de transformar la realitat transformant-se ell mateix a través d'un contacte alhora viscut i imaginari amb allò que la faula suggereix.

152

Passa el mateix quan, al voltant dels anys setanta, l'espectacle de carrer es desenvolupa i fa néixer amb el Bread and Puppet moments viscuts pels participants com grans moments de teatre.<sup>74</sup> La idea que llavors comença a prevaler ja no és només el rebuig a la institució, sinó que el teatre ho té tot a guanyar si inverteix en llocs que a priori li són estranys: «És realment una llàstima tancar el teatre en espais definits», destaca François. I continua: «Mireu el Mahabharata a Avinyó!».<sup>75</sup>

És una aposta per allò que l'escenografia anomena la «màgia dels llocs» i pels intercanvis que es poden produir entre el lloc i el que s'hi desenvolupa. Aquesta aposta és de naturalesa estètica. I per això François afirma en el mateix article<sup>76</sup> el següent: «Al meu parer, qualsevol espai de qualitat genera potencial de teatralitat», i unes línies més endavant, prenent

74. «Saben fer coses fantàstiques amb no res», s'exclama N. Napo quan visita La Villette —de la qual ja hem parlat—, i cita el Bread and Puppet Theater, capaç d'evocar avions que s'enlairen d'una manera gairebé màgica amb un llum de 40 vats i cinta adhesiva.

75. Al Festival d'Avinyó del 1985, Brook va decidir muntar *Le Mahabharata* en una pedrera, amb escenografia de C. Obolenski.

76. *Le Moniteur*, «Spécial réhabilitation».



la idea que no s'aconsegueix construir de manera satisfactòria, explica: «És per això que ens girem cap a altres models, la simple bellesa dels quals constitueix, tota sola, una raó suficient per rehabilitar».

Algunes de les experiències citades més amunt segurament no admetrien aquesta referència a la bellesa; no obstant això, l'aposta és de la mateixa naturalesa: el lloc faria un paper difícil d'anomenar; una vida s'hi manifestaria, com en aquesta descripció que Mnouchkine fa de la Cartoucherie: «Una carcassa prou sensual, carregada d'història i de respiració per poder deixar-se transformar mantenint la seva personalitat»; es vulgui o no, és una decisió estètica.

En totes aquestes experiències, el que es manifesta és un rebuig a un funcionament estricte, rebuig que no afecta, ni de bon tros, només l'arquitectura teatral, és a dir, d'una banda, llocs estrictament adaptats al que d'entrada es defineix com allò que ha de ser la seva funció, i, d'altra banda, una arquitectura que permet justament llegir-la. La reivindicació, però, pel que fa al teatre, és doble; d'una banda, com hem vist, d'un lloc que, lluny d'estar estrictament adaptat al teatre, li aporta una altra cosa, i, d'altra banda, és una reivindicació d'independència: ¿qui és capaç de definir amb prou precisió la naturalesa de l'esdeveniment teatral per fer-hi correspondre el lloc que li seria idealment adaptat? I podria fer-se en un moment concret i això no tornaria a tancar (com el tanquen en un lloc massa ben definit) el teatre dins una definició massa estreta? El lloc i la representació ja no són, doncs, concebuts en una relació de continent i contingut, sinó en una relació d'interdependència, d'interpenetració.

Una actitud que fa renunciar a un cert nombre de possibilitats tècniques, fins i tot imposa restriccions suplementàries per a un benefici que és d'una altra mena. Tot i així, en relació al teatre de carrer o a la inversió completament transitòria de llocs com magatzems, la decisió de la rehabilitació ocupa en aquest pla una posició sensiblement diferent. Rehabilitar un lloc o instal·lar-s'hi (com el Festival d'Avinyó va fer al pati del Palau dels Papes) implica que s'operin un cert nombre de

condicionaments, que es mantingui amb el lloc un lligam tècnic més fort encara que, com és el cas amb el Théâtre du Soleil, l'arquitectura interior sigui, gairebé en cada espectacle, modificada de cap a peus.

En aquestes condicions, segons les decisions estètiques que la sostenen, la rehabilitació pot jugar la carta de la recerca d'una connivència entre el lloc i la seva adequació, o bé adoptar la forma d'un equipament clàssic. L'adequació del pati de l'Arquebisbat a Aix-en-Provence a càrrec de B. Guillaumot prové d'una decisió estètica perquè l'adaptabilitat dels espectacles a les escenes d'òpera a la italiana constitueix un dels factors decisius de l'adequació: «Calia una autèntica caixa escènica, una autèntica escena com una òpera fixa. Els llocs antics a cel obert com Orange no ofereixen cap dispositiu escènic. Així és el primer teatre de debò a cel obert amb un finestral d'escenari clàssic que pot ser muntat o desmuntat quan es vulgui». Això no impedeix, evidentment, «respectar l'entorn interior del Pati (forma embolcallant de les graderies i marc d'escenari arquitecturat que s'harmonitza amb el conjunt de les façanes)»,<sup>77</sup> però no correspon tanmateix a la noció de connivència iniciada aquí; durant l'espectacle, si no és pel cel que té a sobre el cap, l'espectador és del tot conduït a oblidar l'edifici que l'envolta (cosa que no ha estat mai el cas a Avinyó al pati del Palau dels Papes) i això fins i tot si, com l'escenògraf n'ha previst la possibilitat, es desmunta l'estructura de façana per eixamplar el marc de l'escena. Per conseqüent, hi ha dues tendències en la rehabilitació.

154

En la primera perspectiva, en canvi, la intervenció tècnica tendeix a no oposar-se al privilegi atorgat a la representació com a esdeveniment en directe, la predilecció per la precarietat a no contradir el recurs al que és durable, a la voluntat d'establir amb l'espectador lligams basats en la sorpresa i a poder beneficiar-se de l'ús d'elements tècnics fins i tot pesants.

77. B. GUILLAUMOT, a *Actualité de la scénographie*, núm. 29, juliol-agost-setembre del 1986, p. 8.

Totes aquestes preocupacions, aquestes manipulacions d'espai i d'objectes, tots aquests intents i tots aquests assajos han trobat un camp d'exploració particularment intens en les recerques del teatre experimental.

No és sorprenent, perquè ens trobem aquí confrontats a la noció de límit sota formes molt diverses: límits entre el teatre i el no-teatre en el si de l'univers de l'espectacle, límits entre l'espectacle i el no-espectacle en el si de l'univers social, límits entre actors i no-actors, espectadors i no-espectadors, i encara més. La televisió ofereix gairebé cada dia la mesura de la dificultat i alhora de la imposició d'aquestes qüestions. És en el teatre, però, que aquestes qüestions han trobat la seva primera expressió contemporània. Constantment aquests límits es desplacen, pertot arreu. Però, què és una frontera que no es manté?

155

Llavors cal disposar d'una eina flexible, també en moviment, una eina que permeti no tan sols copsar les fronteres quan existeixen, sinó també els desplaçaments de frontera. Una eina que fa plausible la intel·ligència alhora de les continuïtats i de les discontinuïtats. Podríem fer referència, per analogia, a les recerques d'allò que en matemàtiques s'anomena l'«anàlisi no-estàndard», justament una altra manera d'enfocar la noció matemàtica de límit, com una mena de discontinuïtat sense ruptura.

Sigui com sigui, impressiona que l'escenografia i el teatre contemporanis hagin de treballar constantment a les fronteres, que hagin de reinventar espais simbòlics.



## L'ESPAI EN ESCENA TREBALLAR LES FRONTERES

157

En relació amb tot plegat, el teatre de recerca és un terreny privilegiat perquè condensa, en estat pràctic, les característiques justificades per les anàlisis precedents. Precisem aquest punt.

Tal com testimonia el llibre d'André Veinstein, *Le Théâtre expérimental, tendances et propositions*, publicat el 1968, almenys per a tota una època el teatre de recerca i, sobretot, el teatre experimental van ser sentits com una necessitat: «Tal com ho demostra la creació a tot el món de nombrosos “laboratoris teatrals”, de “teatres d'assaig”, de “petites sales”, la recerca i l'experimentació es presenten encara més clarament avui als joves animadors de teatre indispensables per al seu esforç de creació». I aquest fenomen és sens dubte una de les característiques de l'època, no tant potser pel fet que hi hagi recerca, sinó per la consciència que sorgeix d'una especificitat d'aquesta recerca en el domini del teatre. I és això que en fa un àmbit d'estudi privilegiat.

De què es tracta, doncs? Si seguim Veinstein: «El teatre experimental suposa [...] un estudi pràctic desinteressat en el sentit que el caràcter experimental dels resultats obtinguts cessa amb la seva explotació artística». Veinstein distingeix amb aquest tret el teatre experimental del teatre d'assaig o teatre d'avantguarda, i de fet és això el que el caracteritza.

Aquí com en altres casos, cal abans que res pensar en els treballs d'Appia i de Craig, encara que hi ha altres aventures contemporànies

amb la mateixa prioritat en el temps perquè anuncien amb gran claredat els principis de l'experimentació; per exemple, quan reivindiquen la possibilitat d'actuar sense públic.

Així, el teatre experimental seria al centre de la contradicció potser més gran de l'art contemporani, la contradicció entre el «mercat dels béns culturals» en el qual s'integra i que en defineix les característiques i el funcionament, i la voluntat apressant d'obeir una necessitat d'una altra mena, necessitat certament interior però també oberta a l'intercanvi, a la comunicació, una contradicció que ja hem descrit diverses vegades, en particular a través del mecanisme de l'encàrrec. Fer teatre experimental és situar-se deliberadament a part del mercat; conscientment o no, hom s'hi insereix llavors d'una altra manera. I com que som en el món del teatre, aquesta contradicció s'amplia ben aviat en dues contradiccions més.

Primer en relació al públic: la tendència de tot taller teatral, de tot laboratori és d'anar cap a un públic, o almenys de trobar-ne un. Si es pot concebre l'existència d'un objecte «dur» que té una durada independentment de qualsevol públic, i que llavors a través del mite de l'ampolla és dut al mar, quina és la forma d'existència d'un espectacle sense espectadors? Certament, les conquestes de la recerca estan destinades a ser assimilades pels espectacles directament orientats cap a un públic, però l'espectacle de recerca tendeix a existir per ell mateix i en tant que espectacle encara més, perquè la circulació de les idees i de les persones d'un sector a un altre de la producció teatral no és tan fàcil com es podria creure: hi ha un sistema de fronteres més o menys espontani que es posa en marxa i tendeix a limitar-ne l'intercanvi. Això ho demostra, entre d'altres, la història del laboratori Art et Action d'Édouard Autant i Louise Lara. D'aquesta manera, el taller i el laboratori primitivament concebuts al marge de la producció artística van tendir a obrir-se a un públic, a crear-se'n un.

Així, es desenvolupa una situació, no mancada d'ambigüitats, en què el desinterès econòmic proclamat esdevé una de les condicions de

l'«acumulació d'un capital simbòlic»<sup>78</sup> que propulsa encara amb més força els «agents» cap al mercat dels béns culturals del qual, segons el procés inicial, volien fugir en benefici d'una recerca completament desinteressada. Una situació que confirma la utilitat del recurs a les consideracions sobre l'estètica que hem comentat més amunt, i que és la font de tota mena de suspicàcies sobre l'autenticitat dels processos i de les persones. Aquestes suspicàcies que posen en dubte la sinceritat de les persones implicades en un procés experimental deixen, segons Pierre Bourdieu, escapar l'essencial, és a dir, el caràcter inconscient de la recerca del profit simbòlic que el procés se suposa que ha d'aportar, recerca que és, tot i així, segons Bordieu, constitutiva del camp de l'art. El mercat és del tot apte, qualsevol artista ho sap, per «recuperar», per «fagocitar» aquestes decisions, i això és un fet ben conegut. És el mecanisme mateix de la distinció. Aquesta ambigüitat els artistes la viuen de maneres diferents i comporta patiment, crisi i revolta, com hem vist.

159

Tot això permet situar amb més precisió la segona contradicció, la que es desenvolupa en el pla econòmic. Sigui quina sigui la forma d'experimentació implicada (ja sigui en l'actuació de l'actor o en un altre àmbit), l'espectacle (sigui quin sigui, també) arrossega una inversió financera relativament important en una escala ben diferent —atès que diverses persones hi són necessàriament implicades— que l'escala cap on és dirigit un artista solitari davant la seva producció. I així trobem de nou la necessitat d'anar cap a un públic.

El teatre experimental, amb aquesta situació d'equilibri inestable entre diversos universos artístics, amb exigències de diferents ordres, permet, en les seves formes diferents, abordar la qüestió de les fronteres amb una agudeses especial. És per això que gairebé sempre aporta llum més viva sobre la posició i el paper de l'objecte escènic,

78. Pierre BOURDIEU, «La production de la croyance. Contribution à une économie des biens culturels», a *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, núm. 13, febrer de 1977, p. 4-43.

sobre la funció de l'espai al teatre i sobre les conseqüències que això comporta. L'estatus de l'escenografia i, més en general, de la tècnica, hi són de nou avaluats. I a través d'això, més profundament, és el seu significat que és interrogat, fins i tot alterat, i conduït cap a un horitzó de llenguatge.

### **L'art de l'espectacle, l'espectacle com a art**

Des de la perspectiva del teatre total, una forma que vol contenir tots els mitjans d'expressió artística, no ens costarà reconèixer-hi un replantejament de les fronteres; des del punt de vista de l'escenografia, aquesta obertura correspon a una valoració en el sentit que ni amb el text ni amb la interpretació de l'actor n'hi ha prou (o almenys essencialment) per definir l'essència de l'acte teatral. No sorprèn veure en Piscator, per exemple, un defensor del teatre total i alhora un adepte fervent de la tècnica, que qualifica de «necessitat artística del teatre modern»<sup>79</sup> i sobre la qual escriu: «Estic content de poder remarcar públicament, basant-me en l'autoritat del vostre Fòrum, la necessitat estètica de la tècnica en el teatre: no només de la tècnica tal com és, sinó de la tècnica tal com hauria de ser. Ha de ser un element de l'art teatral; sempre ho ha estat, d'altra banda». Tot i així, s'afanya a puntualitzar: «De tot això d'abans, en resulta que no he considerat mai la tècnica una finalitat en ella mateixa. Tots els mitjans que he fet servir o que he tingut la intenció de fer servir no tenien l'objectiu d'enriquir la tècnica sinó d'elevant l'actuació escènica al nivell de la història».<sup>80</sup> Fent aquesta valoració, però, és conscient que altera un cert establishment: «Aquesta declaració pú-

160

79. Títol de la comunicació pronunciada per Erwin Piscator en el *32e Congrès des techniciens de théâtre*, el 28 de juliol de 1959 a Manheim, i publicada en el volum *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, p. 179-191.

80. Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, L'Arche, 1962.



blica és necessària, perquè, pertot arreu, sobretot en les files d'aquells a qui els agrada fer de papes en matèria d'art, la tècnica del teatre té la reputació de ser un mal necessari que trava l'exercici de l'art més que no pas l'afavoreix».

El cas de Piscator és molt significatiu.

A través del seu teatre, es veu perfectament la contradicció en la qual el teatre experimental es troba atrapat enfront del públic: *Guerre et Paix* va ser presentada el maig del 1942 sota la forma experimental. «De fet, aquesta peça restarà experimental durant... vint-i-cinc anys! Fins que serà produïda a Londres, on va tenir molt d'èxit amb Sir Laurence Olivier. Transportada a Nova York (mentre que, quan va ser creada, tothom en fugia), va acabar tenint una acollida favorable als Estats Units, a Broadway, al Helen Hayes Theater».<sup>81</sup>

161

Així doncs, estem obligats a interrogar-nos sobre les fronteres de l'estètica. En aquest cas, Piscator reivindica decisions de naturalesa artística; i podríem multiplicar els passatges en què mira de mostrar que la tècnica forma part integrant de l'aproximació artística: «Els meus amics de sempre, els crítics, m'han concedit un títol ardu i dependiós (quants fracassos financers), el de tècnic teatral [...]. Estic orgullós d'aquesta reputació que em segueix, i ho repeteixo insistentment davant de vostès. Però voldria dir a aquells que no volen sentir, més enllà d'aquest cercle empàtic, que al principi és el Verb. Per a mi igual que en la Bíblia de Luter, i que al final encara hi és, avui igual que fa trenta-cinc anys». I més endavant: «De la mateixa manera que el públic s'acostuma de mica en mica a l'habitatge modern, perquè és més pràctic, més airejat, més net, més barat i, per tots aquests motius, més estètic, també així s'acostumarà al teatre modern, a una nova arquitectura teatral, a un nou espai teatral, a una nova escena, i a uns mitjans particulars d'aquesta escena nova: superfície giratò-

81. Maria PISCATOR, «L'itinéraire d'E. Piscator», segona conferència a *Piscator et le théâtre politique*, Payot, p. 149.

ria, passadissos mòbils, escales mecàniques, ponts motoritzats, terra funcional, il·luminació per sota, supressió de la frontera entre la sala i l'escenari». Encara es refereix més clarament a aquesta concepció estètica quan rebutja l'oposició tècnica/valor artístic: «He hagut de barallar-me sovint amb crítics retrògrads que discutien el valor artístic del meu treball perquè faig ús de la tècnica». Més endavant, subratlla que l'ús de la tècnica al teatre és inconcebible fora d'un cert sentit artístic: «Així, es poden posar en pràctica mitjans artístics anàlegs, però cal intel·ligència artística».

De la mateixa manera, podríem mostrar com fa servir la frontera entre l'estètica i la política, i com, per a ell, distingir un procés de l'altre demostra tenir o bé mala fe o bé un desconeixement de les exigències de l'època.

Pel que fa al primer, escriu, a propòsit de les reaccions suscidades per la posada en escena de *Hop là, nous vivons!* (d'Ernst Toller, 1927): «La premsa burgesa en conjunt va demostrar que aprovava de bona fe l'empresa, insistint, és veritat, en els criteris artístics, dels quals treia profit, de vegades, per intentar allunyar-me de la política. En realitat, doncs, una incomprensió radical de les relacions de causa efecte entre el contingut polític i la forma. La premsa, que d'altra banda demostrava cap a mi molt bona voluntat, es va escarrassar a oblidar que aquests dos elements no poden separar-se».

Pel que fa al segon procés, afirma: «Si, per tant, considero que la idea fonamental de qualsevol acció teatral rau en l'elevació de les escenes privades al nivell de la Història, només es pot tractar d'una elevació en el pla social, polític i econòmic. És gràcies a ella que llegim el teatre a la nostra vida. Qui sigui que exigeixi una altra cosa de l'art de la nostra època, busca conscientment o inconscientment desviar les nostres energies i adormir-les».<sup>82</sup>

82. *Le Théâtre politique*, p. 155.

En el detall mateix de les seves posades en escena, Piscator ens porta a identificar la manera com du a terme l'entrecruament dels temes artístic i tècnic, històric i polític, i, per tant també, la manera com aquest treball troba en la recerca i l'experimentació la problemàtica de l'escenografia contemporània. Una de les invencions escèniques de les quals Piscator està més orgullós i que a més ha fet història és un objecte tècnic: el passadís mòbil sobre el qual Schweyk (*Les Aventures du brave soldat Schweyk*, M. Brod, H. Reimann, 1928) fa la seva marxa ininterrompuda i del qual Maria Piscator va poder dir: «Els dos passadissos mòbils evocaven admirablement la progressió ininterrompuda de la guerra, el seu caràcter mecànic, absurd. Aquest curs incessant, el moviment de les escales, desencadenava el riure i els dibuixos animats realitzats per G. Grosz aclarien de manera més precisa i més grotesca encara aquesta mobilitat que ja no tenia res d'humà».

163

Així, l'objecte és alhora un element significatiu que condensa un cert nombre de significats importants i d'intencions del director posant-los a la pràctica de manera sintètica i viva, un element de ritme que contribueix a donar a l'espectacle la seva estructura temporal, i un element pràctic d'organització de l'escena, que contribueix a ordenar els moviments dels actors.

L'esfera que el director fa servir en altres espectacles presenta les mateixes característiques. Aquesta estructura, «un hemisferi fet amb una estructura d'acer i de lona de globus recoberta d'una capa platejada que permetia projeccions com en una pantalla de cinema [i que comportava] finestrans mòbils que obrien àrees de joc diferents per mitjà de segments»,<sup>83</sup> imaginada per primera vegada en ocasió de la posada en escena de *Raspoutine* (A. Tolstoi, P. Schtschegolew, Berlín, 1927) es relaciona explícitament amb les concepcions apreciades per Piscator en matèria de teatre total.

83. Maria PISCATOR, *op. cit.*, p. 149.

És alhora una metàfora, una metàfora del globus terrestre, per exemple, «que apuntaria a eixamplar el destí de Raspoutine fins a les dimensions del destí d'Europa»,<sup>84</sup> i la posada en pràctica del teatre total, que permet a través dels dispositius aplicats «eixamplar el tema, fer esclatar la forma estreta de la peça»; en efecte, aquest dispositiu «feia possibles, sense cortina, els canvis necessaris, nombrosos i ràpids dels decorats. En l'hemisferi, els diversos segments havien d'obrir-se i tancar-se amb la rapidesa del llamp, cosa que permetia cada vegada transformar la totalitat de l'hemisferi i crear, d'aquesta manera, el lloc on es desenvolupava el quadre corresponent»; també és un dispositiu que permet el desenvolupament simultani de diverses escenes alhora.

164

Així, hem de constatar el que es podria anomenar una plasticitat de l'objecte escènic, una plasticitat que ja hem remarcat però que, en la perspectiva experimental, es troba encara accentuada, en el sentit que, lluny d'acomodar-nos-hi o fins i tot només de jugar-hi, en quedem captivats. Es manifesta, d'una banda, en la polivalència de l'ús escènic de l'objecte; d'altra banda, en el que els lingüistes anomenen la seva polisèmia. En aquests dos plans, hi poden haver tant mutacions brutals com progressives que, més que a un llenguatge constituït, conviden a parlar d'un llenguatge en un estat naixent (encara que el primer no estigui a recer de les mutacions, que són tanmateix en el si d'una estructura, i això en canvia la naturalesa, o, almenys, l'efecte).

Tot i així, cal anar encara més lluny i adonar-se que hi ha, en aquesta aproximació, una eficàcia pròpia de l'objecte que es mostra per ell mateix font d'invenció: «L'ús simultani de l'esfera i de la pel·lícula va donar lloc a un fenomen sorprenent. Al principi, pensàvem que el globus deformaria la imatge cinematogràfica fins al punt de fer-la irreconeixible. En conseqüència, jo havia fet fer intenses recerques per poder projectar la pel·lícula a partir d'un sistema de prismes muntats en uns tubs, cosa que eliminava en part la deformació provocada

84. Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, p. 159.

per la curvatura del globus. Però tot això va resultar superflu. Vam obtenir sobre la superfície corba una imatge d'una plasticitat i d'una vida excepcionals». D'altra banda, Piscator escriu, a propòsit de l'hemisferi: «La idea i la realització d'aquests quadres intermedis eren determinats pel globus terrestre, que no només tenia una significació simbòlica, sinó també un objectiu pràctic».

És aquesta mateixa plasticitat allò que transforma el paper de l'escenògraf i el situa a un altre nivell: accessorista, aplega objectes; escenògraf en el sentit tradicional del terme, crea una estructura definida i delimitada des del punt de vista de l'ús; confrontat a la plasticitat que hem entrevist més amunt, ha de ser apte per preveure i per fer-la servir, per reaccionar alhora en els plans tècnic, semàntic i sensible, i per fer-ho ràpidament, per fer el muntatge i el desmuntatge, variacions de càrregues i d'usos i per avaluar-ne l'impacte artístic, per adaptar-se a circumstàncies variables.

És evident, a més, que en la perspectiva de Piscator les disfuncions tècniques són fonts directes i múltiples d'afany artístic: «Encara ens veig ara, amb el rellotge a la mà, neguitosos, mirant assajar per primera vegada aquesta part de l'espectacle. Durant les primeres proves, la pujada de la volta, que m'havien promès ràpida fins a l'alçada de la primera galeria, no durava menys de set minuts. A més, el motor feia tant de soroll com una grua de carbó en un port». És així com s'imposa gairebé espontàniament en l'esperit del director una conclusió de naturalesa arquitectònica que té conseqüències en la manera de comprendre el paper de l'escenògraf: «No tenia cap dubte que a la llarga la construcció d'un nou teatre segons les nostres concepcions seria molt menys costós i, des de tots els punts de vista, molt més racional». Vet aquí com va arribar al projecte ben conegut de Gropius i Piscator, al qual, com sabem, donaren el nom de Théâtre total.

És així de manera ben natural com torna a aparèixer, en la definició del paper de l'escenògraf, la qüestió de la necessitat que ha de guiar el treball artístic; Piscator remarca diverses vegades els riscos de la gratuïtat: «Totes les invencions precedents, escenari giratori, superfície mòbil, etc., es van

fer servir de manera incoherent. Només servien el canvi de decorat, i no la dramaturgia. Malgrat tot, Reinhardt ja sabia fer caminar els personatges per una superfície que girava (per exemple, a *Chevalier à la Rose*), cosa que era tornar-la a fer servir com un mèdiu»,<sup>85</sup> perquè, segons ell, l'ús de la tècnica ha de prendre les arrels de la dramaturgia. I fins i tot llavors esdevé una oportunitat per a aquesta última: «El canvi de vista només s'hauria de practicar amb una maquinària tècnica. Schweyk, per exemple, va ser un èxit: es veia arribar una taula amb dues cadires, on els actors ja hi eren jugant a cartes. Després, de sobte, es tornaven a separar. L'intermedi formava part de l'actuació, és una gràcia, però també un canvi de decorat. Taules, cadires, els objectes en general haurien d'arribar així de manera ben natural per ells mateixos, de dreta a esquerra, de dalt a baix».

166

En la perspectiva del teatre integral (tendència que cal distingir de la del teatre total), l'estatus de l'escenògraf està posat explícitament com un repte: «En el prolongament de les recerques d'A. Weinger o O. Schlemmer, el 1926, al Bauhaus, o de Heinz Loew, el 1927, totes les arts concorren en la composició espacial de conjunts dramàticament transposats en un espectacle a càrrec d'un arquitecte-tècnic-director-dissenyador: l'escenògraf».<sup>86</sup>

Què en destaca, d'aquesta definició? Dos elements: d'una banda, l'aparició del motiu de la posada en escena en la descripció del paper de l'escenògraf; de l'altra, però lligada amb l'anterior, la reivindicació d'una renovació de la noció d'espectacle. D'aquest tipus d'espectacle,

85. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, p. 188. Sobre els daltabaixos que van patir els equipaments tècnics sofisticats, podríem citar-ne nombrosos exemples. A *Architecture et Dramaturgie*, es tracta diverses vegades el cas del Théâtre Pigalle, vegeu sobretot p. 113 i 114. Més recentment, les dificultats de la sala mòbil de la Maison de la Culture de Grenoble mereixeria una anàlisi detallada. En general, es pot constatar que Piscator prefigura (o il·lustra) una tendència cap a una mecanització forta de les sales, característica dels teatres alemanys, que també es troba en determinats països anomenats de l'Est.

86. A. VEINSTEIN, *op. cit.*, p. 14.

l'escenògraf en seria el principal, sinó l'únic, organitzador. Característiques d'aquesta ambició, el treball i les recerques de Jacques Poliéri, per a qui l'enfocament escenogràfic de l'espectacle prové de la definició d'un «art nou»<sup>87</sup> i que considera, en «L'Image à 360 degrés et l'espace scénique nouveau», que la paraula *escenografia*, tot i integrar la pròpia història, ha canviat de sentit: «Art de l'espai, l'escenografia és organització i orquestració espacial de l'espectacle. Són els mecanismes i els principis d'aquest art específic el que cal intentar definir».<sup>88</sup>

Si aquestes concepcions corresponen a una valorització extrema de l'escenografia, és perquè porten a l'extrem també una reivindicació d'autonomia que no és pròpia de Poliéri. És, per exemple, el cas de Yannis Kokkos: «L'escenografia, i és una idea que em prenc molt seriosament, no té res a veure amb la pintura, ni amb l'arquitectura, ni amb la posada en escena. És un art autònom».<sup>89</sup> Evidentment, cal destacar —i sovint es posa en dubte— que aquestes concepcions només representen un corrent i que susciten, almenys portades a aquest punt últim, oposicions múltiples com les que expressa Pierre Sonrel: si bé reconeix que s'interroga sobre les fronteres entre les diferents arts de l'espectacle, insisteix a col·locar el seu *Traité de scénographie* en la perspectiva d'un estudi de conjunt sobre l'ofici d'actor, perquè és cert que, per a ell, l'actor ha de ser l'element principal de la representació dramàtica.

Tot i així, i potser justament per això, aquestes concepcions mereixen que ens hi entretinguem, perquè en situar-se d'alguna manera a la

87. A «Aujourd'hui, art et architecture», *Scénographie nouvelle*, núm. 42-43, octubre del 1963, p. 1. Veinstein, que presenta el número, parla d'una «concepció original de l'espectacle integral del qual l'escenografia precisament constitueix el principi d'instauració», i afegeix: «Però només es tracta d'una proposició final».

88. Vegeu *Le Lieu Théâtral dans la société contemporaine*, p. 131-152.

89. «Entre l'image à faire et l'image qui sort du néant», observacions recollides per O. Quirot a *TNP saison 85-86*, novembre. Quirot no és tan proper, ja ho sabem, a la perspectiva traçada per Jacques Poliéri; aquestes observacions les fa en el marc d'un espectacle teatral, *Lucrece Borgia*, muntat en col·laboració amb Antoine Vitez.

corda fluixa, es plantegen el problema de l'espai i tot el conjunt de qüestions que suscita l'escenografia.

El punt de partida de Poliéri se situa en la crítica que fa de l'escena a la italiana i concretament de la perspectiva de l'ús que se'n feia llavors (comença a estudiar el tema als anys cinquanta), que considera l'ús més aconseguit i representatiu d'una tradició teatral gelosa de les seves prerrogatives. Abans de mirar-nos de més a prop aquesta aproximació i els seus corollaris, ens detindrem en els problemes de concepció de l'espectacle que la sostenen (o que se'n deriven).

Per a Poliéri, el conjunt de la seva anàlisi es justifica no tan sols perquè posa ordre a una situació extremament confusa: «El tumult d'invencions i de propostes escèniques es deu a la confusió i a la imprecisió de les concepcions», sinó també perquè és a la base de la imatge que es fa de l'espectacle nou que entreveu; en aquest espectacle, per a ell, tots els elements que ocupen l'escenari o, més exactament, que són constitutius de l'espai escènic (els decorats, el so, les paraules, els personatges, tan animats com inanimats), s'han de manifestar simultàniament i intercanviar les seves capacitats.

168

Aquesta imatge, la intenta precisar en un sentit bastant diferent. Així, en lloc de prendre un text com a punt de partida de l'espectacle, perquè no triar un decorat?<sup>90</sup> De manera similar a Craig, col·loca llavors el moviment al centre d'aquest teatre; però també els sons, els colors, les vibracions. Fa referència a la festa, fent al·lusió fins i tot als focs artificials, emprats com a imatge de l'esdeveniment constantment renovat i alhora terriblement fugisser, però també en el sentit de la festa com una mena de model del que l'espectacle pot ser.

Evidentment, arribem en aquest cas a una forma d'espectacle abstracte, en el qual en concret el que és relat desapareix; podríem dir

90. Textos manifestos, «Le théâtre kaléidoscopique», *Scénographie/Sémiographie*, p. 17.



que tornem a trobar, sota una mirada diferent, l'oposició de la raó i de la sensació, que és, tal com hem vist, una de les oposicions importants del camp de la reflexió estètica, però Poliéri refusa de quedar-se aquí i, provocador, afirma: «Per ara calmem-nos, només tenim un ventre i un cervell; però tot és possible».

Fins i tot quan el defineix negativament, a *Partitions pour un théâtre non-figuratif*, Poliéri dona d'aquest espectacle l'aproximació més rendible des del nostre punt de vista: «ni dansa, ni música, ni pintura, ni escultura, ni poema, sinó espectacle pur».

## Explorar

169

Cal precisar i examinar de més a prop la noció d'«espectacle pur». En primer lloc, destacarem que se situa en tota una filiació que, al començament del segle xx, s'inscriu, amb el tema de la poesia pura o el de la teatralitat, en una recerca de l'essència. És una recerca que té un doble vessant: d'una banda, per tot allò que exclou i que rebutja, mira d'establir un tall estricte de les fronteres i de definir, sovint amb intransigència, el que pertany pròpiament a un art i el que li és estrany; d'altra banda, correspon a un moviment de valorització dels mitjans que se li consideren propis i a la voluntat de trobar els camins d'aquesta valorització.

El pensament de Craig a *De l'art du théâtre* s'inscriu en bona part en aquest doble moviment. Valorització dels oficis del teatre quan afirma que la reforma del teatre concebut com a art exigeix no tan sols haver estudiat sinó també haver practicat aquests oficis; i per a ell significa al mateix temps garantir la possibilitat que el teatre esdevingui autònom, que sigui un art i que deixi de ser un ofici, que deixi de ser simplement una forma d'interpretació i es faci creador.

Amb l'exigència que desplega, aquesta exaltació del sentiment de les fronteres obliga a recerques sense compromís, a la definició de regles estrictes i més encara potser al rebuig de tota facilitat. Tanmateix,

com que tendeix a una autonomia sense concessions, se situa en una doble contradicció, característica de tota recerca de la puresa en art, característica de tota sobrevaloració de l'autonomia de l'art.

La primera, Louis Aragon la descriu en la seva novel·la *Blanche ou l'oubli* a propòsit del seu personatge, Marie-Noire, no sense humor, de la manera següent: «Així, fixe-u-vos-hi, que entre l'instant que Marie-Noire, *peradventure*, esdevé hipòtesi, i la continuació d'aquest relat (vull dir el moment que l'interrompré d'aquí unes pàgines), i l'instant que quatre mesos i mig més tard (prop de dos dies) la reprendré, la continuació, la faldilla d'aquesta criatura s'haurà encongit de manera natural uns vint centímetres ben bons... Perquè, almenys en la seva forma, la hipòtesi Marie-Noire és sotmesa a influències extratextuals, a l'evolució, per exemple, de la història del vestir, i de la història ras i curt, la minihistòria. Això colpirà els esperits científics per a qui la novel·la, com la frase, es desenvolupa de la seva pròpia matèria. Sens dubte».

170

D'altra banda, aquesta exigència topa amb un estat determinat del «mercant», amb una organització preexistent del sector, amb concepcions diversificades que les opcions individuals dels artistes i les del públic posen en marxa, un conflicte que ja s'ha intentat descriure a través de les teories de Pierre Bourdieu.

Potser aquí hi ha una pista susceptible d'il·luminar per què Appia i Craig arriben a allò que podríem anomenar un «silenci pràctic» en la mesura que les seves concepcions donen lloc a relativament poques realitzacions escèniques, en tot cas a menys realitzacions escèniques del que haurien desitjat, atès que el disseny sovint acabava sent la màxima realització.

Així, podem considerar que, per a ells, el disseny és molt més que un mitjà que els permet provar les idees que es plantegen en relació a un o altre espectacle, o fins i tot sobre l'espectacle en general: el disseny és també, sens dubte, un mitjà per perseguir les seves recerques. Això també els permet, en certa manera, fugir de la restricció econòmica que tota forma d'espectacle implica, és a dir, no tan sols de la recerca

de fons amb la despesa d'energia que se'n deriva, sinó també de les eventuals concessions a la moda de l'època i de les exigències del productor que una recerca sempre pot arrossegar.

De la mateixa manera, el disseny és «un mitjà per realitzar ràpidament una abundància d'impressions visuals sense haver d'estar constret a una feina interminable. [...] Els qui han estat formats en acadèmies [...] saben el poder que posseeix el dibuix, tant si es fa servir d'una manera com d'una altra, de definir ja d'entrada l'espai, el moviment o les característiques d'un concepte. I saben també que de vegades pot servir per enregistrar l'experiència emocional que acompanya la creació. Però també per fixar una idea, per facilitar la realització de la planificació cap a la qual es tendeix».<sup>91</sup>

171

El cas és que, amb la noció d'espectacle pur, es desvelen les contradiccions que amaga l'exigència d'autonomia. Què n'hem de dir, per exemple, de les relacions d'aquest espectacle pur amb l'espectacle teatral? Es tracta d'una cosa totalment diferent o bé se n'hauria de considerar la culminació? Potser només pren del teatre les eines i el lloc, encara que aquest lloc s'hagi de renovar? Si es tornen a definir els papers (el de l'escenògraf sobretot), s'impedeix que es dediquin a l'activitat que feien abans? Especialment l'escenògraf ara ja no podrà construir els decorats d'una obra de teatre en el sentit normal del terme? I, d'altra banda, l'escenògraf, si es declara incompetent en dansa, música, pintura, poesia, llavors no hi ha de recórrer per construir el seu espectacle? El doble efecte d'aquestes teories, sigui com sigui, és, d'una banda, fer que es valorin els mitjans tècnics emprats, i, de l'altra, incidir en el públic —ni que sigui per l'impacte de la novetat que aquestes teories presenten.

91. Sobre el paper del disseny, cf. *supra*. També podem fer referència a l'article de W.A.L. Beeren, «Le dessin, premier compagnon de R. Wilson», a *The Civil Wars*, Herscher, p. 19 i seg. Més endavant, es fa una pregunta, a propòsit dels seus dibuixos, que podria aplicar-se gairebé directament, tot i que en un sentit diferent, a l'obra de Craig i d'Appia: «Aquests dibuixos són teatre per ells mateixos?».

Tot i així, una actitud com la de Poliéri també fa que s'agreugin els conflictes i que es facin evidents; és un efecte que es pot veure independentment de qualsevol judici de valor sobre les teories i les pràctiques que es duen a terme. Potser podríem remarcar que la pràctica efectiva del teatre i de l'espectacle (fins i tot de l'art en general), en relació a una actitud tan extrema, sempre indica més o menys compromís. Podríem dir potser que l'actitud adient de recerca en art és tornar a posar en joc, en formes renovades, aquestes contradiccions.

En resum, Jean Poliéri elabora les seves propostes en la dinàmica creada pel sentiment de descobrir un territori nou. I, així, per a ell es va més enllà de l'empirisme: «un ús empíric en l'origen del lloc escènic cedeix de mica en mica a una estructura, a una organització»; es procedeix, així, a una ruptura. I aquesta consciència de trencament el fa anar per les vies d'una recerca multiforme.

172

El que és potser més impactant de la recerca multiforme és el mode d'aproximació que la caracteritza, significatiu de l'època, el qual, lluny d'oposar la ciència i l'art, troba en aquella la inspiració i les justificacions d'aquest.

Així doncs, la crítica de la perspectiva clàssica que fa Poliéri troba punts de suport, d'una banda, en altres tradicions teatrals i pictòriques, però també, de l'altra, en una aproximació científica dels fenòmens de la visió.

D'entrada, l'escenògraf expressa la idea que «els diferents sistemes de perspectiva són l'expressió de la seva època»,<sup>92</sup> conscient que així es destrueixen els fonaments mateix de la perspectiva clàssica, la creença en la universalitat dels principis en què es basen, una universalitat que es basaria al seu torn en la seva absoluta racionalitat.

Aquesta racionalitat, però, que no està també sota sospita? Aquesta és la conclusió que s'obtindria d'un estudi objectiu de la visió, no tan sols pel fet que l'escena clàssica és concebuda per una mirada única,

92. «L'Image à 360 degrés et l'espace scénique nouveau», p. 132.

la del Príncep, a qui es dona preferència,<sup>93</sup> sinó també i sobretot, segons Poliéri, perquè «implica un ull únic i fix»; ara bé, la visió és binocular i «els dos ulls [...] abasten un camp visual de 200 ° i ens permeten distingir objectes tant a la dreta com a l'esquerra i fins i tot una mica enrere per cada costat. A través de la visió binocular apreciem també el relleu dels objectes i les seves posicions respectives en profunditat. A més, el nostre ull és mòbil, escorcolla esfèricament l'espai visible».

Així, al número de la revista *Aujourd'hui* dedicat a recerca esceno-gràfica, coordinat per Poliéri, hi trobem un estudi científic detallat i acurat sobre els mecanismes de l'ull. I no només això: en aquest número també hi ha anàlisis similars dedicades, per exemple, a la llum (probablement és un dels primers estudis dedicats al làser que es poden trobar en una revista d'estètica) o a la imatge electrònica. Aquests articles, que no es refereixen només a l'escenografia en sentit estricte, fan reflexionar sobre les formes de l'espectacle.

Podem constatar que Poliéri no és l'únic que du a terme recerques d'aquest estil. El Laboratoire de Scénographie de Praga, per exemple, expressa la mateixa exigència de científicitat. Malgrat les semblances d'enfocament, les conseqüències que el Laboratoire obté per a la noció d'espectacle difereixen força de les de Poliéri, tal com testimonia Josef Svoboda, sense cap mena de dubte un dels principals representants de l'escenografia contemporània, a propòsit de la Laterna Magika: «Hi ha persones que venen i, subjugats, proclamen: aquest és el nou teatre, ara podem muntar Shakespeare i Molière de la mateixa manera. Això no és veritat. Només és una nova possibilitat per al teatre. L'hem enriquit una mica, però en el seu desenvolupament general no hem progressat ni un mil·límetre!».<sup>94</sup>

93. De fet, caldria matisar molt aquesta visió de la perspectiva clàssica. Ben aviat es van elaborar sistemes amb punts de fuga múltiples.

94. Citat a D. BABLET, *Svoboda*, La Cité, p. 224.

Vegem la conclusió de l'estudi de Miroslav Kouril, significativa del to i del mètode d'aquest enfocament: «Aquesta classificació ens fa veure el perill que hi hauria de barrejar els diferents conceptes i substituir-los l'un per l'altre. El que val, doncs, si ens dediquem a l'escenografia, és portar aquesta disciplina a un nivell realment científic».<sup>95</sup> La recerca del laboratori extreu conseqüències finals sobre la noció d'experimentació en matèria de tècnica teatral. Totes les tècniques escèniques hi apareixen i són objecte d'un enfocament sistemàtic directament lligat a l'explotació escènica. La seva forma d'organització segueix de ben a prop l'organització científica, i es basa en la mateixa voluntat d'eficàcia, estudiant les diferents disciplines de l'escena des d'un doble punt de vista teòric i experimental, però sempre des de la perspectiva de l'aplicació escènica: tècnica de la llum, mecanització i transport, química, tecnologia.

174

Tot i així, sembla que el fenomen espacial és desconegut també en el teatre clàssic i, doncs, justifica una exploració metòdica que prové del que podríem anomenar «una ciència de l'espai»; Miroslav Kouril presenta aquesta ciència de l'espai com una activitat del laboratori recent i «per tant poc explorada».<sup>96</sup>

Per a Poliéri, es tracta també de posar en pràctica una experiència artística que consisteix a produir una «imatge de 360 °» que pugui fer reconèixer l'espai a l'espectador.

És un enfocament que fa definir de manera molt sistemàtica les diferents maneres d'inserir el públic en l'espai: «les relacions escenològiques poden inserir-se [...] a l'interior d'algunes formes geomètriques simples: el rectangle, el cercle, el cub, l'esfera. Aquests denominadors comuns contenen pràcticament totes les gràfiques conegudes. Hi ha plans que poden semblar més complexos a la primera lectura, però no-

95. «La cinétique scénique», a *Le Lieu théâtral dans la société contemporaine*, traducció d'un article publicat a *Acta Scaenographica*, vol. 58, fasc. 11-12, 1961, p. 223.

96. Miroslav KOURIL, «Le laboratoire scénographique», a *Scénographie – Le théâtre en Tchécoslovaquie*, Praga, Institut du Théâtre, 1961.

més són components o derivades dels tipus esquemàtics proposats»;<sup>97</sup> a continuació, un seguit d'esquemes que volen ser una representació exhaustiva dels modes possibles d'ocupació estàtica de l'espai, perquè, d'altra banda, segons Poliéri, «la mobilitat de la sala i de l'escenari l'una davant de l'altre creen problemes espacials extremament complexos», però tot i així hi ha l'interès a acostar-se al mode científic: «Si volguéssim definir amb una notació precisa l'espai creat per formes en moviment (objectes o presències), unes en relació a les altres, caldria apel·lar a la cinemàtica (geometria de les formes en moviment) o a la topologia (geometria de les formes en moviment i susceptibles de canviar de característiques durant el moviment)».

175

Des d'un punt de vista pràctic, aquesta recerca es barreja estretament amb l'exploració de les diferents tècniques de la imatge, l'ús d'imatges projectades i de pantalles panoràmiques.

El 1959 presenta *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé, un espectacle que participa de la seva recerca des de diversos punts de vista: en l'espectacle, hi apareixen imatges projectades i pel·lícules, que, al seu torn, participen en l'acció al mateix nivell que els actors; l'espai del teatre es fa servir tot sencer (sala i escenari). Aquesta exploració de l'espai, que recorre als punts diagonals lligats entre ells per vincles imprevistos, és reforçada per l'efecte sorpresa: l'espectador no té més remei que aprendre a percebre-hi l'espai tot sencer, lluny dels costums més o menys arrelats que li fan organitzar-se les percepcions de manera orientada, a tenir en compte només les impressions direccionals, les que en general corresponen a la vista.

Quan, en el seu espectacle *Rythmes et images* (1960), fa servir escultures contemporànies de Brancusi, Pevsner, Jacobson, no és només per mostrar les produccions de l'art contemporani en què treballa, situant-se així en la modernitat, sinó que a més, en inclou aquestes obres en el teatre mòbil d'escenari circular i de sala central giratòria, explora

97. «L'Image à 360 degrés», p. 134.

les possibilitats de les tècniques i dels materials que fa servir en els espectadors, que inclou en el que és per a ell una màgia verbal, musical i plàstica. Igualment, trenca amb la ficció d'un únic i mateix espectacle per a tothom: en un dispositiu com el seu, cada espectador disposa d'una visió diferent però sense privilegiar-ne cap; cap d'aquestes visions pot considerar-se que dona compte de l'espectacle en conjunt.

Totes aquestes experiències reivindiquen l'exigència d'un ús ple i complet de les tres dimensions, una voluntat de posar l'espectador en una situació dinàmica que li modifica la percepció de manera evident, i també una consideració global de les sensacions que es nega a fer prevaldre, com era el cas en el teatre clàssic, la vista i les percepcions intel·lectuals que suposa el llenguatge.

176

D'altra banda, les tècniques emprades per al ballet-espectacle *Gamme de 7* (1964) menen a una exploració pràctica de les possibilitats específiques de la imatge, de les relacions entre la imatge i la realitat. Reproduir en una pantalla gegant el que s'esdevé dalt de l'escenari no tan sols és una performance tècnica (d'altra banda, àmpliament banalitzada després i àmpliament represa tant en espectacles de varietats com en els mítings polítics): és evident que, ampliant la imatge, s'aconsegueix fer percebre una mena de desmesura que mostra de què es capaç la tècnica; l'efecte de simultaneïtat que es produeix va en aquest sentit, sobretot en aquella època; però també veiem, d'altra banda, que augmenta considerablement les capacitats d'anàlisi i de percepció del moviment; d'altra banda, finalment, percebem així que tota imatge, també sens dubte la imatge directa que proporciona la percepció immediata, és el resultat d'una elecció.<sup>98</sup>

Així doncs, podem dir que un dels primers objectius que busca el teatre de recerca en l'ús de les tècniques i en l'enfocament de l'espai és ajustar-se a la tècnica contemporània. Podem observar, no tan sols

98. Vegeu una ressenya dels diferents espectacles de Jacques Poliéri en un petit opuscle titulat *Mises en scène et scénographie*, editat a Praga.



en els estudis de la revista *Aujourd'hui* sinó també en molts muntatges contemporanis, una autèntica atracció pels equips tècnics i per tot allò que permeten fer, davant l'evolució dels mitjans; una evolució que la revista difon, atès que tota una part està dedicada a la història de la maquinària i de l'automatització, de la il·luminació i de la imatge. És fa més que evident, en la majoria d'articles, una mena de gaudi en la manipulació, completament manifest. D'altra banda, la tècnica apareix com un factor de llibertat important: el títol d'un dels articles és «La llibertat a través del làser». L'aparició del tema de la llibertat és un dels indicis més clars d'aquesta atracció de la tècnica i per la tècnica que veiem en la nostra anàlisi. Una actitud que contribueix a incloure l'escenògraf en un univers més ampli que el del món de l'art tradicional, i això fa que es passin fronteres i que calgui redefinir les relacions entre l'art, la bellesa i la resta de l'esfera social.

Tant l'ús de les tècniques com l'enfocament de l'espai fan que l'escenògraf hagi d'explorar-ne les conseqüències en l'espectacle i, a través seu, els efectes en la sensibilitat i la percepció. Cal que s'ajusti també a allò que Poliéri anomena les cosmologies actuals, i, així, pugui contribuir a construir-les.

Sigui com sigui, Poliéri s'interroga sobre el lloc que ocupa l'espectacle en els diversos moments de la vida dels espectadors. I quan, en la revista *Aujourd'hui*, cita les propostes de Marco per al cinema,<sup>99</sup> s'inscriu també en aquesta perspectiva.

Imaginar un «cinema esportiu» vol dir decidir incloure l'espectacle cinematogràfic en un moment de la vida dels espectadors prèviament definit només com una activitat autònoma i sense cap relació amb el fenomen de l'espectacle; l'artista imagina fins i tot que en certa manera els nedadors podrien interferir en la imatge i trobar-se així inclosos (o almenys la seva ombra), a l'atzar dels seus moviments, en

99. Aquestes propostes reprenen un manifest de l'abril del 1952 publicat en la revista *Ion*, en un número especial sobre cinema.

l'espectacle; a partir d'aquí la flexibilitat que aporten els mitjans de vídeo mostra fins on podia arribar (i sense dubte que encara només som a les beceroles en aquest àmbit) la confusió entre la imatge i el món. També, proposant un «cinema Vel'd'hiv» en què els ciclistes podrien ser espectadors d'una imatge projectada, ens dirigim cap a una mena d'abisme del fenomen de l'espectacle que, com tot reflex de l'espectacle repetit fins a l'infinit, produeix un efecte de vertigen i fa que hi hagi confusió en les relacions entre l'observador i l'observat.

Desestabilització i confusió de les funcions també podrien ser l'efecte d'un cinema que, com el «cinema traveling» o el «cinema atracció», posaria en moviment els espectadors. Tot i així, també notem que hi ha la voluntat d'incloure la personalitat completa de l'espectador en l'espectacle; potser no seria exagerat entreveure en aquestes propostes, per molt utòpiques que siguin, el que podríem dir-ne una ambició rimbaldiana, l'ambició d'oferir les claus que permetin accedir a un univers inesperat a través d'un desajustament organitzat dels sentits. Un univers inesperat al qual el «cinema aquàrium» donaria un altre tipus d'accés deixant per a l'aigua la missió de deformar la imatge, oferta a l'atzar i a una improvisació lliure de tota intervenció humana.

Conquesta de l'espai, globalització de les sensacions que se'n deriven: encara que la perspectiva sigui completament diferent, podem comparar-ho amb l'espectacle d'intervenció, en el sentit que tant en un cas com en l'altre es tracta d'una concepció d'un espectacle escènic que es nega a fer-ne un pur i simple objecte de contemplació; d'una certa manera, tant en un cas com en l'altre, el que s'espera de l'espectacle és una mena d'eficàcia immediata, i en el fons un increment de les capacitats perceptives. Així, encara que calgui tractar aquesta comparació amb precaució, perquè tant els mitjans com els objectius són ben diferents, quan A. Gatti s'encarrega d'una animació, desitja arribar a la conscienciació de les relacions que organitzen aquest espai, a través de la presa de possessió de l'espai sencer d'una ciutat o d'una regió. Els espectacles només són, doncs, els esglaons d'aquesta conscienciació: «Els cinc espectacles ja escrits directament sobre els

dissidents, que eren la punta de llança de la nostra escriptura col·lectiva, han envellit de cop. Ara els cremarem en l'altar de l'actualitat passada de moda».<sup>100</sup>

Incloure l'espectacle en la vida, fer viu l'espectacle, és, en efecte, una de les ambicions de la recerca teatral i de la seva exploració de l'espai sota formes diverses i extremament variades. Una identificació de l'obra d'art dramàtica i de la vida que Appia va teoritzar en la seva forma més radical a *L'oeuvre d'art vivant*, tal com hem vist, quan afirma que l'obra d'art dramàtic comença a existir tan bon punt és interpretada, independentment de tot espectador, perquè només li cal, com qualsevol altre esdeveniment viu, desenvolupar-se per ser.

179

### **L'interior i l'exterior**

Així, veiem com es desenvolupa una problemàtica d'una importància del tot decisiva en l'estudi de l'espai teatral: la de l'interior i l'exterior. Què és en el fons construir un edifici, sinó d'entrada delimitar un interior i un exterior que tenen repercussions socials i no només climàtiques? Qui hi serà admès, a l'interior? Com es passa la porta? Què és teatre? Què no ho és? Els problemes de fronteres es poden atenuar, per exemple, amb mampares translúcides entre la sala de teatre pròpiament dita i els llocs de pas, una mica com en el «projecte de teatre integrat» presentat per A.-M. i P. Simond al diari del Théâtre Populaire Romand el 1971: «El lloc teatral s'obre a altres sectors d'intercanvi o de circulació a través del desenvolupament de les possibilitats d'accés, de les millores climàtiques dels accessos, dels passos públics interiors amb vistes directes a l'acció teatral».

100. Hi ha documents policopiats publicats per la M. J. E. P. de Saint-Nazaire durant l'experiència duta a terme per A. Gatti i la seva «tribu» en aquesta ciutat, de l'octubre del 1976 al febrer del 1977, amb el nom de «Le canard sauvage»; el passatge citat prové del número 4, p. 2.

Tanmateix, la tensió entre l'interior i l'exterior també és la relació de la interioritat més o menys profunda de l'individu amb els altres, el món exterior en general: el més valuós de la llibreta d'esbossos de l'escenògraf Guy-Claude François era que n'apareixien els entrellaçaments. Entre l'oposició interioritat/exterioritat que defineix la subjectivitat i l'oposició interior/exterior d'un edifici (o qualsevol altra expressió espacial d'aquesta oposició) hi ha connivències. Potser pertany a l'escenografia mostrar de manera pràctica que es tracta, en un cert sentit, de dues versions d'una mateixa tensió, i indicar que en tots dos casos som davant d'un problema de delimitació de fronteres. En certa manera, podem dir que el teatre és l'única pràctica artística que, manipulant el seu objecte, manipula directament aquests problemes en els aspectes més concrets, és a dir, espacialment.

Quan la Bread and Puppet actua al carrer, manipulació d'objectes (la representació) i manipulació de fronteres (representació inimaginable en un altre lloc) són una sola cosa.

Quan en un teatre rodó la llum actua als límits de l'espai reservat als actors i de l'espai dedicat als espectadors,<sup>101</sup> és exactament que, a la seva manera, contribueix a actuar de l'interior i de l'exterior.

Quan, a la manera de *Violences à Vichy*, un dels dos espectacles de Vichy-Fictions muntats pel Théâtre National de Strasbourg,<sup>102</sup> els llums de la sala resten encesos, un altre cop s'evidencia aquest problema.

Un dels reptes del teatre rau potser en aquesta possibilitat de dissenyar i de redissenyar sempre les fronteres; de definir i de redefinir el que és l'interior i el que és l'exterior; de fer palpable que l'interior no és un absolut, sinó que s'ha de construir i potser fins i tot redisse-

101. André VILLIERS, *La scène centrale*, Klincksieck. Llegiu sobretot els apartats dedicats a la dialèctica del dins i del fora.

102. *Violences à Vichy*, de B. Chartreux, realització J.-P. Vincent, decorats J.-P. Chambas amb J. Haas, il·luminació J.-P. Vincent, E. Ernst, març del 1980.

nyar-hi una nova frontera, definir-hi un interior nou que l'escindeixi. És una mica la qüestió que evoca Planchon a propòsit de la seva posada en escena de *Tartuffe* quan diu que veiem com es redefeix allò que és del domini públic i allò que pertany al jardí secret: «Ens trobem, penso, amb el primer ciutadà contra el poder. No és un oponent (Orgon), però defensa el tranquil pavelló individual. Està ben allotjat a la ciutat radiant del Rei Sol però rebutja esdevenir un rínceront. A través dels decorats i de la instal·lació hem mirat de fer reconèixer aquest tema, que tindrà, com ja sabem, un gran èxit en els dramaturgs contemporanis».<sup>103</sup>

El *Kafka-Théâtre complet* muntat per André Engel s'origina, entre d'altres, en el mateix tipus de preocupacions. Això és el que en va escriure el diari *Le Progrès* (21 de setembre de 1978) en ocasió de la seva representació a Villeurbanne: «El teatre, diuen A. Engel, B. Pau-trat (dramaturg) i N. Riéti (decorat), només ens agrada pel seu carrer, pels seus cafès propers per on passen tantes persones, tan diferents, per la seva foscor com de mala reputació, els badocs atrets pels llums de l'immoble, per les seves aventures populars. L'espectador serà convidat a trobar, a Villeurbanne, un lloc (no un teatre) que permet aquesta llibertat d'evocació. I, pel que fa a Kafka, no es tractarà tampoc de presentar una adaptació-per-a-l'-escena d'una de les seves obres. Més simplement, en aquell lloc, homes i dones faran reviuire, a partir de fragments d'obres de Kafka, novel·les, contes, cartes i diaris íntims, històries banals, en resum totes les coses més sorprenents que són fetes o dites de passada, com si les haguéssim vistes i sabudes i per tant oblidades». Convé remarcar la voluntat explícita de desteatralització de l'espectacle teatral expressada a propòsit d'aquest espectacle, a Estrasburg, interpretat en un edifici («no un teatre») disfressat d'hotel, amb els espectadors repartits per les habitacions. Una voluntat de desteatralització que és una altra manera de plante-

103. Paraules de Planchon sobre la seva posada en escena, a *Tartuffe*, Hac-hette, 1967, p. 198.

jar el problema de les fronteres: fronteres de l'espectacle, d'allò que és teatre i d'allò que no ho és; voluntat d'impacte en l'esperit (i les maneres de sentir) del «públic», d'anar a trobar el que és viscut sense ser mai clarament percebut.

Totes aquestes experiències, cadascuna a la seva manera, evidencien fins a quin punt la qüestió de les fronteres, si la considerem en el doble sentit físic i psicològic del terme, és clau per al teatre (almenys contemporani).

Així mateix, podríem comentar el pensament de Brecht com una interrogació sobre l'efecte de les fronteres i sobre la seva necessitat. Fins al punt que Bourdieu diu: «En aquesta lògica, el distanciament brechtia podria ser la distància a través de la qual l'intel·lectual afirma, al cor mateix de l'art popular, la seva distància de l'art popular que fa l'art popular intel·lectualment acceptable, és a dir, acceptable per als intel·lectuals, i, més profundament, la seva distància amb el poble, la que suposa l'enquadrament del poble per part dels intel·lectuals».<sup>104</sup> Aquest judici, molt ràpid, hauria de ser matisat, però és cert que Brecht, tot exclouent la participació emotiva en benefici d'una participació de la Raó, exclou les manifestacions més visibles dels espectacles més populars, dels quals l'esport és el model. No gaire més tot i les altres formes ritualitzades d'intervenció del públic al teatre. De fet, el més important no és aquí. Amb Brecht, la qüestió de les fronteres no tan sols se situa entre l'espectacle i el públic: s'incrementa amb una qüestió sobre les fronteres que divideixen el públic, i, podríem afegir, sobre les fronteres que divideixen l'espectador mateix, atès que l'espectacle és susceptible d'ensenyar-li a dibuixar-les en ell mateix. Ara bé, és cert, per reprendre l'anàlisi de Bourdieu, que els espectacles anomenats «populars» tendeixen sovint més a confortar les fronteres que a redibuixar-les, un efecte de l'espectacle que l'esport il·lustra perfectament en múltiples ocasions.

104. *Op. cit.*, p. 568, n. 8.

En el mateix ordre d'idees, aquestes observacions de François formen part completament de la mateixa perspectiva: «Amb nosaltres, el públic no ha estat mai considerat altra cosa que el públic del Théâtre du Soleil. No li demanem que es posi en el lloc de l'actor. La paraula *participació* no existeix»;<sup>105</sup> i més encara si l'acostem a aquesta descripció que l'escenògraf dona de l'escala que a *Méphisto*<sup>106</sup> baixa de l'escenari del teatre revolucionari cap a la sala: «[...] una escala que els actors o els espectadors podrien manllevar. De fet, no ho fan en l'espectacle. Aquesta escala dona el punt de vista de la posada en escena, és un artifici escenogràfic per explicar que aquest teatre és proper al seu públic, obert».

Encara hi ha més: actuant de maneres diverses en l'interior i l'exterior, el teatre és l'única pràctica artística que manipula directament l'impacte social de les fronteres (o la seva imatge) en el públic.

Potser és aquí que aquest enfocament és més productiu, perquè la qüestió de la participació o de la passivitat del públic s'il·lumina amb una llum nova; per exemple, ¿si ens prenem seriosament la crítica de Brecht, podem pretendre que el públic «naturalista» (és a dir, impregnat dels costums i dels mètodes del naturalisme) de l'escena naturalista sigui passiu? Individualment, en canvi, cada espectador se sent inclòs en l'univers que l'escena dibuixa i alhora gaudeix de la distància que manté la ficció de la quarta paret. Per contra, quan uns quants anys després, Antoine, al TNP de Villeurbanne, un grup d'actors munta una obra<sup>107</sup> i gosa fer un decorat naturalista en una sala polivalent (la sala Gérard-Philippe a Villeurbanne) on les grades i el decorat de la sala ofereixen l'aspecte del

105. Guy-Claude François, entrevista a *Théâtre/Public*, núm. 27, juny del 1979, p. 23.

106. *Méphisto* de K. Mann, espectacle presentat pel Théâtre du Soleil el 1979 (muntatge d'A. Mnouchkine, decorats de G.-C. François), presenta dos escenaris: l'escenari oficial impregnat d'ideologia nazi i un de revolucionari que explica la història d'un actor progressista que esdevé administrador dels teatres del Tercer Reich. Vegeu *ibidem*, p. 22.

107. *L'été dernier à Tchoumlinsk*, una obra soviètica sobre el mal de viure a Sibèria, temporada 1979-1980.

disseny contemporani, en què la graella és agressivament visible, on els decorats (una datxa siberiana de fusta) són com deixats a terra mateix a uns metres de la primera fila d'espectadors, si la distància espacial és menor, la frontera escenari/espectadors és increïblement més clara: «l'efecte Sibèria» s'ha aconseguit. I això no autoritza a pronunciar-se més sobre la passivitat eventual de l'espectador.

En aquest àmbit, no hi ha dubte que valdria més parlar de formes diverses de participació o, per ser més exactes, de presència de l'espectador en un espectacle, que no pas de passivitat o d'activitat. Als anys seixanta, la qüestió de la frontera espacial escenari/sala va semblar que englobava mecànicament la de la inclusió més o menys gran de l'espectador en l'univers imaginari de l'espectacle, englobant al seu torn les nocions de passivitat i d'activitat, tres nocions que cal distingir; és probable que una de les raons d'aquesta confusió se situï en el fet que a l'època encara es trobaven, pel que fa a la construcció de les sales, en la urgència de la qual parla Villiers i que, com que les decisions determinants i decisives seguien pendants, es desitja ardentment prendre-les sota el signe d'una mena d'unanimitat amb els espectadors considerats de manera global.

De fet, el joc d'aquestes tres nocions entre elles és complex; per entendre'l bé cal, com ja es deu haver remarcat diverses vegades, incloure'l en un enfocament global en què l'estatus de l'espectacle teatral en relació als altres modes d'espectacle, l'estatus de l'espectacle en relació als altres modes de concentració d'un públic i els rituals dels quals s'acompanyen aquests estatus haurien de ser identificats i definits. Tot espectacle alhora juga amb aquests factors i contribueix a elaborar-los o a confortar-los tan bé que tota generalització exigeix una diversificació dels punts de vista.

Per altra banda, quant a la passivitat i l'activitat, és indispensable precisar què s'espera d'aquests termes, veure que només hi ha una sola forma de passivitat però que, en canvi, de formes d'activitat n'hi ha moltes. La que Brecht preconitza no s'oposa a la passivitat en què



el teatre naturalista s'acomodaria, sinó a una altra forma d'activitat; a grans trets, a una activitat de la sensibilitat hi oposa una activitat raonada; però aquestes nocions mateixes no cal reconsiderar-les: la Raó que invoca Brecht en els seus escrits teòrics, raó històrica, no és la de pretensió universal i eterna del classicisme francès; aquestes dues formes de participació s'oposen, d'altra banda, a l'activitat tal com l'entén, per exemple, Antonin Artaud.

Quan Appia considera la desaparició de l'actor i de l'espectador, ¿entén necessàriament que tots haurien de tenir el mateix grau i la mateixa forma d'activitat? Hi ha en l'espectador, tots els professionals de l'escena ho saben per instint, diversos graus de presència.

185

En certa manera, tornem a trobar aquí «Le cube et la sphère» d'Étienne Souriau, l'oposició entre un teatre que engloba, que atrapa l'espectador i el món, i un teatre que l'ensenya; entre un teatre que celebra, que captiva, que combrega, i un teatre que planta cara. Cal remarcar que Souriau experimenta també la necessitat d'identificar amb flexibilitat aquestes oposicions.

Abans de l'escenografia, tirant cap a la sociologia, també és determinant en quin barri de quina ciutat ha estat construït l'edifici.

L'escenografia, però, es troba implicada un altre cop en aquesta altra forma important adoptada per la qüestió de les fronteres, la de la teatralitat. La podem observar a través de la pregunta que es fa Craig per saber en quina mesura Shakespeare és, parlant amb propietat, un autor per a l'escena. O, evidentment, qualsevol altre autor, qualsevol forma de pràctica escènica: és encara teatre? De fet, ho hem vist més amunt, és la mateixa mena de pregunta inherent a totes les pràctiques artístiques, perquè s'alimenten de conflictes i d'exclusions, com n'és testimoni aquesta conversa recollida en el volum *Architecture et Dramaturgie*.<sup>108</sup>

108. *Architecture et Dramaturgie*, p. 133.

M. Mercure. –És interessant tenir una sala adequada al tipus d'espectacle que s'hi vol fer. La dificultat és només aquesta que dèiem: es munta al teatre Saint-Georges i al teatre Michel el que s'hauria de fer als teatres Pigalle o Marigny. El petit teatre La Bruyère va fer un decorat molt divertit: dos panys d'edifici pintats de blau, blanc, vermell. El decorat és a la sala. És només un començament, un petit començament.

P. Frank. –No és un espectacle de comèdia!

A. Gorska. –Parlem de teatre. El teatre La Gruyère va fer teatre burlesc.

P. Frank. –No és teatre!

Aquesta conversa també és testimoni d'una visió particular de la interacció que s'estableix entre la naturalesa de l'espectacle teatral i l'especialització de les sales. No és casual.

Sigui com sigui, definir la teatralitat és mirar de definir d'una manera com més rigorosa i precisa millor les fronteres del teatre.

A aquesta problemàtica pertany la descripció «sumària» de Daniel Mesguich de la «història del text i del teatre com una conquesta, per part del teatre, del seu espai d'actuació. En tres temps», una descripció en la qual busca, a través del recurs als fonaments, explicar la seva concepció de l'actitud que hauria de tenir el públic en un espectacle teatral, és a dir, un respecte perfecte exclouent tota manifestació negativa durant la representació. Segons ell, d'entrada hi ha hagut una pura i simple infeudació del teatre per part del text. Llavors descriu una situació en què l'escriptor que escriu per al teatre produeix una obra a la qual li manca «la seva intenció, el seu destí; el cos, la veu, l'escena. A diferència d'altres escriptures, l'escriptura dramàtica, epístola de sofrença, glaçada en la tinta i la pàgina, no està acabada. I aquesta absència de llibre, el teatre primer va tenir la missió de completar-la. I la posada en escena, per dir-ho d'alguna manera, ja estava escrita, amb la tinta simpàtica, en el llibre. Corneille, Racine, Marivaux eren presentats com si procedissin d'una veritat i prou, amb una manera exacta de ser representats i prou».

Després hi va haver «la reacció del món del teatre, amb els primers directors», Antoine, Stanislavski. Descrui aquesta reacció com una manera de tornar a donar importància a la teatralitat, però tot i així sense aconseguir-ho veritablement; aquesta reconquesta adopta, segons el director, «dues formes principals: una que ha consistit a considerar el text dramàtic només paraules, pronunciades per personatges que serien preexistents (una mena de continuïtat dialogada, amb un guió, un sentit i una forma lliures, més enllà del text); i una altra forma que ha consistit a rebutjar globalment qualsevol text, i, seguint Antonin Artaud i sovint llegint-lo malament, a reinventar innocentment... Rousseau, una mena de paraula primera d'abans de l'escriptura. És a dir, fer efectiu, en certa manera, en tots dos casos, un retorn a Aristòtil, i arriscar-se a caure de nou en el parany de la Veritat i de la Univocitat».

Per tant, justament perquè hi va haver «vagarejos», es descobria l'essència mateixa del teatre: «El teatre ja no es pensa ni com a reducte d'una part del text, ni com a reductor del text a una part d'ell mateix (perquè llavors la teatralitat-guió hauria pogut estar escrita, i al seu torn posada en escena!), sinó com un art de l'audició dels textos i com un joc sobre els efectes de la llei de tot escrit. Els textos, sense haver-los tret la pols ni repintar-los, sinó oberts de nou, tornats a posar en circulació. Llavors ens adonem que, a la segona frase, en els moments en què rebutjàvem els textos, els bons textos, de fet encara érem en el vell teatre».<sup>109</sup>

No obstant això, si el seguim al peu de la lletra, el rigor d'aquest intent de definició dels límits del teatre ens fa rebutjar moltes actituds fora del camp de la pràctica teatral, i la conclusió que s'imposa, si, al contrari, volem acceptar la diversitat que conté el teatre, és la que n'extreu Augusto Boal en la seva resposta durant el mateix col·loqui: «Cal procurar no universalitzar la seva estètica. Escoltava D.

109. *Théâtre/Public*, núm. 55, p. 61.

Mesguich, i pel que fa al tipus d'espectacle que descriu, estic efectivament convençut de la necessitat d'una actitud atenta del públic. Però també estic d'acord amb Luis Valdez, el director del teatre mexicà el Campesino, que se sent malament quan el públic calla perquè llavors es pensa que als espectadors no els agrada l'espectacle. Jo no hi estaria d'acord si en l'espectacle de Mesguich l'espectador es comportés com en el de Valdez o viceversa».

L'experiència d'Augusto Boal mostra, en efecte, fins on pot arribar aquest treball sobre les fronteres en l'estètica del *Théâtre de l'opprimé*,<sup>110</sup> en què no tan sols els espectadors es mouen i es manifesten sinó que a més intervenen en el desenvolupament mateix de l'espectacle.

Al «teatre-fòrum», l'espectador té la possibilitat d'interrompre l'espectacle dient «stop» i proposant la seva pròpia versió del comportament d'un personatge: «Proposem una imatge de la realitat. És una imatge, per tant, és una ficció. Però la imatge, per ella mateixa, és una realitat. Així, quan l'espectador diu "stop" i penetra en aquesta realitat, és com si fos capaç d'allò que s'anomena la metaxi. És capaç de viure en el món que anomenem real, i és capaç de viure amb la mateixa realitat en el món que anomenem de ficció. Va a la realitat de la imatge, després aquesta realitat desapareix quan l'espectacle s'ha acabat, però ell no desapareix, torna a la seva vida quotidiana. Torna reforçat, ha fet un exercici d'alliberament, per tant està a punt d'alliberar-se en els combats de la vida real».<sup>111</sup> En el «Teatre invisible», hi ha un pas més en el replantejament de les fronteres. Els actors assagen una ficció en un teatre, i van tot seguit a un supermercat, al metro o en un banc, a qualsevol lloc, en un lloc on es podria desenvolupar l'escena, i llavors representen l'obra davant de tothom. Es produeix una desestabilització, perquè

110. Augusto BOAL, *Théâtre de l'opprimé*, Maspero, 1980.

111. *Théâtre/Public*, núm. 55, p. 61.

els espectadors «no saben que és teatre. I com que no ho saben, es pensen que és un acte real. L'actor, quan fa el Teatre invisible, penetra en la realitat».

Tot i així, és una mena d'experiència que el director no pretén generalitzar, tampoc per ell mateix ni en nom de l'estil; reivindica el dret a practicar altres formes de teatre: «Quan faré al T.E.P. la pròxima representació, m'enfadaré de debò si un espectador crida: "Stop! Substitueixo l'àvia!". Seria fins i tot perillós perquè es negaria el dret de l'artista a tenir estils diferents».<sup>112</sup>

Sigui com sigui, aquest joc sobre les fronteres és, segons Bernard Sobel, un joc que només el teatre permet i entén en un sentit del tot fonamental: «L'ésser humà sempre està obligat a fer un esforç per poder deixar la imatge que es constitueix per viure. El teatre colpeja les persones en el moment en què estripa la màscara que estan obligades a portar, des que són petites, per esdevenir un ésser social. És un petit moment privilegiat en què podem respirar, en què hi ha algú d'entre nosaltres, un ésser com nosaltres que té la missió completament excepcional de deixar el nostre teatre perquè assumirà l'acte d'estripar la màscara davant nostre. Per tant, penso que contínuament la quotidianitat és teatre i que el teatre fa parlar la veritat d'aquesta terrible comèdia que contínuament estem obligats a interpretar si volem continuar sent éssers civilitzats i continuar en la llei. No som mai en l'autenticitat, sempre en la mentida, i l'únic moment de veritat és quan, a través d'intents molt diversos que es fan al teatre, una certa frontera desapareix».<sup>113</sup>

189

112. *Ibidem*, p. 61. El *happening*, en un esperit completament diferent, era un intent també de fer penetrar el teatre en la realitat. Es pot fer el mateix tipus d'observació a propòsit del psicodrama, per bé que en aquest cas estigui encara en una direcció molt diferent; vegeu, sobre aquesta qüestió, J. FANCETTE, *Psychodrame et théâtre moderne*, 10/18, 1971.

113. *Théâtre/Public*, núm. 55, p. 60.

La transformació de l'estatus de l'escenografia rau potser en el fet que, en molts altres llocs, quan apareix el problema de les fronteres, és el teatre qui permet jugar-hi amb més tranquil·litat a través dels jocs que permet el seu espai; sobretot en els llocs com La Villette, on concebre un espectacle obliga a definir-ne els límits, o com als palaus d'esport, que subratllen les relacions ambigües que el teatre manté amb l'esport.

Sigui com sigui, l'escenografia es defineix des d'aquesta perspectiva com la disciplina pròpia per treballar en el concret aquestes múltiples formes de redistribució i entrelaçar-les. Aquí rau una de les claus del llenguatge que elabora l'escenografia, ni que només sigui pel joc de la metàfora i de la metonímia que es juga a través d'aquestes redistribucions. Metonímies dels espais recuperats. Metàfores de la història, dels personatges, de les dramaturgies. Mutacions múltiples i transformacions. Jocs d'espai.

Així, a través dels replantejaments de l'espai, no és només un habitacle, condicions de confort, de visió i d'audició que es modifiquen (encara que aquestes últimes són prou importants), sinó tot un funcionament social que inclou creadors i espectadors en un mateix moviment que canvia. I a través d'aquest funcionament, allò que cal redefinir és l'estatus de l'escenografia i alhora el lloc de l'art teatral (i de les arts de l'espectacle en viu). Llavors ens comencem a dir que cal anar encara més enllà.

## L'ESPAI EN ESCENA L'ESPAI SIMBÒLIC

191

No ens podem conformar només a remarcar que l'enfocament d'Antoine, en aparença estrictament tècnic (veure i sentir) és també un posicionament artístic (i financer); de fet, les decisions tècniques no són mai tan estrictament tècniques com voldríem creure i sempre s'hi entrellacen, sovint de manera indissoluble, consideracions estètiques i consideracions d'ordre social; cal afegir que no cal intentar, per aclarir el problema, desembolicar la troca; al contrari, la hipòtesi serà que pròpiament parlant no es pot desembolicar.

El que manifesta aquesta mescla és que, malgrat tot, l'espai construït (almenys pel que fa als espais dedicats a l'espectacle) no és (no aconsegueix ser o no pot ser) aquest espai neutre, homogeni i purament matematitzable que és, segons Paul Blanquart, característic del món occidental: «En aquesta qüestió d'espais, sembla que es tracta d'un enfrontament entre dues menes d'intel·ligència, dues racionalitats. La primera és de tipus simbòlic [...]. Així, es pot constituir un espai captat des de l'interior i ric de components múltiples de la realitat que es lliura d'aquesta manera a celebrar i a gaudir [...]. La segona, neutralitzant les qualitats sensibles de l'espai, posant-lo pla a la manera d'un geòmetra, l'ha lliurat a forces extrínseques [...]».<sup>114</sup> En aquest

114. P. Blanquart, en el pròleg a l'*Anthropologie de l'espace* de F.-P. Lévy i M. Segaud, editat pel Centre de Création Industrielle del Centre G. Pompidou el 1983, p. 10 i 11.

text, Blanquart situa la primera del costat de les societats «d'abans i d'altres llocs i en tot el que, de la nostra, en tradicions o traduccions, subsisteix del passat» i la segona com una evolució típica d'Occident.

Tant si adoptem o no l'anàlisi inclosa en la precedent definició sobre les qualitats pròpies d'un i altre espai (un espai per «gaudir i per celebrar», d'una banda, i un espai «lliurat a forces extrínseques, de l'altra), aquest enfocament té el mèrit de posar èmfasi en una dualitat altament significativa. En efecte, no és tant aquesta dualitat allò que retindrà l'atenció, sinó més aviat la presentació d'un instrument, la noció d'espai simbòlic, absolutament indispensable per qui vulgui comprendre com es presenten les coses en els debats sobre l'espai teatral en particular i, de manera més general, sobre l'espai d'espectacle.

192

Quan passem sense transició de les reivindicacions d'Antoine a textos posteriors al 1945 i, més precisament, al col·loqui dedicat als *Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir*, que va tenir lloc a la Sorbona el 1948, allò que sobta és que, si Antoine plantejava un problema a primera vista estrictament tècnic, la intervenció que obre aquest col·loqui s'interroga sobre la naturalesa de l'emoció tràgica, a través d'un text de Raymond Bayer, «L'émotion tragique: sa nature et ses conséquences pour l'architecture scénique».

En les mateixes circumstàncies, la «Défense de la scène à l'italienne», d'André Boll, atorga una importància ben particular a les tonalitats: «Quant a les tonalitats, tot assaig que s'hagi allunyat massa de les harmonies vermella i or ha resultat insatisfactori». Quan, també en el mateix col·loqui, André Villiers evoca la «ressonància» d'una sala i del seu públic, això no prové del mateix tipus d'enfocament: «El quartet que, per raons de guanys, actuarà a la sala Gaveau i després al teatre dels Camps Elisis, per exemple, no rebrà, en tots dos casos, la mateixa acollida, ni es beneficiarà del mateix clima. El quartet executat a Gaveau troba un públic d'un cert nivell intel·

El terme *simbòlic* és emprat en la mateixa accepció que ja hem definit.



lectual, d'un cert to emocional, una altra facultat de ressonància, i el públic que va a sentir les simfonies a Chaillot, per exemple, té un altre nivell intel·lectual, un altre to emocional, una altra facultat de ressonància. Ara bé, jo no concloc que el públic que ha sentit els quartets de Beethoven a Gaveau sigui inferior al que va a sentir la Setena o la Novena, ni que l'amateur de la música de Debussy que sent el quartet a Gaveau sigui superior al que va a sentir *La Mer* o el *Prélude à l'après-midi d'un faune*. De vegades és el mateix oient, però envoltat d'uns quants centenars d'oients més en el primer cas, d'uns quants milers més en el segon». I aquest enfocament s'imposa un cop més quan, durant el debat, P. Claude afirma, en resposta a M. de Montaut: «Vostè havia parlat també de les motlures, dels guixos, dels daurats... A vostè això no li agrada. A mi tampoc. Però això no vol dir que no tinguin interès, aquests cristalls i aquestes motlures; perquè en els teatres on els havien tret, sovint els van haver de tornar a col·locar quan es van adonar que creaven un cert clima. Els decoradors, els dissenyadors o les persones del Pigalle li diran per què (no és el meu ofici: és el seu), aquestes parets de pastisseries i de daurats podien crear ambient. Invariablement, es va abocar una fredor entre el públic i els actors, es va accentuar la separació de la sala i de l'escenari...».

193

Convé centrar-se en les observacions teòriques dedicades a l'espai (que s'han multiplicat),<sup>115</sup> sobre allò que es podrien anomenar els intents de domini o de conscienciació dels espais de l'espectacle; interrograr els diferents aspectes d'aquesta percepció simbòlica de l'espai

115. Tal com destaca W. Unruh en adreçar-se al públic del col·loqui sobre *Le Lieu théâtral dans la société moderne* (Royamont, 1961), un discurs titulat «Le théâtre moderne a besoin d'espace et de technicité»: «Al col·loqui internacional dedicat a l'arquitectura teatral, que va tenir lloc a Berlín el novembre del 1960, es van succeir, ja aquell any, tres trobades anàlogues: el febrer del 1961 a Nova York, en la fundació de la secció americana de l'AITT, també recentment creada. Aquesta darrera sessió tracta essencialment del teatre d'usos múltiples». (*Le Lieu théâtral dans la société moderne*, p. 217).

teatral en particular, de la percepció espectacular en general, que ara cal abordar amb més detall. I, en efecte, la primera constatació que s'imposa és la necessitat de fer servir el plural: no hi ha una, sinó diverses percepcions simbòliques de l'espai teatral; i els enfrontaments, de vegades durs, estan a l'alçada dels reptes: quina és la percepció que podria imposar-se? Quins seran els compromisos necessaris? Aquesta mena d'enfocament imposa una conscienciació: cal conscienciar-se que aquests enfrontaments s'inscriuen en un marc més ampli, un marc social en el qual els conflictes d'ordre estètic són parts acaparadores d'altres conflictes.

Aquests conflictes, tot i així, no s'han d'entendre com una contradicció dura, sinó de nou des de la forma dinàmica, flexible i amb una certa reversibilitat de la tensió, tal com hem vist que la definia Gustave Guillaume. Quines són, doncs, les tensions constitutives d'aquest «espai sensible» del qual parla Paul Blanquart en l'àmbit de les arts de l'espectacle? Quines són, almenys, les tensions principals?

Una de les més fonamentals, i que es vehicula amb el problema de les fronteres, rau en l'enfrontament entre una tendència a l'especialització dels espais i una tendència inversa a la indiferenciació dels espais. En el marc de l'hàbitat humà, és una oposició ben coneguda i que es manifesta entre la peça única de l'hàbitat rural tradicional (citem aquí, evidentment, un exemple del marc europeu) i l'apartament contemporani amb peces múltiples dedicades a funcions precises: espais «tècnics», espais col·lectius, espais individualitzats (amb més o menys intensitat); amb els desbordaments de fronteres i les transgressions (més o menys violentes, tot depèn de com es viu l'especialització) que se segueixen. Veiem en aquest exemple que l'espai simbòlic que tractem aquí és consubstancial a un mode de vida; està íntimament lligat a les conductes que prenen forma i que s'hi institueixen, a les maneres de sentir que hi prenen lloc; només són qualitats intrínseques a l'espai en un cert límit, però tanmateix en depenen estretament; i com ho mostra Claude Lévi-Strauss a *Anthropologie structurale*, «les configuracions espacials no són només productes

sinó productors de sistemes socials, [...] no ocupen només la posició de l'efecte sinó també la de la causa». Així existeix una eficàcia material del que és simbòlic, igual que els modes de vida condicionen l'aspecte material de les coses; el funcionament simbòlic és un tot en el qual s'associen restriccions materials, allò que és viscut i significacions. Per posar-ne un exemple teatral, és clar que una sala a la italiana ofereix a la tela pintada possibilitats que una sala polivalent prohibeix, encara que n'ofereixi d'altres.

### **La tensió especialització/indiferenciació**

195

En l'àmbit dels espais espectaculars, la tensió especialització/indiferenciació és una tensió d'importància major que tendeix a allunyar o, al contrari, a acostar les diferents formes de l'espectacular, a allunyar o, al contrari, a acostar el món de l'espectacle als altres camps de la pràctica social. Així, als segles XVII i XVIII, l'especialització intensa de les sales d'espectacle corresponia a una percepció molt forta de les diferències entre gèneres: entre la tragèdia i la comèdia, per exemple, tothom sap que a l'època hi havia un abisme gairebé infranquejable. Recordem els textos de Voltaire sobre la tragèdia o fins i tot de l'*Art poétique* de Boileau (cant III):

La comèdia, enemiga dels sospirs i dels plors,  
no admet en els seus versos tràgics dolors.

De passada, podem remarcar que, en el pla de l'espai, la concepció que Boileau té de la tragèdia i de la Raó en la qual s'ha de basar estableix una correlació estreta entre el lloc de l'espectacle, el teatre, i el lloc de la peça, correlació que fonamenta la idea que té del «versemblant» espaciotemporal que ell exigeix i la famosa regla de les tres unitats que se'n deriva, com ho mostra el passatge següent, que cal reproduir sencer:

Que el lloc de l'escena sigui fix i marcat.

Un rimador, sense perill, enllà dels Pirineus,  
 a l'escenari en un dia hi tanca anys:  
 Allà sovint l'heroi d'un espectacle grosser,  
 nen al primer acte, ja és un vellet en el darrer.  
 Nosaltres, però, que la Raó ens compromet en les seves regles,  
 volem que amb art l'acció es dugui a terme:  
 que en un lloc, que en un dia, un sol fet acomplert  
 mantingui fins al final el teatre ple.

A l'especialització s'hi pot associar una noció de territorialitat; és manifesta en les lluites que als segles XVII i XVIII mantenen entre elles les companyies teatrals; això sembla també molt evident en l'oposició actual entre el vodevil i les altres formes teatrals, sobretot a partir del desenvolupament que va tenir, als anys seixanta, el teatre «hors les murs» ('fora de les parets').<sup>116</sup> A l'espai indiferenciat hi correspon un mite molt fecund del teatre contemporani que Louise Lara formula d'una manera particularment expressiva: «terreny vague», que vol dir 'descampat'; en la reflexió de Villiers: «La senyora Lara desitja que aquesta joventut de la qual ens ha parlat jugui en els descampats. No faré apologia del mètode... És, però, interessant des del punt de vista de la direcció dels joves...»; i ella respon: «És justament el que penso». Quan coneixes l'obra d'Édouard Autant i Louise Lara i, sobretot, les seves recerques sobre la renovació del lloc teatral, entens amb més detall el que pot representar per a Louise Lara el terreny vague que evoca.<sup>117</sup> Evidentment, la noció de descampat aquí s'empra a tall de model, com un esbós del lloc indiferenciat.

Tanmateix, quan Villiers insisteix que hi ha situacions de pobresa que no es trien i que expliquen el recurs a llocs rudimentaris, no

116. Segons el títol d'una obra de P. Madral, *Le Seuil*, 1969.

117. Conversa recollida en el volum *Architecture et Dramaturgie*, p. 97, que reproduceix un dels moments del debat posterior a la conferència d'A. Boll. Vegeu també: *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*, «Le laboratoire Art et Action», M. Corvin, l'Age d'Homme/La Cité.

s'adona, o més aviat no vol veure, que el lloc rudimentari pot ser una elecció, com per exemple quan, uns quants anys més tard (1983), Patrice Chéreau decideix representar *Combat de nègre et de chiens* en un hangar d'aeroport (Bron, hangar núm. 6 per a la representació del TNP).<sup>118</sup>

En el mateix ordre d'idees, Ariane Mnouchkine, a *Le Moniteur*, reivindicava un «paraigua»: «Ara bé, tornant a la noció de lloc, la meua visió del lloc ideal és, en el fons, la del paraigua, el paraigua més lleuger possible, el més discret i també el més mal·leable possible». Cal destacar igualment que, tot seguit de parlar de paraigua, Mnouchkine parla d'aquesta «carcassa prou sensual, carregada d'història i de respiració per poder deixar-se transformar tot mantenint la personalitat» ja evocada. Manifestant així una mena de vacil·lació entre pur i simple refugi i «espai sensible». No sabríem expressar millor que el paraigua, el descampat o l'espai buit constitueixen, per a l'imaginari teatral contemporani, un «horitzó» en el sentit husserlià del mot, és a dir, una imatge més o menys llunyana, més eficaç perquè és transmissora i incita a la recerca. De fet, Mnouchkine rebutja tant l'espai neutre que la polivalència ha intentat imposar com l'espai massa «codificat», amb funcions i usos massa determinats i específics, com, per exemple, la sala a la italiana, que també és un espai a priori dividit.<sup>119</sup>

De què és transmissor, doncs, aquest mite?

El descampat és, en primer lloc, un espai «jove» (l'associació amb la joventut també és explícita en el diàleg d'*Architecture et Dramaturgie*), és a dir, un espai on tot podria tornar a començar, un espai purament

118. Bernard-Marie KOLTÈS, *Combat de nègre et de chiens*, Éditions de Minuit, 1989. «Han mort un treballador negre en unes obres, el seu germà en reclama el cos i ningú l'hi pot tornar [...] una peça situada a les fronteres del teatre», escriu Patrice Chéreau sobre aquest text a *TNP info.*, 1983.

119. *L'espace vide*, de P. Brook, Le Seuil, 1977.

i simplement lliurat a la imaginació, sense passat, fins i tot sense tradició; certament, està permès sempre que ens «desempalleguem» de les tradicions, que es consideren un destorb per triar-ne d'altres, però justament llavors seran tradicions lliurement escollides (com la del teatre Nô, que tant ha marcat el teatre occidental contemporani).

Un espai verge per relacionar amb un altre mite, el de la recerca de la puresa dels orígens; una mena de «grau zero» de l'espai que podem imaginar obert a la descoberta de l'essència del teatre en la mesura que sembla no imposar res «exterior», atès que pressuposem que no imposa res; Georges Jamati somia en un espai rudimentari d'aquest tipus quan, després d'haver fet referència a «la font en què [el teatre] es remulla cada vegada que necessita retrobar l'ardor de la seva saba primitiva», descriu un lloc «pobre» (que contraposa a les sales luxoses a les quals els debats dediquen, segons ell, massa temps): «La il·lusió ve no de procediments exteriors, sinó de la nostra pròpia imaginació. Com més camp lliure deixem a la imaginació per manifestar-se, més ens abandonem a la seva influència. És així com s'arriba a crear l'atmosfera, servint-se simplement de la llum i d'alguns accessoris en un plató despullat. Al contrari, quan l'escenògraf i el director recorren a un mecanisme massa complicat, admirem aquest mecanisme i prou. Com més ens sorprèn, menys ens enganya. Si estem captivats pel vertigen màgic de les obres de Shakespeare, és perquè demanen decorats rudimentaris i una posada en escena simplificada i ens deixen la cura de crear, nosaltres mateixos el miratge».<sup>120</sup>

Veiem que aquesta noció conté altres tensions que vehicula al seu pas. Així, també hi apareix el somni d'una comunicació sense mediació. Com que tendeix a fer aparèixer la impossibilitat radical de tota comunicació, és normal que el teatre dit de l'«absurd» recorri a un espai indiferenciat, desproveït de les mediacions que se suposa que s'hi interposen, un espai nu; en conseqüència, aquest teatre es pot reinterpretar

120. Georges Jamati, en el diàleg que segueix la intervenció de Le Corbusier sobre el «teatre espontani» a *Architecture et Dramaturgie*, p. 159-160.

en un sentit diferent, no tant com la demostració de la impossibilitat de la comunicació, sinó més aviat com la recerca desesperada d'una comunicació «pura», sense mediació, fins i tot sense objecte, una recerca que d'entrada es viu en qualitat d'il·lusòria. Tornem a trobar, així, l'actitud simbolista davant de l'objecte, i, més enllà, tota la filosofia idealista del llenguatge, tal com, per exemple, va desenvolupar Edmund Husserl a *Les recherches logiques*.

Ara bé, la més important de totes aquestes tensions és, sens dubte, la que oposa un teatre de l'actor amb un teatre de la tècnica, del decorat i, si hem de ser sincers, un teatre de l'humà amb un teatre dels mitjans materials, un teatre de la comunicació directa alhora alliberada de les complexitats de la tècnica i del que és «superflu». Així, Claude Vermorel va dir, segons Pierre Sonrel, que recull les seves paraules a *Architecture et Dramaturgie*: «un escenari és un lloc on actors hi entren per l'esquerra, per la dreta o pel fons, entren i surten. Entren i el públic els espera. La qüestió dels decorats no té cap importància real per a un actor: és una qüestió de posada en escena». Evidentment, aquí es podrien esmentar totes les estètiques d'un escenari «depurat» (per fer servir el terme que emprà Pierre Sonrel una mica més endavant). I per què no conformar-se, des d'aquesta perspectiva, amb aquesta pura i simple presència de l'actor sobre purs i simples taulons?

Certament, en les seves altres formulacions, la del paraigua o la de l'espai buit, la tensió indiferenciació/especialització no inclou aquesta darrera oposició que prové, almenys tant com de l'estètica, d'una ètica que oposa el luxe a l'ascesi i de la qual els lligams amb els problemes de l'espai els expressa perfectament Jean Vilar quan diu, després d'haver explicat que estava a punt per intentar l'experiència d'Avinyó «en un local modern i nu, encara que fos emblancat amb calç», que prefereix «l'arquitectura simple i quasi militar i utilitària de la fortalesa de l'Edat Mitjana, no retocada per Viollet-le-Duc» als teatres construïts «segons els plànols dels teatres del Segon Imperi i de l'època Louis-Philippe»,

models per a ell alhora «bastards» i pertanyents a una època passada.<sup>121</sup>

En efecte, fer que la feina sigui invisible, fer invisible la tècnica, són les exigències d'una estètica que és també, potser sense saber-ho, una moral. Aquesta moral té un doble vessant: l'esforç i el treball van per un cantó per la falta de gust i més encara quan es deixen veure; per l'altre, aquesta moral condueix, per acumulació d'un treball secret, a l'elegància, la que, per exemple, permet a l'esportista assolir el repte a còpia d'haver depurat el gest i així la mirada del públic rep la impressió de facilitat.

Al teatre, les traces d'aquesta estètica són nombroses i tenen un nom: el rebuig de l'efecte. Malgrat tot, les fronteres en les quals s'inscriu no són tan clares i definitives com podríem pensar.

200

Per a tot un període de la història del teatre, la bona il·luminació era la invisible, la que imitava de més a prop les condicions naturals; i la moral de l'il·luminador era desaparèixer, realitzar un dispositiu de tal manera que no se'n pogués percebre la presència, i encara menys reconèixer-li l'estil. És més que evident que en aquest àmbit, sobre aquest tema, hi ha hagut una evolució profunda. Deixar a la vista les fonts d'il·luminació n'és un dels signes. Una de les raons d'aquesta evolució rau en els canvis profunds d'aquesta tècnica. De fet, la definició de les fronteres és un repte que cada espectacle planteja, a risc d'invertir-ne els factors de base, de reivindicar el treball teatral com un objecte de l'espectacle. El treball teatral? Quin?

Si hi ha un àmbit en què el treball i la tècnica tendeixen a ser invisibles aquest és el de la construcció dels decorats de teatre. Sens dubte, des de l'inici subscriu sense reserves aquesta tendència a través de la naturalesa mateixa de l'objecte en qüestió. Un decorat, sigui quin sigui, crea un nou ordre de realitat; és aquí, existeix; autoritza el desenvolupament del drama; permet els desplaçaments. No s'inscriu en la representació, sinó com alguna cosa que, d'alguna manera, li

121. *Architecture et Dramaturgie*, p. 165.



és anterior, atès que sense lloc no hi ha acció. Els materials mateixos tendeixen a imposar el pes d'una realitat que, tot remetent la construcció a un passat llunyà, fan que es pugui ignorar el treball que hi ha al darrere, que es vulguin ignorar les tècniques dutes a terme.

De fet, per al públic, en tot cas per al públic contemporani, la qualitat de la seva adhesió a l'espectacle no es planteja si se li fa reconèixer el decorat com a decorat, com a instrument de teatre. Potser li cal aquesta distància. Així, si se li fa «veure» el decorat, se'l fa entrar conscientment en el judici estètic que l'espectacle suscita, a tenir en compte també la feina que hi ha al darrere.

Parlar del decorat i de com es posa en pràctica esdevé llavors una necessitat. D'entrada, en la mesura en què tot judici estètic, fins i tot si no s'esgota en la paraula, hi recorre espontàniament i sense dubte obligatòriament; i també perquè en l'intercanvi el públic aprèn a acceptar, a llegir i a sentir l'inèdit, el decorat inesperat, a percebre l'estil, i els professionals de l'escena, al seu torn, ensenyen allò que autoritza la tècnica. Perquè, encara que aquí es tracti d'oficis en origen molt antics, les pràctiques i les tècniques han evolucionat tan profundament com en l'àmbit de la il·luminació i del so, encara que sigui de manera més discreta, i aquestes evolucions, lluny de ser estranyes a les preocupacions artístiques, aquí com en altres àmbits, les condicionen, almenys en part.

I també aquí com en altres àmbits suposen i susciten una decisió sobre la posició que ocupen aquestes tècniques en l'espectacle, sobre la qualitat de la seva presència entre la desaparició i la monopolització de les mirades. I aquesta decisió és tant una moral com, alhora, una estètica.

De fet, en primer lloc pensem, a propòsit d'aquesta tensió, en l'oposició entre «llis» i «rugós» tal com ho desenvolupen Gilles Deleuze i Félix Guattari: «En l'espai rugós tanquem una superfície i la “distribuïm” seguint intervals determinats, segons els plecs assignats; en el llis, ens “distribuïm” en un espai obert, segons freqüències i al llarg

del recorregut»;<sup>122</sup> el tipus de l'espai llis és el desert, lloc obert, sense senyalitzar, sense codificar, l'equivalent del qual seria una multitud de models, des del model tecnològic fins al model estètic passant pel model matemàtic, i a això hi correspondrien també modes de vida.

Ara podem reprendre la noció d'enfocament de la qual hem reconegut més amunt la importància i mirar-nos-la sota una altra llum: un espai conegut, delimitat, especialitzat és un espai que podem eventualment posseir, considerar com de la nostra propietat en la mesura que en dominem els recursos (sense, però, haver de «manipular»-los); en canvi, un espai obert se situa més aviat del costat de l'apropiació; cal constantment apropiat-se de nou un espai llis; demana constantment ser redescobert i eventualment transformat, pas que pertany pròpiament a l'acte d'apropiació (tothom ha pogut tenir l'experiència purament personal que per apropiat-se plenament un espai —includs un espai que «posseïm»— experimentem la necessitat de modificar-ne l'ordenació). Sense que siguin exclusives l'una de l'altra, apropiació i propietat (ni en el sentit jurídic ni en un sentit més ampli de possessió) no se superposen gens ni mica.

Malgrat tot, no caldria buscar, amb gaire esperit sistemàtic, d'identificar un espai o un altre per categoritzar-lo de manera estricta i definitiva, ja sigui com a espai indiferenciat, ja sigui com a espai especialitzat; és una «tensió», és a dir, cal considerar els termes com a tendències més aviat que com a categories, i encara més quan això depèn de l'ús que es fa de l'espai en qüestió; amb el desert, la mar és, segons Deleuze i Guattari, el tipus mateix de l'espai llis, però «la mar és l'espai llis que es deixa fonamentalment arrugar»; igual, doncs, que la ciutat és l'espai rugós per excel·lència, «es pot viure en llis també a les ciutats». Així mateix, per a Guattari i Deleuze, «els dos espais, de fet, només existeixen a través de les barreges l'un amb l'altre: l'espai llis no para de ser traduït, travessat

122. Gilles DELEUZE i Félix GUATTARI, «Le lisse et le strié», a *Mille Plateaux*, p. 600, Éditions du Minuit, 1980. Entre la «distribució» i el «repartiment», els autors, basant-se en E. Larouche, fan la diferència entre l'obert i del tancat.

en un espai rugós; l'espai rugós és constantment transferit, ofert a un espai llis». De manera completament anàloga, es pot fer servir un espai espectacular segons un model que el situa a l'altre vessant de la tensió. Que no és la mena de desplaçament que van dur a terme Peter Brook i l'escenògraf Michel Launay amb *Les Bouffes du Nord*? De la mateixa manera, la Grande Halle de La Villette es va poder emprar com a teatre a la italiana reconstituït. Es pot observar que l'especialització es troba en la línia que fa més pendent: és més reconfortant, més tranquil·litzador ocupar un espai especialitzat perquè el reconeixem, que generi els gestos i els costums, fins i tot els objectes que li corresponen. Tot i així, es corre el risc de l'ossificació. A la inversa, l'espai indiferenciat és el de la renovació. Sempre és possible, però, com deu haver quedat clar, que es poden invertir els modes d'ocupació.

203

### **La jerarquització dels espais**

És també amb flexibilitat que cal considerar la tensió que neix de l'especialització i que classifica els llocs segons una jerarquització més o menys insistent. Subjacent o explícita segons el moment de la Història, la jerarquització es troba al començament de moltes actituds i de moltes evolucions; i fins i tot quan es rebutja, resorgeix, sigui quina sigui la voluntat dels protagonistes de l'espectacle, perquè enclava les arrels profundes en els comportaments socials i individuals; com que, a més, està entrellaçada de manera estretament imbricada i sovint complexa amb factors tècnics o estètics, no es presenta necessàriament com allò que és.

Malgrat tot, moltes vegades les evolucions estètiques tenen com a motor la voluntat de desplaçar les jerarquies, i, en aquesta lluita, la planificació dels llocs i el seu funcionament simbòlic hi tenen un paper important. Ja hem vist, a propòsit de la sala polivalent, alguns aspectes rellevants d'aquests problemes; així mateix, quan Bernard Guillaumot, a propòsit de l'adequació del Pati de l'Arquebisbe a Aix, parla d'un «vertader teatre», introdueix subtilment un tipus de jerar-

quitziació que l'adopció de llocs diferents als teatres tradicionals tenia l'objectiu, entre d'altres, de combatre: una jerarquització mitjançant la «caixa escènica», entesa com l'única manera de fer «vertader» teatre (perquè si l'edifici és un vertader teatre, oi que ho és perquè dona la possibilitat de practicar vertaderament el teatre?).

Ja hem fet referència a les oposicions que, als segles XVII i XVIII, confrontaven els gèneres (tragèdia i comèdia en l'eix principal, i, als eixos veïns, tragicomèdia o «peces de transformacions»): aquestes oposicions es caracteritzaven per una jerarquització especialment marcada, i l'especialització dels llocs era un mitjà (ja imbricat amb les restriccions tècniques, sobretot pel que fa a les peces de transformacions) de subratllar o de reforçar aquestes jerarquies, d'establir-les d'alguna manera, perquè, un cop inscrites en l'espai, es reforcen perquè el conflicte simbòlic que les defineix es troba com aprovat, confirmat en la seva legitimitat mitjançant l'existència d'edificis que el materialitzen. I més si tenim en compte que l'edifici mateix es vol un reflex de la jerarquia en la qual es basa i que, ben evidentment, d'altra banda, multiplica els senyals i els mitjans de distingir les categories en presència: és així, per exemple, com el teatre de fira del segle XVIII no tan sols era de fira, sinó també que no tenia dret a la paraula. En el sentit propi del terme i explícitament per no fer competència als teatres fixos.

Igual que en el període contemporani, podríem citar, per marcar la imbricació dels criteris de jerarquització, un article polèmic de l'escenògraf Bernard Jaunay, que es va publicar al primer butlletí de l'Association Française des Scénographes et Techniciens de Théâtre (1981), a propòsit de les sales de cafè-teatre: «Al meu parer, cal pensar més en termes de millora del lloc d'espectacle, del teatre, mentre que els cafès-teatres i altres llocs farcits de bancs, de sorolls, d'olor de patates fregides, on el clac del vell casset ofega la darrera paraula de la rèplica, només serveixen de suport a una política de subequipament en material i en matèria grisa creadors-usuaris». I continua: «Cal dir les coses pel seu nom. Un teatre, sigui quina sigui la seva es-

cala, és el lloc privilegiat de trobada i de vida social d'un barri, d'una ciutat. Un teatre és un escenari amb decorats que desapareixen, és la màgia de la maquinària i des d'ara de l'electrònica. Un teatre és una harmonia de butaques confortables amb corba de visibilitat. Un teatre és el joc entre fort i subtil, de colors i de circulació. Un teatre és la política de les entrades, el vestíbul, la sala de fumadors, on els homes i les dones es troben, es confronten. Un teatre és un creuer, el luxe controlat del qual és indispensable per al respecte d'aquells que hi acull durant dues hores i més. Un teatre és l'eina útil i agradable (des de la caixa escènica fins al vestíbul d'informació) que donarà una manera de mesurar-se al món exterior que no pot donar el cinema ni la televisió. Els cafès-teatres i altres llocs pobres tenen l'immens mèrit de descriure aquesta necessitat autèntica i prou».

205

Certament, Bernard Jaunay predica per a la seva parròquia; però raó de més per reconèixer que, en l'àmbit de les arts de l'espectacle, ho vulguem o no, la jerarquització dels llocs participa en la construcció del valor i, així, ens trobem de nou davant una problemàtica que ja hem detectat diverses vegades i que polaritza el camp de la producció artística en el seu conjunt; que la construcció del valor de l'espectacle teatral sigui, també, un problema alhora arquitectònic, tècnic (a través dels mitjans posats en pràctica) i fins i tot «geogràfic» (a través del repartiment de sales a la ciutat) semblarà estrany a tots aquells qui el neguen en nom de la primàcia de l'actor o del text, fins i tot en nom d'una autonomia de l'espectacle que no tindria a veure amb els seus mitjans «propis», conformes a l'essència del teatre ja que tota la resta només és «exterior» i, per tant, no del tot pertinent; tanmateix, la simple observació dels fets ho confirma. Definir el que pertany pròpiament al fet teatral i el que només és un element de suport, fins i tot estranger o en tot cas secundari, és un altre aspecte d'aquests conflictes de fronteres que hem evocat abans; refusar tenir en consideració un aspecte o altre d'un fenomen en nom de la seva «exterioritat» és una forma d'allò que la psicoanàlisi anomena la negació, fins i tot si és evident que no es pot posar tot en el mateix pla. Per bé que

sigui sota un altre angle, ja hem abordat, de fet, aquestes qüestions.

Des d'aquesta perspectiva, la valoració de la precarietat, determinant en el teatre contemporani (ara i, potser més encara, abans), correspon a un doble moviment i alhora respon (o potser perquè respon) a necessitats profundes lligades a l'estil de vida contemporani: d'una banda, correspon a un canvi profund dels valors establerts, a lluites intenses per la definició del valor, de tal manera que calia també plantejar els llocs més sòlids, en el doble sentit del terme, i imposar ràpidament nous llocs en la mesura que els llocs transmeten valor; d'altra banda, respon a l'afany d'instaurar criteris de judici de l'espectacle renovats, per tant a la necessitat d'una desestabilització dels entorns (en el sentit alhora psicològic i material del terme) i els costums en què es basa.

206

Així, no podem pensar que aquesta jerarquització sigui estable o transparent; al contrari, dona lloc a conflictes i a redefinicions que són una funció, entre d'altres determinacions, de l'estat del «mercat dels béns culturals» al qual ja hem fet referència i de les oposicions que el constitueixen. Una apreciació justa d'allò que pertany a les lluites per a la dominació del mercat dels béns culturals i d'allò que pertany a la recerca de necessitats d'un altre ordre no és senzill, ja que les coses estan estretament imbricades. Tot i això, no podem deixar de reconduir-ho tot cap a les lluites per la dominació del mercat, tret que neguem l'existència del valor artístic com a tal. En realitat, al mateix temps que hi ha lluites de jerarquia, hi ha lluites pels criteris que han de servir per establir-la.

L'eix més evident i més estable, almenys si ens referim al gènere i al període contemporani, és el que oposa el vodevil (en francès, *théâtre de boulevard*, i aquí la denominació a través del lloc on es produeix és prou explícita i reveladora) a les altres formes de teatre, sense que es pugui apostar, però, sense risc d'equivocar-se, ni per un perfecte hermetisme/impermeabilitat de la frontera, ni per la seva invariabilitat. Aquest eix s'organitza al voltant d'una matriu en el si de la qual, a

través de l'oposició tradició/modernitat, hi juga (o, més exactament, hi ha pogut jugar) una doble distinció: luxe/sobrietat, d'una banda; lleugeresa/reflexió, de l'altra. L'oposició tradició/modernitat no és tan simple de delimitar com això; si el vodevil es reclama part de «la» tradició, les altres formes de teatre reivindiquen la dels grans clàssics que han tingut en el seu repertori; tot i així, en el pla espacial, les coses són més simples de descriure, perquè el vodevil no concep cap altre teatre que la sala a la italiana i ofereix, així, una mena de «confirmació» (que presenta el rostre de l'evidència) que representa la tradició autèntica del teatre. Quant a la modernitat, es defineix molt més com un repte que no pas de manera purament positiva. Tot i així, de l'actuació dels actors als temes tractats, de la posada en escena a les actituds del públic, el vodevil pot descriure's com el lloc de la immobilitat, mentre que les altres formes de teatre es veurien més aviat arrenglerades del costat del moviment, fins i tot de la recerca, encara que no presentin la més petita vocació experimental. Aquesta matriu està subjecta a variacions: el luxe de la sala de vodevil s'aferra principalment als signes aparents d'un luxe definit per objectes codificats; quant a la sobrietat, si ha pogut definir un estil, no sempre és tampoc descrita en funció dels mateixos criteris, tant per a allò que és recurs a la maquinària d'escena com per als altres aspectes de la posada en escena o de l'arquitectura teatral, sobretot des de la fi del regne del «funcionalisme». L'oposició lleugeresa/reflexió no cal tampoc prendre-se-la al peu de la lletra: enunciada d'aquesta manera, ho és en els termes dels defensors del vodevil, termes àmpliament rebutjats en l'altre camp, que també reivindica la lleugeresa o, més exactament, rebutja l'oposició formulada així; no és en va que Molière va poder esdevenir un dels autors de referència d'aquest teatre per al qual la lleugeresa, pel fet de ser lleugera, no vol dir que hagi d'estar desproveïda de significació.

Aquesta oposició mostra perfectament què és un conflicte jeràrquic en aquest àmbit: llevat que prenguem partit, en la mesura en què els partidaris de l'un i de l'altre camp s'envien constantment els seus

criteris, en cap moment podem considerar establerta la jerarquia; el vodevil ocupa, geogràficament parlant, una posició que ha estat molt de temps privilegiada i que fa (i, més encara, ha fet) un paper prou destacat; el que és més important, tot i així, per al reconeixement del valor, se situa en una altra banda: en el sistema de veus autoritzades que s'activa i imposa la seva paraula (però només la imposa relativament); si adoptem el punt de vista del professional en aquest tema, hi regna l'ambivalència: les veus autoritzades, és ben evident que el professional les necessita, sobretot, ja hi hem insistit, en el teatre, que és l'àmbit de l'efímer; però, en certa manera ja n'hem parlat, el valor estètic tendeix a fugir (o voldria fugir-ne?) d'aquesta mena de definicions i de dependència, en nom d'una necessitat sentida com imperiosa i com si depassés tant l'individu que mira de posar-la en pràctica com els qui se situen (o són situats) en posició de jutges; només la consideració d'aquesta necessitat pot justificar als ulls del professional el judici estètic, tant si és positiu com si és negatiu.

Que, d'altra banda, hi hagi filiació de Molière al *théâtre de boulevard*, Planchon mateix ho reconeix; tal com afirma a propòsit de *Tartuf*: «És també la primera comèdia burgesa, Molière crea un prototipus: la Senyora, el Senyor i el millor amic del Senyor. Però —aquí hi ha el que és fabulós— no és això realment el tema de la peça. Es tracta d'una amistat traïda, però aquesta traïció és principalment una traïció ideològica. A partir d'aquí la història d'aquest trio es degrada i veiem als nostres escenaris els darrers sobresalts de la comèdia burgesa, però en aquest cas és l'encant dels començaments, una mena de màgia que recorda els presocràtics que no feien encara filosofia, sinó encara poesia».<sup>123</sup>

La qüestió de la jerarquització també té relació amb una problemàtica aparentment aliena a les nocions d'espai, la del sagrat, de la sacralització dels llocs teatrals. Podríem evocar aquí moltes experiències

123. *La Nouvelle Critique*, núm. 85, juny-juliol del 1975, p. 32.



explícites de sacralització, des d'aquella imponent, perquè va reeixir, que ha fet de Bayreuth el lloc d'un veritable culte wagnerià, fins a les concepcions de Schlemmer al Bauhaus. De fet, però, si encara analitzem les coses en termes de tendència i no de manera estrictament positivista, podem detectar una oposició sacralització/dessacralització que travessa no tan sols l'univers del teatre tot sencer, sinó també el món de l'espectacle en el seu conjunt. En un sentit, podem dir que és una tendència que planteja de manera encara més aguda el problema del valor estètic, tot situant-lo al cim d'una mena d'escala global imaginària<sup>124</sup> dels valors.

També es pot dir, però —i això corregirà allò—, que no cal considerar que hi hagi solució de continuïtat; al contrari, fins i tot, és una mena d'escala contínua que reflecteix de la millor manera possible allò que passa: i malgrat la tendència de tota sacralització a provocar el tall, hi ha graus en el sagrat. En un cert sentit, és una qüestió que tot teatre planteja en la mesura que és un teatre que sent la necessitat de construir un espectacle «necessari», és a dir, un espectacle del qual tant els espectadors com els protagonistes de l'acte teatral senten la necessitat. I podríem dir, per exemple, que d'una certa manera, el TNP de Jean Vilar, tot instituint els rituals d'un respecte absolut per la representació, tot adoptant una estètica del despulament que va fins a l'ascesi, aconsegueix una forma de sagrat que no deixa de ser paradoxal, que podríem anomenar un sagrat profà. És Sonrel qui parla de la «celebració dramàtica» a *Architecture et Dramaturgie*, evocant de seguida els «oficiants» i els «combregants» i després afegint entre parèntesis: «si es considera que els espectadors i els actors participen tots en la celebració».

També en les relacions ambigües que el teatre manté amb l'esport, no és sobrer tractar la qüestió com un fenomen de jerarquització dels

124. Sempre que entenguem aquest terme en el sentit d'una construcció amb una eficàcia pràctica. Cf., pel que fa aquest tema, J. LACAN, «Le stade du miroir», *Écrits*, Le Seuil.

llocs o fins i tot, més exactament, com un enfrontament de jerarquies (fins i tot si cal evitar reduir-la a això).

A primera vista tenim la temptació de pensar que es tracta de dos universos perfectament diferenciats. L'ús de llocs especialitzats destinats a l'esport per part del teatre és un indicatiu que mostra que no és veritat, com en aquesta experiència citada per Boll a la seva *Défense de la scène à l'italienne*, en què evoca una *Chevauchée de J. d'Arc* muntada per S. Dhomme a l'estadi de Marsella el 1942, i n'extreu conclusions més cap a un reforçament de la frontera entre «espectacles de masses» i espectacles estrictament dramàtics que no pas a fer-la desaparèixer: «Voler, fins i tot si es pogués, construir esplèndides i immenses sales en vista a acollir-hi futurs espectacles de masses es presenta als meus ulls com una utopia perillosa. I és per això que, fins a nova ordre, considero que les adequacions de les sales i dels escenaris a la italiana resten, en el present, perfectament aptes per satisfer les necessitats de la literatura dramàtica (dic la literatura dramàtica i no l'espectacle) de la nostra època». En realitat la tensió que es pot detectar aquí és una tensió activa en profunditat.

L'esport, l'espectacle esportiu, és l'objecte d'una fantasia suscitada per les masses d'espectadors que mou i per l'entusiasme que provoca; tant si aquesta fantasia pren com a pretext l'esport antic, explícitament lligat en diverses ocasions a les actuacions teatrals i valorat per la seva antiguitat (per l'art que ha generat i per la filosofia que l'acompanya), com si pren com a pretext l'esport contemporani, encara que totes dues referències englobin significats sensiblement diferents, continua sent l'objecte d'una fantasia. I fins i tot si globalment els esports no desenvolupen la mateixa aura imaginària. Com a testimoni de l'ambigüitat que regeix les relacions entre el teatre i l'esport, vegeu aquests dos passatges, separats per algunes pàgines: «Normalment, la gent de teatre enyora els trenta mil espectadors provinents de tots els racons de Grècia que anaven a encabir-se a les graderies d'Epidaure o la immensa gentada de tot arreu que, animada per una fe autèntica, seguia dreta a les places de les catedrals els interminables misteris medievals. Mite o

realitat, aquestes imatges funcionen com un miratge a l'horitzó de la pràctica teatral. Ara bé, actualment, de les grans trobades populars, que apleguen nacionalitats i classes socials, ja no és el teatre qui en té el privilegi, sinó l'esport. També és en l'esport que "les nostres mirades es fixen", com ja deia Brecht el 1926 (*Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1972, "Davantage de bon sport")»,<sup>125</sup> mentre que Georges Banu escriu, en un article de la mateixa revista titulat, significativament, «Le sport, ou comment enrichir le théâtre»: «L'esport no ha interessat gaire els intel·lectuals: indiferència potser, però sovint rebuig, refús violent».

La sala polivalent, ja ho hem vist, és una de les millors il·lustracions, en el pla arquitectònic, de l'existència i la dificultat de les relacions entre el teatre i l'esport. I a través del Palau dels Esports veurem amb més precisió l'abast de l'enfrontament jeràrquic entre l'un i l'altre. «Però, per què al Palau?», es demana Arsène Joukovsky en un editorial d'*Actualité de la scénographie*,<sup>126</sup> i explica: «Aquest nom de palau enganxat a l'esport sempre és com una nosa. No sembla compatible, Palau d'Esports sembla que sigui un terme inadequat i una mica presumptuós, emfàtic». Així mateix, en aquest número de la revista, Lheureux hi explica una experiència de dos anys durant la qual va ostentar, com a «artístic», la direcció cultural i tècnica del Forest National (el Palau d'Esports de Brussel·les): «Palau sempre m'ha fet nosa; tret que el pobre hi sigui un rei... i sense Neró, i sense camerinos a l'arena!». Malgrat tot, remarcant que l'associació de l'esport i de l'espectacle és cosa antiga (curses de carros, jocs esportius), afegeix: «actualment la diferència és que intentem introduir en aquests espais altres nocions d'espectacle, de caràcter més "cultural", com, per exemple, la cançó, com l'òpera, el teatre, el ballet o fins i tot la música simfònica». I és llavors quan decideix acceptar el vocable «palau»: «Ara! Palau? Per

125. Evelyne ERTEL, «Le théâtre pris au piège du sport», *Tbâtre/Public*, núm. 63, maig-juny del 1985, p. 74.

126. *Actualité de la scénographie*, núm. 23, abril-maig-juny del 1984, dedicat a l'espectacle al Palau d'Esports».

què no!». Que potser l'espectacle «cultural» (les cometes són per elles mateixes significatives) hi importa una part del seu prestigi?

També passa que d'aquests llocs n'esperem una doble obertura: la de la massa, és a dir, del gran nombre, i, en conseqüència, la d'un públic sociològicament més ampli a espectacles abans «reservats a un públic més reduït, una mena d'elit». Així es produiria una subtil transformació, la de l'Òpera en Òpera Popular, «allò que tothom espera».

I aquesta subtil transformació no afectaria només la composició del públic, sinó també l'esperit de la representació, com n'ofereix testimoni Lheureux en explicar com va muntar *Fedra* al National Forest, a Brussel·les: «Per obrir la via d'un "Teatre obert a tothom" em va semblar que calia muntar una tragèdia... Hauria pogut triar Eurípides, vaig triar Racine i la seva obra mestra. Al Forest National, aquest lloc que sembla un circ antic, tan popular, *Fedra* hi tenia un indret privilegiat que la trauria de la seva fórmula habitual d'Òpera de Cambra i l'enlairaria fins a l'alçada d'un drama universal».

212

Un cop apuntat la mena de canvi que es produeix, com el lloc esportiu permet a la tragèdia «enlairar-se», és especialment interessant entretenir-se en la concepció escènica que se'n deriva: «Vaig voler fer de *Fedra* una orquestra sumptuosa on cada veu prenia el seu valor en relació als altres, instruments de contrast, de contenció, de trencament... les respiracions, gràcies a set micròfons emissors, per primera vegada en funcionament simultani en un escenari de teatre, esdevenien gorges profundes, el crit era encara més perceptible perquè era continu». *Fedra* muntada com un crit, jugant amb el recurs a l'emoció bruta, no dominada, és la primera característica que destaca d'aquesta descripció; així es troba disminuïda la mediació del llenguatge i la valoració de la raó que s'hi vehicula en la interpretació habitual del classicisme francès; en conseqüència, és un intent allora de demostració i de valoració de les sensacions, de les emocions i del cos a través de la respiració, i, al mateix temps, mitjançant el recurs explícit (i fins i tot reivindicat) a una sonorització electroacústica extremament poderosa es posen en joc no tan sols altres sensacions (les

que provoquen les vibracions sonores), sinó també tot un imaginari «tècnic» que la sonorització dels espectacles de varietats descriu i fa servir.

Evidentment, es produeix una redistribució dels papers respectius del text i dels elements espectaculars: «*Fedra* interpretada en un fons musical, en 1.000 m<sup>2</sup> de superfície, això és el que va sorprendre la premsa que havia anat a escoltar Racine i no pas a veure *Fedra* com ho van fer milers de joves espectadors estirats o asseguts a terra mateix, a les graderies potser incòmodes però útils per a l'atmosfera de la representació»; Lheureux fa, així, una descripció de l'atmosfera de la peça que coincideix amb la que havia fet unes línies més enllà sobre l'atmosfera de la sala de manera més general: «Perquè per molt sorprenent que ho trobin alguns, aquesta sala, tot i ser d'aparença inhumana al començament, tenia els seus assidus, els seus defensors, que hi trobaven un ambient de llibertat i l'aire que els calia per respirar al mateix temps que els sis-cents altres veïns. Segons una enquesta, aquesta sala amb accessos simples, sense floritures, atreia fàcilment qualsevol a entrar-hi sobretot pel reclam esportiu».

213

No sabríem explicar millor les implicacions simbòliques que hi ha en joc en les relacions que mantenen els llocs teatrals entre ells. Unes implicacions reforçades, en el cas de la posada en escena tot just descrita, en el fet que la peça triada en primer lloc procedeix directament de la literatura dramàtica (hem vist més amunt a quines reaccions això podia donar lloc), en segon lloc que està lligada, des d'un enfocament tradicional, a una posada en escena de dimensions reduïdes, allò que hom anomena «el camp clos de les passions»; finalment, aquesta peça pertany a un repertori i a un públic restringits en la mesura que Racine poques vegades havia franquejat els límits de la descentralització teatral lligada als anys seixanta.

Un cop admès el punt de vista del director, podem admetre també que la paradoxa només és aparent, des d'aquesta perspectiva, de reclamar alhora un teatre «purificat» i un teatre extremament espectacular en què «l'actor hagi de ser alt, els seus gestos hagin de ser

amples, el seu cos i el seu rostre hagin de ser portadors de signes» o «la tècnica moderna [...] pot encara amplificar la seva presència i alhora la seva proximitat» i que juga amb «els decibels i les visions que [l'espectador] troba al músic-hall, al cinema o a casa seva quan escolta la seva cadena d'alta definició». «El teatre que coneixem ha estat envaït, crec, per preocupacions d'ordre didàctic, polític i d'altres», i, més avall: «una esperança que el teatre purificat retrobi l'esplendor, el poder de fascinació a través de produccions, d'obres dirigides cap al nombre més gran possible de gent i que el misteri de l'encarnació a través dels actors dels nostres somnis més profunds ens aplegui en un silenci de comunió». Cal recordar el recurs al sagrat, que ja hem comentat. Paradoxa aparent, en efecte, en la mesura que, igual que els partidaris d'un teatre de l'economia de mitjans, el creador d'aquest espectacle té la impressió de retrobar l'essència del teatre.

214

Perspectives utòpiques? És la impressió que en té Lheureux, que no va poder continuar aquella experiència més enllà de dos anys. Tot i així, teatre, òpera i ballet, ja sigui de manera puntual o en nom d'una política continuada, no han deixat de conquerir els «palaus d'esports». Igual que no han deixat de teixir-se relacions ben diverses entre l'esport i l'espectacle teatral o l'espectacle cultural en general), com en els partits d'improvisació que tenen de model l'hoquei sobre gel<sup>127</sup> o, a la inversa, en el patinatge artístic, que intenta importar a la pràctica esportiva certs criteris de la dansa clàssica. Els reptes jeràrquics i, més enllà de la jerarquia, els reptes alhora estètics i econòmics que es qüestionen són de l'ordre de la comunicació (del model o models de comunicació susceptibles d'imposar-se o almenys d'influir en el joc social) i de l'ordre de l'imaginari (però, tota comunicació no replanteja un imaginari?).

127. Sobre aquest tema, llegiu l'article d'E. Ertel citat. L'escenificació d'aquests partits, «mena de ring envoltat de planxes», «pista de patinatge (sense gel) en reducció» és un element determinant de la concepció d'aquests «espectacles»; el compromís del públic durant el partit, sota la forma de vot, en particular, dona al terme *espectacle* una connotació particular.

Veuríem moltes altres tensions si ho examinéssim des d'aquest punt de vista, com la tensió entre la multitud i de la intimitat, entre l'espai luxós i l'espai ascètic, entre l'espai mecanitzat i l'espai pobre, o encara entre l'espai trucat i l'espai transparent. Ens conformarem a esbossar-ne una descripció.

### **La multitud i la intimitat**

Segons el moment, és l'una o l'altra d'aquestes dimensions la que cristal·litza el plantejament estètic que acompanya l'activitat teatral. La tensió entre la multitud i la intimitat ja ha aparegut en diverses ocasions, sobretot quan hem examinat les relacions entre el teatre i l'esport. L'espectacle de masses està reservat a determinades formes teatrals? Fins i tot a determinades formes d'espectacle que no es reclamarien autènticament teatre? O bé, en canvi, aplegar-se en un mateix lloc i en un mateix moment nombrosos espectadors no seria pròpiament transmetre valor?

215

En el fragment de l'entrevista que reproduïm a continuació, que té com a origen la posada en escena de *Faust* al Palau d'Esports de Brussel·les, a càrrec de Marie-Claire Van Vuchelen, hi veurem una perfecta exposició de l'ambivalència de significació que acompanya aquesta tensió. En preguntar-li sobre aquesta qüestió, l'escenògrafa comença oposant el problema escenogràfic i el de la posada en escena; com a escenògrafa, el gegantisme no li interessa, i encara menys perquè deforma les coses, segons el seu parer: «El més important és la posada en escena», perquè la grandària del lloc li imposa ser diferent. Per contra, allò que li va interessar va ser tota una altra cosa: «I aquí, el que em va entusiasmar és que podíem fer servir una escenografia projectada... això, això m'interessa. Un dispositiu completament diferent que en un teatre tradicional. El problema és realment interessant perquè no ens podem basar en cap infraestructura existent, cal començar de zero. I fer projeccions m'interessa més que això de

la multitud i d'un escenari immens que al capdavant causa problemes de multiplicació que no són propis de l'obra».

Llavors l'entrevistador torna a insistir en la qüestió de la multitud:  
—No et preocupa que sigui un públic diferent? I que sigui tan nombrós?

—És clar que sí... és veritat, però estic molt contenta quan treballa de vegades en una sala de cinquanta espectadors. Potser responc malament, però quan hi ha moltes persones veient coses alhora, això no em sembla que sigui un fenomen gaire interessant.

—En quin pla? Escenogràfic? Artístic?

—En el pla teatre. Crec que per a les grans manifestacions com, per exemple, un partit de futbol, que és una cosa única i que només passarà a aquest vespre, està bé. Cal moltes persones per veure-ho en un sol vespre. Llavors cal poder aplegar 20.000 persones si és possible. Però el teatre, on cada vespre es produirà el mateix miracle, no hi veig gaire l'interès a fer-lo en sales immenses.

—Aquest miracle és realment el mateix cada vespre?

—Penso que el públic, en tot cas, hi té dret».<sup>128</sup>

Cal remarcar, pel que fa a aquest diàleg sobre la sala, que el punt de partida de l'escenografia se situa per a Van Vuchelen en una metàfora del blanc i del negre: «Normalment, l'escenògraf parla del forat negre que és l'escenari, del no-res, aquí el no-res no existeix. Per tant, jo he partit del blanc. Tota l'escenografia és blanca». Aquesta metàfora, té significacions múltiples que vehicula aquesta sala? Perquè no és habitual en la pràctica de l'escenògraf, perquè s'hi manifesta el pes de la multitud, perquè en cap moment ningú hi pot tenir, com potser en una sala d'òpera clàssica, la il·lusió d'un món sorgit del no-res, és una sala que cal «emblanquir»; evidentment, aquesta metàfora només funciona per a l'escenògraf en la mesura que connecta amb la seva manera de percebre l'obra.

128. *Actualité de la scénographie*, núm. 23, abril-maig-juny del 1984, p. 34, entrevista a Marie-Claire Van Vuchelen sobre *Faust*, muntatge de R. Rossius, amb l'ajut d'A. Vanderweyen (1984).



Tanmateix, el gran interès d'aquest intercanvi rau sobretot en l'oposició que s'hi dibuixa; en la concepció que en fa Van Vuchelen, la frontera de l'escenografia, del teatre, va més enllà de la qüestió del públic, i davant el seu interlocutor tot el seu esforç consisteix a excloure del valor el fenomen de masses mentre que aquest, en canvi, l'hi porta constantment; en última instància, fins i tot sentim, a la inversa, que la multitud és una nosa per a l'escenografia, que «el gegantisme de forma» i que, sigui com sigui, l'escenògrafa insisteix a situar els límits de l'acte escenogràfic en la recerca tècnica que consisteix a començar «de zero», en la invenció d'un dispositiu conforme a la seva visió de l'obra, invenció que, per a ella, esgota el contingut artístic de la seva intervenció, mentre que per al seu interlocutor no és pas així.

217

Sovint la paraula *multitud* funciona de manera metafòrica, l'agrupament d'un gran nombre d'espectadors sembla que impliqui la trobada amb un altre públic, les «masses», en oposició a l'«elit» a la qual l'espectacle teatral sembla que es resigni (si no és que li agrada). És clar que hi ha un fenomen d'estructura en oposició a la televisió o al cinema, que tenen el poder de multiplicar-se, ja sigui instantàniament (la televisió), ja sigui a través de la còpia (el cinema o la televisió). Però realment res permet identificar els dos usos del mot, sinó a donar per descomptat un «efecte de relat» (en el sentit de Jean-Pierre Faye), a confiar en l'impacte de la imatge que l'espectacle teatral dona d'ell mateix, cosa que, tal com hem vist, no es pot negligir.

Sigui com sigui, veiem com aquest tema s'entrecrua amb el de la «democratització» de la cultura i del teatre en particular, i com va poder, un moment, a través del model que oferia el Palais de Chaillot i el Festival d'Avinyó, marcar una època en la concepció de les sales de teatre. Tanmateix, res fa pensar que sigui l'única aproximació possible d'una democratització de l'espectacle teatral (o de l'espectacle dit cultural en general); quan Xenakis, per exemple, apel·la a una individualització total del fenomen espectacular, no és que busqui seleccionar una elit, sinó que considera que el fenomen artístic consisteix sobretot en una apropiació personal de l'objecte d'art. Un cop més, constatem que és

en el xoc dels imaginaris on tot es juga; l'escenografia tota sola no pot proposar una imatge; la imatge sencera no és a les mans de l'escenògraf (o dels creadors, siguin quins siguin, de l'espai i de l'espectacle que s'hi munta): esdevé un repte el destí del qual (i la interpretació) es decideix no tan sols en un espectacle concret, sinó també més enllà del moment de l'espectacle, en el rumor, en la crítica, en els costums dels públics i en la manera com s'organitza la història del lloc.

### **L'espai mecanitzat**

Entre l'espai mecanitzat i l'espai pobre, el conflicte artístic no és menor que entre l'espai de multituds i l'espai íntim. Tal com indica l'elecció mateixa dels termes (espai pobre), aquest conflicte conté en part el que oposa l'espai luxós i l'espai ascètic. Tanmateix, no l'engloba pas, i és cert que la mecanització origina actituds ambivalents, com hem pogut comprovar. Un espai pobre, tant és quin, si fa servir il·luminació, per exemple, es converteix a partir d'aquell moment en un espai mecanitzat; no sempre es reconeix. Un cop més, constatem que entre tots dos termes de la tensió no hi ha una ruptura, sinó una gradació.

Així, mateix, hi ha diverses maneres de «mecanitzar» un escenari; a més del nombre i la força de les màquines, cal distingir diversos usos que se'n fan, que contenen moltes oposicions significatives. Així, no es pot confondre, encara que es tracti d'espais mecanitzats en tots dos casos, un espai amb maquinària amagada i un espai amb maquinària visible: l'espai amb maquinària visible accepta, i fins i tot valora, el tècnic de so; l'espai amb maquinària amagada fa la negació de la màquina; es tracta, llavors, o bé d'un teatre que economitza l'efecte espectacular, o bé d'un teatre que juga amb el que podríem anomenar l'efecte de màgia; perquè, de fet, d'entre els espais amb maquinària amagada, cal distingir-ne els que admeten la presència de la màquina encara que l'amaguin i els que la neguen; el teatre líric, per exemple, en la mesura que recorre al canvi a la vista de tothom és molt sovint un món

de maquinària amagada però declarada: llavors, a diferència del que passa quan es mostra la màquina, s'insisteix en les capacitats de l'espectacle i, encara més, en la distància entre el món de l'escena, món del meravellós, del miracle (i del desig?) i el món «exterior», món de la necessitat (lliurat al principi de realitat?);<sup>129</sup> i és el fet mateix d'amagar aquesta maquinària i declarar-la allò que permet fer màgia; tanmateix, així es tendeix a reforçar la frontera dels dos mons, en la mesura que es fa com si obeïssin a dues lògiques incompatibles.

L'espectacle contemporani al qual més li agrada la mecanització és l'espectacle de varietats, que fa servir i fins i tot reivindica totes les tècniques de la llum, de la imatge i del so sense reserves. Hi ha màquines totalment específiques, elaborades des de l'òptica de l'espectacle; entonen així, més o menys en secret, una mena de doble himne: l'himne al poder de la tècnica, capaç, per exemple, de transfigurar un individu en estrella; i l'himne al poder de l'espectacular a través del plaer manifest que procura al seu públic; així mateix, podem demanar-nos si la vedet que fa l'espectacle no obté part del seu poder d'una mena d'identificació amb un món que al seu torn obté de les màquines poders tan ostensibles i en el qual tan bé s'inscriu.

Sobre aquest tema, en el món del teatre hi ha posicions extremament categòriques; allò que tem generalment el teatre, sigui quina sigui l'elecció artística que regeix la posada en escena, és que es produeixi una mena de control de la màquina sobre el conjunt de l'espectacle, el perill d'una monopolització de l'atenció en benefici de la màquina i en detriment de significats més secrets, fins i tot d'un treball sobre l'invisible que podria quedar ocult per allò que ho és massa. Malgrat tot, segons el funcionament de totes les tensions, tal com hem observat, el pol tècnic pot trobar-s'hi, en canvi, completament valoritzat: «Hi ha, avui, un gust per la tècnica declarada que no és només una moda»,

129. Sobre la noció de principi de realitat, vegeu el text de S. Freud sobre el «for-da», «Au-delà du principe de plaisir», *Essais de psychanalyse*, Payot, 1970.

escriu René Allio el 1963 a *Le Théâtre comme instrument*. És llavors un moment d'expansió del funcionalisme, al qual ens hem referit diverses vegades; és en nom de la veritat, en primer lloc, que s'apel·la a la tècnica declarada: «Hi ha un gust per la tècnica declarada, un gust pel que és funcional, un gust per la funció declarada que tendeix a esquarterar la vella carcassa decorativa: les coses s'ofereixen com el que són».

En aquesta actitud, però, s'hi tradueix també un reconeixement del valor artístic de l'objecte tècnic en ell mateix: «Ja no s'amaguen sota el vell embolcall decoratiu barroc que els disfressava i que subsistia encara en els objectes moderns. L'automòbil en general (i l'automòbil americà en particular) va ser, fins a aquests últims temps, concebut com les carrosses del segle XVIII; l'eina era completament amagada sota una carcassa d'adorns on les nocions de riquesa i de bellesa volien parlar més del propietari de l'auto que de l'auto mateix», afegeix Allio. Allò que es té en compte en aquest canvi de perspectiva, precisa, és una mena de «desposseïsió» del propietari tradicional, que hauria de veure's tant a nivell dels «procediments creadors», apel·lant a un «treball col·lectiu, al treball que ajunta les experiències de tots», com en un canvi de l'estètica teatral que absorbeixi un nou públic (sense que aquest sigui explícitament anomenat): «Es tracta de saber què n'hem de fer, del teatre: aquest instrument serà purament i simplement per produir la bellesa, l'Art, i adreçar-se a un públic cultivat que ja té una idea precisa de l'Art, o el teatre, per mitjà de l'art i del plaer, és fet per aportar el coneixement a aquells que hi són convidats —Teatre d'entreteniment o teatre de cultura?». <sup>130</sup> El simple ús de les majúscules ja és significatiu del punt de vista de l'escenògraf; <sup>131</sup> l'Art perd la majestat en invertir en un altre lloc, i desplaçant així els criteris del valor.

130. Notem de passada que René Allio, en aquest text, tendeix a proscriure el teatre de masses, perquè «no es poden tractar els problemes que concerneixen l'home en aquestes relacions amb el món d'avui reduint-lo a una bonica taca de colors a 60 o 70 metres del darrer espectador», p. 104. Això fa reflexionar sobre l'imperatiu de democratització assignat als espectacles de masses.

131. Decorador i escenògraf, tal com defineix René Allio la seva funció, p. 98.

## A la frontissa, un món de tensions

Així, l'escenografia se situa en un nus —tal com parlem d'un nus ferroviari— i l'escenògraf es troba que és l'actor d'una triple funció: alhora arquitecte en tant que constructor, especialista en tant que tècnic dels materials de l'escena, i dissenyador; és un home d'espectacle (de teatre al començament però sense haver de mantenir-s'hi exclusivament) que manipula alhora les lleis físiques de la visibilitat i de l'acústica i els factors simbòlics variables i fluctuants que defineixen l'espai sigui quin sigui. En el pla de l'estètica, les característiques d'aquesta mescla es basen, d'alguna manera, en les proporcions: Allio, en la seva intervenció al col·loqui sobre *Le Lieu théâtral dans la société contemporaine*, posa èmfasi en el tècnic especialista i, reivindicant Le Corbusier, desenvolupa una teoria del «teatre com a instrument» que respon a l'estètica funcionalista que el període situa a l'avantguarda; més endavant modificarà sensiblement les proporcions ampliant les consideracions a la prioritat de l'estètica com a tal, un canvi al qual ja ens hem referit.

221

Les recerques de Jean Poliéri, a la mateixa època, es basen en una concepció de l'escenografia on el tècnic no és només tècnic sinó home de ciències, i on la màquina ja no és només instrument sinó en ella mateixa transmissora de valor estètic; l'escenògraf ja no és home d'espectacle convertit en tècnic, sinó tècnic convertit en home d'espectacle i que organitza l'espectacle en funció dels recursos que la ciència li ofereix. Les proporcions de la mescla depenen alhora de la formació (pintor o arquitecte, eventualment regidor o altre), de la trajectòria personal i, evidentment, dels gustos de l'època, que poden anar des d'una intensa sensibilitat fins a rebutjar-la totalment.

En les determinacions que orienten aquestes eleccions hi intervé també el debat d'ordre filosòfic (feixuc, tot i que de conseqüències pràctiques) sobre la naturalesa de l'estètica, a través de l'oposició sensibilitat/raó que ja hem tingut ocasió d'evocar i de la qual tornarem a parlar

perquè és una oposició activa en el conjunt del camp de l'estètica;<sup>132</sup> en aquest debat, el tècnic se situaria del costat de la raó, l'home d'espectacle al costat de la sensibilitat, l'arquitecte en una posició intermèdia.

Roger Planchon fa referència a aquesta oposició, a propòsit de la peça de Michel Vinaver que acaba de muntar,<sup>133</sup> quan evoca una pàgina en la qual Marx s'oposa als joves hegelians: «En definitiva, els fruits no existeixen de cap manera; hi ha molt poca gent que sàpiga que els fruits no existeixen; existeixen les peres, els préssecs, tot el que vulgueu, però no els fruits. Passa sovint que amics nostres acaben pensant que això existeix. I en realitat, quan es troben davant de pomes o de peres, els esquemes abstractes que s'han edificat a partir dels fruits deixen d'existir. Ja no ho entenen. Es pensen que ho han entès, però no és veritat, no ho han entès. Perquè hi ha una trampa en la intel·ligència, els conceptes són trampes. I justament trobo que el que dona valor de la peça de Michel és que és una descripció concreta». Sempre és la mateixa oposició que es presenta quan, en nom de l'espectacle, Planchon refusa tot discurs (inclòs el seu propi) sobre l'espectacle: «És obvi que totes les explicacions que es donen per justificar un espectacle són risibles, atès que són supèrflues. Les més sàvies són irresistibles. Impertorbable, el qui les forneix està obligat a deixar que els arbres tapin el bosc».<sup>134</sup> Per molt activa que sigui l'oposició, és rebutjada com a no

132. En efecte, es pot interpretar Brecht com a autor, independentment de les seves teories; és el que fan bona part de directors contemporanis. Hom se sol referir a aquest tema amb la rèplica que Rhomer posa en boca del personatge encarnat per A. Vitez a la seva pel·lícula *Ma nuit chez Maud*, on explica, en essència, que si Brecht hagués respectat al peu de lletra les seves pròpies teories, només hauria estat un pèssim home de teatre.

133. *Par-dessus bord*, 1975, Roger Planchon, *La Nouvelle Critique*, núm. 85, p. 37, durant una entrevista en companyia de M. Bataillon i M. Vinaver. En un sentit, M. Vinaver confirma que «[la peça] no vehicularà cap veritat, sinó que permetrà que brollin les "veritats"» (*Écrits sur le théâtre*, Éditions de l'Aire, 1982, p. 234).

134. *Ibidem*, p. 33, en la resposta que adreça a Myriam de la Riestra a propòsit de la seva posada en escena de *Tartuf*; una ambivalència que, en el món de l'espec-

pertinent per un artista com Xenakis, ja ho hem vist.

Malgrat tot, és una oposició que té un paper destacat en el fenomen de la conscienciació de l'activitat artística i, en aquest sentit, el seu impacte no pot ser considerat nul, almenys en la mesura que la teoria que extraiem d'una activitat reneix en la manera de practicar aquesta activitat. Sigui com sigui, el recurs a l'aproximació simbòlica permet fugir de les simplificacions a les quals aquest debat podria conduir. El simbòlic s'inscriu tant en els discursos com en les pràctiques, fins i tot en les tècniques posades en pràctica. S'acompanya d'una teorització que no s'oposa al que és viscut, sinó que contribueix a donar-li forma.

El cas és que el recurs a l'escenògraf, juntament amb l'arquitecte (també altres especialistes, com, per exemple, l'especialista en acústica) en les operacions de construcció de llocs d'espectacle o de renovació amb finalitat d'espectacle d'un lloc antic, s'inscriu en aquesta perspectiva de conjunt: en fer evident la dimensió simbòlica dels problemes d'espai, se'n té una mesura més precisa; igualment, és en aquesta perspectiva que cal inscriure el debat sobre la denominació (escenògraf o dissenyador) al qual ja ens hem referit en diverses ocasions, un debat que només és un dels aspectes sota el qual apareix la qüestió de l'estatus dels artistes que treballen en el modelatge de l'espai.

Col·locant-nos en el punt d'unió mateix, al centre del nus, hem de reconsiderar molts problemes estètics. Així, si observem en el seu conjunt el funcionament de les tensions aquí descrites, se'ns presenta un sistema alhora profundament estructurat i terriblement inestable. Estructurat verticalment per les tensions que s'hi vehiculen, i de les quals aquí només hem esmentat les principals, i estructurat també transversalment per les interaccions que recullen aquestes tensions; inestable en el sentit que els significats i els valors no hi són mai atribuïts d'una vegada per totes, sinó, al contrari, es desplacen i poden fins i tot, d'un període al període immediatament següent

tacle en directe, és extremament freqüent.

(fins i tot en el curs del mateix període), ocupar els dos límits oposats d'una mateixa tensió.

En aquest joc que no és gratuït, sinó resultat dels xocs imaginaris, els reptes del qual se situen en el mode de comunicació que una societat s'ofereix i fins i tot més enllà en els comportaments (tant íntims com col·lectius) que poden resultar-ne, el paper de l'escenògraf és alternativament (potser simultàniament) el de la causa i l'efecte; tot modelant l'espai, obeeix a les normes que el seu temps exigeix, però, en el marge de joc que se li ha deixat, convida també a inventar altres formes de comunicació, comportaments, sempre que evidentment no repreneu i així no reforci (tot autenticant-les) les formes existents. El comportament al qual convida un espectacle constitueix una qüestió evidentment complexa. Les teories que s'enfronten a aquest tema són tan nombroses com contradictòries; sens dubte la influència també depèn del moment històric: hi ha, per exemple, períodes en què l'obra contacta amb el moment fins al punt que sembla que en desencadeni l'esdeveniment, i, en canvi, hi ha períodes de suspensió on l'art sembla deslligat de totes les altres coses; hem de dir llavors que l'art resta sense influència? La pregunta és falsa si admetem que entre l'obra i el seu públic hi ha una mena de relació circular que funciona a través del joc de l'*habitus*, un sistema de pensaments i de comportaments incorporat pel subjecte i que el defineix de manera indissolublement social i individual; aquest sistema, alhora mòbil i coherent, s'estructura en oposició als *habitus* de les altres categories socials, i el camp de l'art té el seu lloc en aquesta estructuració tal com altres camps de la vida social hi tenen el seu. Tanmateix, si la necessitat artística té un sentit, tendeix constantment a falsejar el joc d'aquesta circularitat.

Potser es poden atribuir, almenys en part, a la plena consciència d'aquesta inestabilitat i a l'esperança de fugir de les variacions i dels canvis, les recerques contemporànies que s'han orientat cap a intents de definició d'un espai abstracte només amb precisions geomètriques. Aquestes recerques han adoptat formes molt diverses, des del



teatre dit «de l'absurd», que es desenvolupa exclusivament en un univers alhora indiferenciat i indeterminat, fins a intents experimentals que buscaven la fórmula d'un teatre transformable capaç de jugar amb les posicions respectives dels actors i del públic i a formalitzar-ne la fórmula, fent servir, per exemple, les recerques de Hall sobre la proxèmica, a *La Dimension cachée*.

Podem fixar-nos en les traces d'aquesta concepció i d'aquesta esperança tant en el col·loqui del 1948 sobre *Les Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir* com en el col·loqui del 1961 sobre *Le Lieu théâtral dans la société contemporaine*. És a aquest espai que es refereix, entre d'altres, M. de Montaut quan defensa amb força i diverses vegades la idea que es podrien concebre sales de cinema que farien alhora funció de sales de teatre: «la Comissió Superior Tècnica del Cinema va considerar que una sala que estava preparada per a la veu humana era bona per al cinema, és ben normal. És al revés que no és per força exacte. També els dic que, de totes maneres, es pot agafar una sala de cinema i fer-ne una sala de teatre en els límits de l'escala humana»;<sup>135</sup> les objeccions que se li fan, que ell rebutja titllant-les d'objeccions «psicològiques», provenen, en efecte, d'una altra lògica, la del simbòlic (cosa que, tal com hem vist, no permet gens ni mica tractar-les a la lleugera); també és el cas —destaquem-ho de passada— de l'objecció oposada per Le Corbusier, que, durant la conversa que segueix la seva mateixa intervenció, es pronuncia contra la confusió de les sales en nom de la «veritat» i perquè, segons ell, en una proposta com aquesta es nota massa el desig de «guanyar molts diners»: «Mireu, darrere aquesta proposta hi ha tantes persones d'esperits diferents, d'edats i d'interessos tan diferents: no es pot barrejar tot alhora. S'hi ensuma el dòlar i la peseta, i si l'objectiu final té la missió de fer guanyar molts diners, no cal ni parlar-ne en aquest debat».

135. Durant la conversa que segueix la intervenció de Pierre Sonrel «sobre les sales que cal construir», p. 141.

Per il·lustrar fins a quin punt és il·lusori intentar definir amb una fórmula simple i única la naturalesa d'aquests conflictes simbòlics, vegeu com, tot i estar d'acord en el tema de la veritat, Boll i Le Corbusier s'oposaven en el tema de la presència. El primer, reprenent la intervenció de l'arquitecte, situa la veritat al nivell de la «presència», que, segons ell, defineix l'espectacle teatral: «Vostè ha plantejat molt bé el problema: al teatre, cal sentir-se present. Al teatre, ens concentrem al voltant d'una acció. Al cinema, tenim la mirada dirigida cap a un lloc obligatori». Le Corbusier li replica que, al contrari, l'espectacle cinematogràfic li sembla que implica tanta presència que és difícil abandonar la pantalla: «El cigarret se'l van inventar per això», afirma. Ja veiem, doncs, la concepció diferent que té cadascú de la «presència». Les referències simbòliques de l'un i de l'altre no són les mateixes.

226

Això que Le Corbusier anomena «esperit de veritat», és potser la percepció i la reivindicació al mateix temps d'una distinció dels gèneres de l'espectacle, d'una frontera entre els gèneres? És un punt en què, en canvi, Le Corbusier estaria d'acord amb Boll.

De fet, el problema del lloc teatral ens situa a la frontera del que podríem anomenar lluites d'estètica i lluites per l'estètica: les primeres provenen d'enfrontaments que plantegen saber quina estètica adoptar; les segones d'enfrontaments que plantegen la qüestió del públic (amb quin públic i, aquest públic, estructurat de quina manera); dues qüestions que no són mai tan diferents com semblen. Ara bé, al capdavall, l'articulació d'aquestes dues qüestions és bàsica en moltes preocupacions teòriques i en moltes pràctiques contemporànies. Només n'esmentarem com a exemple el més conegut de tots els conflictes d'estètica de l'època, tot i que probablement no el més important: el conflicte del realisme socialista. És veritat que el caràcter directament polititzat dels seus protagonistes i dels termes en què es planteja li dona una dimensió particular; però és molt significatiu justament en aquest sentit que, en mostrar l'estreta interdependència d'aquestes dues qüestions, mostra també al capdavall que ni l'una ni l'altra

ens portarien a una definició estrictament política de les coses i que, al contrari, necessiten un enfocament més global. A la seva manera, també és un testimoni de l'agitació renovada que no para de provocar la noció d'encàrrec en art.

Això tendeix a situar l'espectacle teatral en una de les frontisses de la història de l'art contemporani, perquè és en el teatre on aquest joc troba el seu aspecte més concret: al teatre, la presència o l'absència del públic és el que produeix concretament la vida o la mort de l'«objecte», la representació; la naturalesa d'aquest públic forma part del projecte artístic; el seu grau de concentració, la seva capacitat de recepció, les seves reaccions (tot home de teatre ho sap) determinen la naturalesa mateix de la representació. I no és en va que Wagner concep al mateix temps que el seu teatre el cerimonial que acompanyarà no tan sols la representació, sinó el conjunt en el qual tindrà lloc. No és tampoc casualitat que per a Antoine el preu de les entrades sigui una de les preocupacions principals.

227

Sembla, doncs, que per mitjà de la frontera que separa l'aproximació «tècnica» i l'aproximació artística ens situem alhora en altres fronteres.

Cal remarcar que només el fet que Le Corbusier faci unes objeccions semblants, ens impediria veure-hi, si n'estiguéssim temptats, malgrat la seva austeritat, la referència que fa a l'angle recte i la voluntat d'industrialització que demostra, el pur producte de la intel·ligència mecanitzada i geomètrica de l'espai de la qual parla Paul Blanquart. I això fa pensar que aquesta intel·ligència no pot ocupar sola l'«escenari» en un món com el de l'espectacle, on la imatge fa un «paper» permanent. En definitiva, en aquest sentit podem interpretar l'observació de Krejca, que, després d'haver remarcat que «la qüestió de l'espai teatral apareix constantment en els debats entre gent de teatre», afegeix: «Mai resoldrem definitivament el problema que es planteja, perquè l'espai és infinit, i tota limitació és una violació d'aquest infinit espacial. A més a més, tot ho compliquen aquests homes de teatre que busquen el benefici propi en l'organització de l'espai exterior,

oblidant l'espai interior que els pertany pròpiament: el del seu talent, el de l'esperit humà».<sup>136</sup>

Aquest posicionament invoca una actitud oberta. I, efectivament, en el teatre contemporani hi constatem un doble moviment: al mateix temps que es desenvolupen, en els entorns més diversos, pràctiques que aposten per una productivitat pròpia al lloc, pel lloc com a font d'inspiració, presenciem també, en un bon nombre de casos, un autèntic retorn al model italià, del qual són testimoni nombrosos indicis. René Allio, autor d'un projecte de teatre transformable i de nombroses recerques en aquest àmbit, confessa haver redescobert al llarg de la seva trajectòria les facultats de l'escena a la italiana. De la mateixa manera, quan un teatre de recerca per a joves companyies s'obre als anys vuitanta, és en aquest marc, al teatre de l'Athénée. En el mateix ordre d'idees, podem esmentar el retorn a la recerca sobre el trompe-l'oeil. Malgrat tot, sigui com sigui, amb l'ascens de l'escenògraf, aquests retorns desemboquen en un enfocament diferent, en un llenguatge renovat i en una productivitat remodelada del model italià.

136. Citat en el programa del muntatge de *Lorenzaccio*, Avinyó, 1979, provinent d'«Otomar Krejca et le théâtre Za Branou de Prague», suplement de *Travail Théâtral*, 1972.

## L'ESPAI EN ESCENA

### CONCLUSIÓ

229

Fer teatre avui és ser a la banda. A la banda dels grans mitjans de difusió. Què són, si no, els pocs milers d'espectadors que aplega un seguit de representacions davant els milions de teleespectadors o fins i tot els centenars de milers d'oients dels grans concerts de varietats? A la banda també dels mitjans que se centren en la imatge a través de la tècnica. Quin pes té un trucatge d'escena davant els efectes especials d'una gran producció cinematogràfica?

I, malgrat tot, fer teatre avui també és ser al centre. El teatre continua sent la referència de l'art de l'actor i el model d'un risc compartit entre aquest i l'espectador. I més encara, potser, constitueix una mena de punt de convergència sensible sobretot en l'art del decorat i de l'escenificació, convergència múltiple on venen a confrontar-se, molt sovint a partir de l'escriptura, els altres modes d'expressió, on es creuen la pintura, el cinema, l'arquitectura i fins i tot la varietat.

Adoptar el punt de vista del tècnic ajuda a precisar aquesta descripció, permet entendre millor què passa.

És evident que en el context contemporani de desenvolupament de tota mena de mitjans de comunicació i d'informació, el teatre es troba replantejat en el seu propi terreny. Així mateix, la millora constant de la qualitat tècnica d'aquests diferents mitjans hi té un paper destacat. És cert també que el desenvolupament conjunt d'altres formes

d'espectacle en directe que fan servir sense reserves el suport tècnic fa que es canviï globalment la manera d'entendre l'espectacle en general i el teatre en particular.

És obvi constatar que a partir d'aquí el teatre es veu obligat a redefinir-se constantment.

Significa que el teatre es dirigiria cap a la descoberta de la seva essència? Seria adoptar una visió finalista de la història. Al capdavall, per què no? Però llavors ens situem en una lògica d'exclusió.

Admetre, en canvi, que aquestes evolucions es produeixen, per al teatre, tant a través d'un aprofundiment de les seves pròpies pràctiques —en particular de la seva pròpia història i les seves pròpies tradicions—, com a través de manlleus, prové d'una lògica de l'obertura que, com en el fons la precedent, implica decisions de naturalesa estètica. Llavors el risc és, certament, perdre-hi la identitat.

En aquestes dues actituds hi podem veure els pols d'una de les tensions més intenses no tan sols del teatre sinó també de l'art contemporani en general; és la tensió entre la puresa i el mestissatge, que il·lustra, com d'altres, la manera en què l'art s'integra en la societat.

De fet, el punt de vista de l'escenògraf, i més en general del tècnic, mostra que també a partir del teatre les coses canvien i que les altres pràctiques artístiques evolucionen. I si el teatre contemporani no n'és al marge, marginat, sinó alhora a la banda i al centre, és de ben segur perquè es troba a les fronteres de nombroses pràctiques artístiques.

La trajectòria d'un home com René Allio, ben conegut per la seva obra de dissenyador i d'escenògraf, n'és la il·lustració perfecta. Si hi ha un nom que va lligat a la memòria del teatre contemporani és el seu. I, malgrat tot, al principi es defineix a través de la pintura, abans d'esdevenir no tan sols home d'escriptura i de cinema, sinó també, al límit de l'arquitectura, inventor de llocs teatrals. Podríem pensar que és només un destí individual. Encara que la seva carrera sigui totalment excepcional, tant per la seva amplada com pel seu abast,

no és el cas. I totes les pràctiques que hem analitzat més amunt ens condueixen a una conclusió semblant.

Tot descobrint el joc, d'altra banda, joc d'espai, joc d'objectes, l'escena contemporània s'interroga sobre el valor, d'una banda, i sobre el llenguatge i la comunicació, de l'altra; aquesta doble interrogació ajuda a identificar reptes més amplis; i en lloc de restringir-se al camp de la pràctica teatral, té conseqüències en el camp més ampli de les pràctiques de comunicació.

El joc d'objectes, en efecte, obre les portes al llenguatge. En oferir de veure un llenguatge en estat naixent, desmunta en el pla sensible el funcionament del llenguatge en general, obliga el professional i l'espectador a qüestionar-se les condicions de la comunicació. I com que l'objecte en el teatre es distingeix, en relació amb tots els altres modes de comunicació contemporanis, pel seu pes de realitat, la veritat és el repte permanent i tangible. La realitat, viscuda pel naturalisme com una inquietud constantment renovada, de fet és replantejada a cada representació, igual que amb la simple observació de les reaccions d'un públic infantil n'hi ha prou per mostrar-ho i fer-ho de la manera més clara.

El joc d'espai equival a la consciència que les condicions de la comunicació compten tant com la comunicació mateixa. Posant èmfasi en això, l'escenògraf contemporani se situa en una posició completament original. Mitjançant el joc amb la precarietat i la durabilitat i l'atenció als llocs evidència, aquí encara de manera sensible, diversos components importants de l'acte de comunicació. La informació no és mai una dada en brut, sinó el resultat d'una recerca, fins i tot d'un esforç, és el primer resultat que tendeix a imposar. Més profundament encara, mostra que la informació (fins i tot certa) pot ser només una màscara: la màscara del desig, o la màscara de la voluntat de poder; i que pot ser necessari (per a un mateix i per als altres) saber defensar-se'n o almenys saber-les reconèixer.

Així, l'escenografia tendeix a construir una «audiència» total, sovint basada en una percepció global, i en tot cas sempre concebuda com

una funció per despertar, tant a través de la sorpresa com a través del canvi complet dels espais. Una audiència, doncs, que busca aguditzar les capacitats d'atenció i que es fa el seu lloc tant als segons plans com als primers plans, que revela el joc de velar i de desvelar com una circumstància permanent de tota comunicació.

En altres paraules, l'escenografia accepta, i fins i tot reivindica, la possibilitat de treballar l'especificitat dels espais que duu a la pràctica, la capacitat de posar d'acord aquesta especificitat i la del text; en canvi, però, rebutja fonamentalment la noció d'«identificació», que dona a entendre que en el procés de comunicació tot pot ser (i fins i tot ha de ser) controlat, en particular en la relació amb el públic, amb l'interlocutor. Integrant el fenomen tècnic en l'acte de comunicació, rebutja tota actitud que tendeixi a fer de la comunicació mateixa una tècnica. És així com excedeix els fenòmens de comunicació. I és aquí on intervé la noció de valor artístic.

232

Si la bellesa i l'art han estat sotmesos a tants conflictes i rebuigs per part dels artistes mateixos, és evidentment perquè són nocions plenes d'ambigüitats. Així, a *Peinture-Spectacle*, a propòsit de la trajectòria de René Allio i de la seva actitud sobre aquest tema, s'hi defensa que s'hi podia veure el resultat d'una revolta contra dues actituds simètriques: «La que, d'una banda, fa de la bellesa una entitat separada del món, un valor superior a tot valor sigui quin sigui; i la que, d'altra banda, fa servir la facilitat que té de produir bellesa, de fabricar imatges estètiques, per jugar-hi sense cap gravetat com si, com un producte qualsevol, se'n pogués fer, sense cap altra conseqüència, l'objecte de la consumició d'un instant, sense cap demà. Dues actituds que impliquen un risc idèntic, el de la gratuïtat».

Aquesta revolta és àmpliament compartida. I a partir d'aquesta constatació es poden fer força observacions en el pla de l'aproximació estètica.

L'escenografia, segons la seva posició original, situada en una cruïlla entre la imatge i l'arquitectura, en una cruïlla entre decisions financeres que tant poden ser molt feixugues com molt lleugeres,



situada als límits entre l'artesanat més elemental i la més alta tecnologia, permet amb més facilitat prendre consciència d'aquesta revolta i del que implica, perquè l'únic criteri definitiu d'elecció davant de totes aquestes opcions diferents només pot ser artístic. Si no és que justament considerem que, en lloc de ser estrangera a la tècnica, a l'economia, a l'ètica..., la bellesa s'hi integra plenament encara que no s'hi redueix, de la mateixa manera que s'hi poden integrar tampoc sense reduir-s'hi la paraula i la personalitat de l'artista.

En efecte, com comprometre's a la lleugera en les decisions finances que implica la recuperació de La Villette? Per què no construir qualsevol espectacle sobre la base d'un ascetisme dels mitjans? Cal acceptar el luxe (fins i tot reivindicar-lo)? Quin luxe? I en quina dosi? Vet aquí algunes de les qüestions a les quals l'escenògraf ha de poder respondre en la seva pràctica quotidiana. «El teatre parla del passat i del futur al present. El seu caràcter efímer en fa un art filosòfic ineluctablement lligat a les realitats de fira més prosaiques. Aquesta doble dimensió obre a l'escenògraf un immens terreny d'exploració de les formes i de les idees i permet les relacions quotidianes amb els artesans més variats», escriu Yannis Kokkos en un article d'*Actualité de la scénographie*. Així, l'estètica ha de ser concebuda com un factor permanent dels comportaments socials.

De la mateixa manera, l'escenografia fa que siguem més conscients de la relació que el fenomen artístic introdueix entre el que és individual i el que és col·lectiu, sobretot perquè mostra com es vehiculen la invenció, la creació en art i una realitat gairebé oblidada, i fins i tot rebutjada, la de l'encàrrec artístic, o encara, per fer servir termes similars però amb implicacions més àmplies, perquè mostra com es vehiculen la llibertat i la restricció.

El valor artístic no és obvi; d'entrada res hi condueix, tampoc el compromís personal ni l'aposta financera ni tampoc l'abast dels mitjans tècnics posats en pràctica. Tampoc el conjunt de competències deno-

minades «professionalisme». On és el valor, llavors? En el treball i l'aprofundiment d'un estil. En el punt de trobada entre una elecció personal i un reconeixement.

I per reivindicar el reconeixement Arsène Joukovsky comença l'entrevista a Acquart, a *Actualité de la scénographie*, de la manera següent: «Els crítics actuals no fan cap cas del decorat, o molt poc [...] i és una mica irritant ser completament apartat, ignorat i en última instància menyspreat».

Així, la relació del teatre amb l'esfera de l'oci adopta una aparença diferent. L'escenògraf que, segons les seves funcions, treballa en tota mena d'espais, cada vegada més ha de centrar-se en totes les formes de l'espectacle en directe. També ha de veure amb molta precisió què acosta aquestes formes, però també què les diferencia fins i tot què les oposa.

Quina dimensió posa de relleu l'exigència teatral? La dimensió de la necessitat. Hi hem insistit diverses vegades: l'obra és viscuda pel professional no com un luxe al límit del que és superflu, sinó com una necessitat vital. Aconseguir fer-la compartir, fer-la sentir als altres, amb la mateixa intensitat, la mateixa necessitat, és potser el fons de l'actitud artística. Per posar en evidència les exigències d'aquesta necessitat l'escenògraf hi arriba a través de l'estructura, de la naturalesa mateixa del seu estatus.

En efecte, atrapat en la urgència de l'espectacle, obligat a respondre (a la seva manera) a les necessitats del text, als moviments dels actors o, encara, als desitjos del director, l'escenògraf no inventa mai gratuïtament. Jean-Pierre Vincent, en una entrevista en què explica com, després d'haver abandonat la direcció de La Comédie Française, va tornar a la posada en escena, assenyala una situació similar: tots els directors de centres dramàtics el convidaven a treballar amb ells, i li oferien que triés l'espectacle que volgués; va acceptar l'oferta d'Antoine Vitez a Chaillot perquè va ser l'únic que li va concretar l'obra, *Le Mariage de Figaro*.

D'altra banda, també hi ha molts reptes de l'escenografia que s'inclouen en la relació que la vehicula a la tècnica.

D'entrada, hi ha tot un treball pel reconeixement de la tècnica com a valor que té importància i que va en el sentit de la seva integració en l'esfera de la cultura.

Aquest reconeixement, però, no és unívoc. I també cal dir que tota decisió tecnològica de l'escenògraf implica una certa concepció de la tècnica, ha de prendre consciència de les seves implicacions, ha de distingir (i comprometre's) entre una tècnica que allibera i una tècnica que pot esclavitzar. Evidentment, és una qüestió polèmica i el lloc que la representació ha de deixar al fenomen tècnic esdevé un repte.

235

De fet, aquest no és el perill principal. El perill seria una actitud que fes renunciar a plantejar-se la qüestió del valor. No manquen influències que empenyen cap a aquesta actitud. Tot i així, en aquests diferents jocs de fronteres la qüestió del valor es manté realment viva —és movent-se en un paisatge de bon principi delimitat on correm el perill d'adormir-nos.

Així, hi hem d'insistir: la situació de l'escenògraf, de manera indissoluble amb l'aproximació estètica, implica que prengui decisions de naturalesa més àmplia. Ho hem vist pel que fa a la tècnica. Què podem dir, també, de determinats espectacles que menen tan lluny la implicació personal (i col·lectiva també) que no es gosa ni qualificar-los d'espectacle, de tant com se'n tem la més petita futilitat, com ara, per exemple, els casos d'André Engel i Nicky Riéti, o fins i tot d'una peça com *Sihanouk*, que aborda la qüestió de la barbàrie a Cambodja? Què es pot dir, si no és que cal que es redefineixin les fronteres de la cultura?

En aquestes condicions, no sorprèn gens que l'escenografia contemporània desemboqui no tan sols en el teatre i en l'espectacle, sinó també en un enfocament global de l'espai que es construeix tan bon punt es té consciència que implica tant recursos de la tècnica com de la interpretació i de la imaginació, i que suposa una aproximació simbòlica.



L'ESPAI EN ESCENA  
**BIBLIOGRAFIA**

ALLIO, René. Entrevista amb J.-P. Sarrazac, *Travail Théâtral*, núm. 28, estiu-tardor del 1977.

237

— Entrevista amb Christina Delorme, *AS*, núm. 32, abril-maig-juny del 1987.

ANTOINE, André. «La Nouvelle Salle du Théâtre libre», *Le Théâtre libre*, maig del 1980.

— *Mes souvenirs sur le Théâtre libre*. París: Arthème Fayard, 1921.

APPIA, Adolphe. *L'oeuvre d'art vivant*. París: Atar, 1921.

ARAGON, Louis. *Blanche ou l'oubli*. París: Gallimard, 1972.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1964.

AUSTIN, Jean-Louis. *Quand dire c'est faire*. París: Le Seuil, 1970.

BABLET, Denis. «Le lieu, la scénographie et le spectateur», *Théâtre/Public*, núm. 55, gener-febrer de 1984.

— *Le Décor de théâtre*. CNRSm 1955.

— *Svoboda*. Lausana: La Cité, 1970.

— *Edward Gordon Craig*. París: L'Arche, 1962.

BACHELARD, Gaston. *Le Nouvel Esprit scientifique*. París: PUF, 1934.

BAKOMBA, Katik Diong. «La Palabre et ses aspects théâtraux», *Cahiers Théâtre Louvain*, núm. 21.

BALZAC, Honoré de. Prefaci a *Père Goriot* [1835], a *Oeuvres*. París: Gallimard, 1976.

BANU, Georges. «Le sport, ou comment enrichir le théâtre?», *Théâtre/Public*, núm. 63, maig-juny del 1985.

BAPST, German. *Essai sur l'histoire du théâtre*. París: Hachette, 1893.

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. París: Gonthier/Méditations, 1967.

— *Le Système de la mode*. Le Seuil, 1967.

BEEREN, W.A.L. *Le dessin, premier compagnon de Robert Wilson*. Herscher, 1983.

BENVENISTE, Émile. «Nature du signe linguistique», a *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard, 1983.

BERLEMONT, Michel. *Étude architecturale de l'édifice théâtral contemporain: analyse comparative, origine et tendance*. Tesi doctoral, Universitat París VIII, 1986.

BERNARD, Yves. «Constructeurs: machinistes ou ingénieurs? Le décor actuel une fin en soi?». *Actualité de la scénographie*, núm. 31, gener-febrier-març del 1987.

BESNEHARD, Daniel. «Clair d'usine», mensual del *TEP*, núm. 146, abril-maig del 1983.

BLANQUART, Paul. *Avant-propos de l'Anthropologie de l'espace*. Centre de Création Industrielle du Centre Georges Pompidou, 1983.

BOAL, Augusto. «Discussion du colloque: *Le rôle du spectateur*», *Théâtre/Public*, núm. 55, gener-febrier del 1984.

— *Théâtre de l'opprimé*. Petite Collection Maspero, 1980.

BOILEAU, Nicolas. «L'Art poétique», a *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1966.

BONNAT, Yves. *L'Éclairage des spectacles*. París: Librairie Théâtrale, 1982.

BOUCRIS, Luc. *Peinture-Spectacle: Rencontre à la frontière*. París: A.S. Éditions, 1987.

— «Le Stadium au Printemps de Bourges», *Actualité de la scénographie*, núm. 28, abril-maig-juny del 1986.

«Architecture et Musique selon Iannis Xenakis», *Actualité de la scénographie*, núm. 29, juliol-agost-setembre del 1986.

«L'histoire terrible mais inachevée de Norodome Sihanouk, roi du Cambodje», *Actualité de la scénographie*, núm. 27, gener-febrer-març del 1986.

BOURDIEU, Pierre. «La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens culturels», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 13, febrer del 1977.

— *La Distinction. Critique sociale du Jugement*. París: Éditions de Minuit, 1979.

BOURGEAT, Fernand. «La décoration théâtrale et la critique», *Le Théâtre*, 15 de gener de 1975.

BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. París: L'Arche, 1972.

BRETON, André. *L'Amour fou*. París: Gallimard, 1937.

— *La Clé des champs*. París: J.-J. Pauvert, 1979.

— *Les Manifestes du Surréalisme*. París: Gallimard, 1970.

BRODIER, Jean-Pierre. *Le Procès de l'acteur Gilles de Rais*. Diplôme EHESS, 1981.

BROOK, Peter. *L'espace vide, écrits sur le théâtre*. París: Le Seuil, 1977.

— «Les lieux du spectacle», *Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152, octobre-novembre del 1970.

CHEREAU, Patrice. «A propos de Combat de nègre et de chiens», *TNP Info*, 1983.

CHOMSKY, Noam. *Structures syntaxiques*. París: Le Seuil, 1969.

— *La Linguistique cartésienne*. París: Le Seuil, 1969.

CIMINO, Michael. Entrevista a *Télérama*, núm. 1870, 13 de novembre de 1980.

COPEAU, Jacques. *Le Théâtre du Vieux-Colombier. Un essai de rénovation dramatique*. París: NRF; 1913.

COPFERMANN, Émile. *Théâtres de Roger Planchon*. París: UGE, 1977.

— *La Mise en crise théâtrale*. París: Maspero, 1972.

CORVIN, Michel. *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*. Lausana: La Cité.

COUCOSH, Victor. *La Notion de mobilité dans la conception du lieu théâtral*. Tesi doctoral, Universitat París VIII, 1985.

CRAIG, Edward Gordon. *Catalogue de l'exposition internationale de théâtre d'Amsterdam*, 1922.

— *De l'Art du théâtre*. París: Odette Lieutier, 1912.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Le Lisse et le Strié, mille plateaux*. París: Éditions de Minuit, 1980.

DORT, Bernard. «Blanc jusqu'au vertige», *Journal de Chaillot*, núm. 14, novembre del 1983.

DUCROT, Oswald. *Dire et ne pas dire*. París: Hermann, 1972.

ENGEL, André. Entrevista *Le Progrès*, 21 de setembre de 1978.

ERTEL, Évelyne. «Le théâtre pris au piège du sport», *Théâtre/Public*, núm. 63, maig-juny del 1985.



FANCHETTE, Jean. *Psychodrame et théâtre moderne*. Buchet-Chastel, 1971.

FAYE, Jean-Pierre. *Théorie du récit*. Paris: Hermann, 1972.

FLUCHÈRE, Henri. «Le théâtre anglais», a *Encyclopédie du Spectacle*. Gallimard, 1965.

FRANÇOIS, Guy-Claude. «Discussion au Colloque: Le rôle du spectateur», *Théâtre/Public*, núm. 27, juny del 1979.

— Entrevista, *Le Moniteur*, núm. especial sobre rehabilitació.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1970.

— *De l'interprétation des rêves*. Paris: PUF, 1967.

— *Métopsychoanalyse*. Paris: Gallimard, 1968.

GAUTIER, Théophile. *Portraits contemporains*. Paris: Charpentier, 1874.

GOETHE. *Entretien de Goethe et d'Eckermann, pensées sur la littérature, les mœurs et les arts*. Paris: Hetzel, 1862.

GROTOWSKI, Jerzy. «Pour une interprétation totale», *Théâtre dans le monde*, XV, núm. 1, 1966.

GUILLAUME, Gustave. «Particularisation et généralisation des articles français», *Le Français Moderne*, núm. 3, 1944.

Guillaumot, Bernard. Entrevista a *Actualité de la scénographie*, núm. 29, juliol-agost-setembre del 1986.

GZODZDIEV, A. Text introductori citat per B. Picon-Vallin per a la seva edició dels *Écrits* de Meyerhold, tome II. Lausana: La Cité, 1975.

— «À propos de la mise en scène du *Cocu Magnifique*», a MEYERHOLD, *Écrits II*.

HALL, Edward T. *La dimension cachée*. Paris: Le Seuil, 1969.

HERRMANN, Jean. «Entre la lyre et le compas», *Cahiers de l'INREP*, núm. XIII.

— «Le Centre Culturel de la Saint-Baume», *Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152, octubre-novembre del 1970.

— «Pour un espace scénario», *Actualité de la scénographie*, núm. 8, desembre del 1978.

HUGO, Victor. Prefaci a *Cromwell* [1827], a *Théâtre complet*. París: Gallimard, 1964.

HUSSERL, Edmund. *Les Recherches logiques*. París: PUF, 1963.

IZENOUR, George. *Theater Design*. Nova York: McGraw Hill, 1977.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. París: Éditions de Minuit, 1963.

242

JARRY, Alfred. *Discours prononcé à la première représentation d'Ubu-Roi*. París: Fasquelle, 1968.

— *Lettre à Lugné-Poe*. París: Fasquelle, 1968.

JAUNAY, Bernard. «À propos des salles de café-théâtre», *Bulletin AFSTT*, núm. 1, juny del 1981.

JOUNNEAU, Joël. «Le Théâtre de Gilles Aillaud», *Actualité de la scénographie*, núm. 27, gener-febrer-març del 1986.

JOUKOVSKY, Arsène. «Mais pourquoi au Palais?», *Actualité de la scénographie*, núm. 23, abril-maig-juny del 1984.

— «Décorateur ou scénographe?», *Actualité de la scénographie*, núm. 22, gener-febrer-març del 1984.

— «Deux scénographes pour un Palais des Sports», *Actualité de la scénographie*, núm. 15, febrer del 1980.

— «Théâtre en plein air, théâtre de liberté?», *Actualité de la scénographie*, núm. 7, octubre del 1978.

JORDHEUIL, Jean. «Le théâtre comme institution d'État», a *Le théâtre, l'artiste, l'état*. París: Hachette, 1979.

JUNGMANN, Jean-Paul. *Histoires à éditer. Le Guide du Paris de l'ivre de pierres*. París: Arc, 1982.

KAISERGRUBERG, Danièle & David; LEMPERT, Jacques. *Phèdre de Racine. Pour une sémiotique de la représentation classique*. París: Larousse, 1972.

KOURIL, Miroslav. «Le laboratoire scénographique», a *Scénographie. Le théâtre en Tchécoslovaquie*. Praga: Institut du Théâtre, 1961.

KREJCA, Otomar. *Otomar Krejca et Le théâtre Za Branou de Prague*, suplement de *Travail Théâtral*. Lausana: La Cité, 1972.

LACAN, Jacques. *Le Stade du miroir. Écrits*. París: Le Seuil, 1966.

LAHAYE, A. «Notice sur la vie et les oeuvres de J.-B. Lavastre», *Revue du Midi*, primer semestre del 1895.

LAPLACE, Roseline. «Aujourd'hui la Comédie-Française», suplement a *Comédie-Française*, núm. 52, octubre-novembre del 1976.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Le Cru et le Cuit*. París: Plon, 1964.

— *Anthropologie structurale*. París: Plon, 1958.

LHEUREUX, Albert-André. «Forest National», *Actualité de la scénographie*, núm. 23, abril-maig-juny del 1984.

LISTA, Giovanni. *Théâtre futuriste italien*. Anthologie critique. Lausana: La Cité, 1976.

MADRAL, Philippe. *Le Théâtre hors les murs*. París: Le Seuil, 1969.

MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*. París: Le Seuil, 1969.

MARÉCHAL, André. *Analyse comparative de l'utilisation de l'espace*. Tesi doctoral, Universitat París VIII, 1980.

MEYERHOLD, Vsevolod.

— Introducció à *La Terre cabrée*.

- Posada en escena de *Tristan et Isolde* al Théâtre Mariinski.
- Segons la posada en escena de *Tristan et Isolde*, octubre del 1905.
- «Histoire et Technique du théâtre. Commentaires à la liste des travaux de mise en scène», 1912, a *Écrits sur le Théâtre, I*. Lausana: La Cité, 1971.
- Extrets del Diari.
- Posada en escena d'*Aubes* al teatre RSFSR.
- «Le professeur Boubous et les problèmes posés par un spectacle sur une musique».
- Resposta a Lounatcharski.
- «Comment dut monté le *Cocu magnifique*», a *Écrits sur le théâtre, II*. Lausana: La Cité, 1975.
- «Idéologie et technologie au théâtre».
- «La reconstruction du théâtre», a *Écrits sur le Théâtre, III*. Lausana: La Cité, 1980.

244

MICHAUD, Eric. *Théâtre au Bauhaus*. Lausana: La Cité, 1978.

MNOUCHKINE, Ariane. Entrevista a *Le Moniteur*, número especial sobre rehabilitació, maig del 1986.

MONNERET, Jean. *Pleins feux sur le Salon des Indépendants*, catàleg del 1981.

MOYNET, Jules. *L'Envers du théâtre*. París: Hachette, 1888.

ORTIGUES, Edmond. *Le Discours et le Symbole*. París: Aubier, 1962.

PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie*. París: Gallimard, 1967.

PAUL-LEVY, Françoise & SEGAUD, Marion. *Anthropologie de l'espace*. Centre de Création Industrielle du Centre Georges-Pompidou, 1983.

PICON-VALLIN, Béatrice. Prefaci a Meyerhold, a MEYERHOLD, *Écrits II*. Lausana: La Cité, 1975.

PIERCE, Charles Sanders. *The Icon, Index and Symbol*. Cambridge: Collected Papers, 1934.

PISCATOR, Erwin. *Le Théâtre politique*. París: L'Arche, 1962.

- PISCATOR, Maria. «L'itinéraire d'Erwin Piscator, deuxième Conférence», a *Piscator et le théâtre politique*. Paris: Payot, 1983.
- PLANCHON, Roger. *Propos sur la mise en scène de Tartuffe*. Paris: Hachette, 1967.
- Entrevista, *Nouvelle Critique*, núm. 85, juny-juliol del 1975.
- POLIÉRI, Jacques. «Espace scénique nouveau», *Aujourd'hui, Art et Architecture*, núm. 42-43, octubre del 1963.
- *Scénographie/Sémiographie*. Gonthier-Méditations, 1972.
- *Mises en scène et Scénographie*. Praga.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1969.
- SEARLE, John R. *Les Actes de langage*. Paris: Hermann, 1973.
- SERREAU, Geneviève. *Histoire du Nouveau Théâtre*. Paris: Gallimard, 1966.
- SIMOND, A.-M. & P. «Projet de théâtre intégré», *Journal du TPR*, septembre del 1971.
- SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Lieutier, 1943. Reedició: Librairie Théâtrale, 1988.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La Formation de l'acteur*. Paris: Payot, 1982.
- TARABOUKINE, N. «À propos de "La liste des Bienfaits"», a MEYERHOLD, *Écrits III*. Lausana: La Cité, 1980.
- TEMKINE, Raymonde. *Mettre en scène au présent*. Lausana: La Cité, 1977.
- THÉÂTRE DU SOLEIL. Text-programa de 1793. Paris: Stock, 1971.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1978.
- VALENTIN, François-Eric. *Lumière pour le spectacle*. Éditions P. Olivier, 1982. Nova edició: Librairie Théâtrale, 1988.
- VAN VUCHELEN, Marie-Claire. «Entretien à propos de Faust», *Actualité de la scénographie*, núm. 23, abril-maig-juny del 1984.

- VEINSTEIN, André. «Appia» i «Craig», a *Encyclopédie Larousse*, 1976.
- *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. París: Flammarion, 1955.
- Nova edició: Librairie Théâtrale, 1992.
- *Le Théâtre expérimental, tendances et propositions*. La Renaissance du Livre, 1968.
- «Présentation», *Aujourd'hui, Art et Architecture*, núm. 42-43.
- VERGIER, Jean-Pierre. «A propos du Régent», *TNP Info*, núm. 86/87.
- VILAR, Jean. *De la tradition théâtrale*. París: Gallimard, 1963.
- VILLIERS, André. *La scène centrale*. París: Klincksieck, 1977.
- VIGNY, Alfred de. *Oeuvres poétiques*. París: Garnier-Flammarion, 1985.
- *Chatterton*. Garnier-Flammarion, 1985.
- VINAVER, Michel. *Écrits sur le théâtre*. París: Éditions de l'Aire, 1982.
- VITEZ, Antoine. «Entre l'abri et l'édifice», *Architecture d'aujourd'hui*, núm. 189, 1978.
- ZOLA, Émile. *Le naturalisme au théâtre* [1881], a *Oeuvres complètes*. Club Français du Livre, 1970.

246

## OBRES COL·LECTIVES

*Architecture et Dramaturgie*. Éditions d'Aujourd'hui, Plan-de-la-Tour, 1980.  
Dir. André Villiers.

Raymond BAYER, «L'Émotion tragique: sa nature et ses conséquences pour l'architecture scénique».

André BOLL, «Défense de la scène à l'Italienne».

Pierre SONREL, «Des salles à construire».

Étienne SOURIAU, «Le cube et la sphère».

Pierre FRANK, Adrienne GORSKA, Georges JAMATI, François RENÉ,

«Discussion du Colloque: *Rapport du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir*».

ÉQUIPE THÉÂTRE MODERNE DU GR 27 DU CNRS

*Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausana: La Cité, 1977. Responsable Denis Bablet.

*Du cirque au théâtre*. Lausana: La Cité, 1983. Responsable Claudine Amiard-Chevrel.

*Le Lieu théâtral dans la société moderne*. CNRS, 1963.

René ALLIO, *Le théâtre comme instrument*.

Denis BABLET, *La remise en question du lieu théâtral au xx<sup>e</sup> siècle*.

Erwin PISCATOR, *La technique, nécessité artistique du théâtre moderne*.

Jacques POLIÉRI, «L'image à 360 degrés et l'espace scénique nouveau».

Jean VILAR, *Un lieu théâtral: Avignon*.

Walter UNRUH, *Le théâtre moderne a besoin d'espace et de technique*.

247

ALTRES

«Le Théâtre en France», *Notes et Études documentaires*, núm. 3907, juliol del 1972.

«L'Architecture théâtrale», *Notes et Études documentaires*, núm. 3283, 1966.

*Le Lieu théâtral à la Renaissance (colloque)*, CNRS, 1965.

Butlletins interns de l'AFSTT, núm. 1-3, 1981-1982.

AFSTT, *10 ans d'activités*, número especial del butlletí, juny del 1981.

*Le Lieu théâtral de la conception à la réalisation*, publicació de l'AFSTT, 1975.

«Pour une charte du scénographe», *Actualité de la scénographie*, núm. 15, 1975.

«Pourquoi l'AFSTT?», *Travail Théâtral*, núm. 2, primer trimestre del 1971.

*Cabier Théâtre Louvain*, Arman Gatti al *Brabant Wallon*, núm. 26-27-28-29, maig del 1977.

*Le Canard Sauvage* (Armand Gatti), publicació dactilografiada de la MJEP de Saint-Nazaire, núm. 1-2-3-4, 1976.

*Les carnets de la Région Provence-Côte d'Azur*, núm. 8, maig-juny-juliol del 1981.

Catàleg de l'exposició *Lieu théâtral, lieu culturel*, 1962.

Recull d'articles i de programes de la *Manifestation Sic*, del 24 de juny de 1917.

Entrevista de Guillaume Apollinaire a càrrec de G. Picaud, C. Davin de Champclos a *La Rampe*.

*Cahiers de l'Atelier lyrique de Tourcoing*, núm. 4, Tancredi, 1986.

Multipurpose Halls, Commission of Architects de l'OISTT, 1973.

Programa d'equipament del Grand Palais, Parc des Expositions de Chateaublanc a Avinyó.



L'ESPAI EN ESCENA  
**ÍNDIX ONOMÀSTIC**

Acquart, André: 234

249

Aillaud, Gilles: 39

Allio, René: 74, 94, 96, 141, 220, 221, 228, 230, 232

Antoine, André: 22, 23, 24, 35, 65, 72, 76, 77, 80, 85, 183, 187, 191, 192, 227

Apollinaire, Guillaume: 54, 248

Appia, Adolphe: 18, 24, 31, 38, 91, 157, 170, 171, 179, 185

Aragon, Louis: 170

Artaud, Antonin: 18, 100, 185, 187

Autant, Édouard: 18, 70, 95, 158, 196

Autant-Lara, Claude: 139

Azerthiope, Guénolé: 52

Bablet, Denis: 48, 60, 88, 149, 150, 151, 173

Bachelard, Gaston: 75

Balzac, Honoré de: 45, 77

Banu, Georges: 211

- Barrault, Jean-Louis: 83, 84  
Barthes, Roland: 67  
Batifoulier, André: 45  
Bayer, Raymond: 192  
Beethoven, Ludwig van: 193  
Beigebder, M.: 54  
Bel Geddes, Norman: 52  
Bell, Marie: 83  
Benois, Alexandre: 61, 62, 63  
Benveniste, Émile: 54, 55, 56, 58, 59  
Bérard, Christian: 84  
Blanquart, Paul: 191, 192, 194, 227  
Boal, Augusto: 187, 188  
Boileau, Nicolas: 195  
Boll, André: 192, 196, 210, 226  
Bonnat, Yves: 21  
Bourdieu, Pierre: 36, 43, 75, 123, 124, 159, 170, 182  
Brecht, Bertolt: 74, 182, 183, 184, 185, 211, 222  
Breton, André: 46, 58  
Briússov, Valéri: 66, 71  
Brod, Max: 163  
Brook, Peter: 89, 104, 108, 109, 112, 113, 114, 135, 152, 197, 203  
Brueghel, Pieter: 62

- Byron, George: 70  
Cézanne, Paul: 27, 61  
Chéreau, Patrice: 197  
Claude, P.: 193  
Copeau, Jacques: 18, 72, 79, 80  
Corneille, Pierre: 186  
Craig, Edward Gordon: 18, 24, 30, 31, 37, 38, 45, 72, 81, 82, 91, 104, 150, 157, 168, 169, 170, 171, 185  
Dantxenko, Vladimir: 72  
Debussy, Claude: 193  
Deleuze, Gilles: 201, 202  
Dhomme, Sylvain: 210  
Dort, Bernard: 83, 84  
Duchamp, Marcel: 58  
Dujardin, Édouard: 77  
Duncan, Isadora: 60, 69  
Dupavillon, Christian: 148  
Engel, André: 181, 235  
Erler, Pritz: 72  
Eurípides: 212  
Faye, Jean-Pierre: 134, 217  
Ferat, Serge: 57  
Fort, Paul: 76, 77

- Fouquet, Jean: 62
- François, Guy-Claude: 40, 42, 131, 150, 152, 180, 183
- Frank, Pierre: 186
- Freud, Sigmund: 47, 48, 219
- Fuchs, Georg: 72
- Gatti, Armand: 151, 152, 178, 179
- Gémier, Firmin: 18
- Giotto: 62
- Gischia, Leon: 144
- Gogol, Nicolas: 40, 41, 42
- Gorska, Adrienne: 186
- Gropius, Walter: 18, 104, 165
- Grosz, George: 163
- Grotowski, Jerzy: 38
- Grüber, Klaus Michael: 39
- Guattari, Félix: 201, 202
- Guillaumat, Gérard: 45
- Guillaume, Gustave: 48, 194
- Guillaumot, Bernard: 154, 203
- Gvozdev, Aleksey: 66, 67
- Hauptmann, Gerhardt: 60
- Heine, Thomas Theodor: 64
- Herrmann, Jean: 11, 12, 90, 92, 113, 114, 115, 134, 147, 148

- Hugo, Victor: 31  
Husserl, Edmund: 199  
Izenour, Georges: 18, 24, 25, 51  
Jacques-Dalcroze, Émile: 18  
Jamati, Georges: 198  
Jarry, Alfred: 53, 54, 57, 58, 71  
Jaunay, Bernard: 204, 205  
Joukovsky, Arsène: 146, 211, 234  
Jouvet, Louis: 83  
Kafka, Franz: 181  
Kantor, Tadeuz: 84  
Kemp, Robert: 54  
Kokkos, Yannis: 167, 233  
Kouril, Miroslav: 174  
Krejca, Otomar: 40, 227  
Lara, Louise: 18, 95, 158, 196  
Launay, Michel: 203  
Lavaudant, Georges: 12  
Le Corbusier: 96, 98, 198, 221, 225, 226, 227  
Lévi-Strauss, Claude: 194  
Lheureux, Albert-André: 211, 212, 213, 214  
Littmann, Max: 72  
Lluís XIV: 34

- Loew, Heinz: 166
- Lugne-Poe, Aurélien: 76
- Mallarmé, Stéphane: 77, 175
- Maréchal, André: 38
- Marivaux, Pierre de: 186
- Martin-Barbaz, Jean-Louis: 45
- Maupassant, Guy de: 45
- Memling, Hans: 62
- Mercure, M.: 186
- Mesguich, Daniel: 186, 188
- Meyerhold, Vsevolod: 18, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 85, 139
- Mnouchkine, Ariane: 48, 148, 149, 150, 153, 183, 197
- Molière: 83, 123, 173, 207, 208
- Montaut, M. de: 193, 225
- Moynet, Jules: 33, 34
- Oulianov, Nicolai: 60
- Pautrat, Bernard: 181
- Peirce, Charles Sanders: 54
- Piscator, Erwin: 10, 18, 160, 161, 163, 165, 166
- Piscator, Maria: 10, 161, 163
- Planchon, Roger: 181, 208, 222
- Poliéri, Jacques: 11, 12, 92, 99, 167, 168, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177

- Rachilde: 76
- Racine, Jean: 186, 212, 213
- Reimann, Hans: 163
- Reinhardt, Max: 18, 72, 122, 125, 166
- Reybaz, André: 141
- Riéti, Nicky: 181, 235
- Rimbaud, Arthur: 25
- Rolland, Romain: 151
- Rousseau, Jean-Jacques: 187
- Sarrazac, Jean-Pierre: 74
- Saussure, Ferdinand de: 54, 55, 56, 59
- Schlemmer, Oskar: 166, 209
- Schreyer, Lothar: 70, 71
- Schtschegolew, Pawel: 163
- Shakespeare, William: 49, 173, 185, 198
- Simond, Anne-Marie: 179
- Sobel, Bernard: 189
- Sonrel, Pierre: 19, 51, 167, 199, 209, 225
- Souriau, Étienne: 99, 185
- Stanislavski, Constantin: 72, 76, 78, 85, 187
- Svoboda, Josef: 173
- Toller, Ernst: 162
- Tolstoi, Alexis: 163

- Touchard, Pierre-Aimé: 54  
Txèkhov, Anton: 40, 41, 85  
Valdez, Luis: 188  
Van Vuchelen, Marie-Claire: 215, 216  
Veinstein, André: 93, 157, 166, 167  
Vergier, Jean Pierre: 12  
Vermorel, Claude: 199  
Vigny, Alfred de: 45  
Vilar, Jean: 113, 122, 123, 124, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 199, 209  
Villiers, André: 19, 180, 184, 192, 196  
Vinaver, Michel: 222  
Vincent, Jean-Pierre: 180, 234  
Viollet-le-Duc, Eugene: 199  
Virilio, Paul: 116, 119  
Vitez, Antoine: 84, 89, 90, 92, 93, 167, 222, 234  
Voltaire: 195  
Wagner, Richard: 17, 18, 24, 25, 100, 227  
Weininger, Andor: 166  
Wilson, Robert: 171  
Xenakis, Iannis: 97, 98, 100, 101, 102, 103, 217, 223  
Zola, Émile: 27, 76, 85



