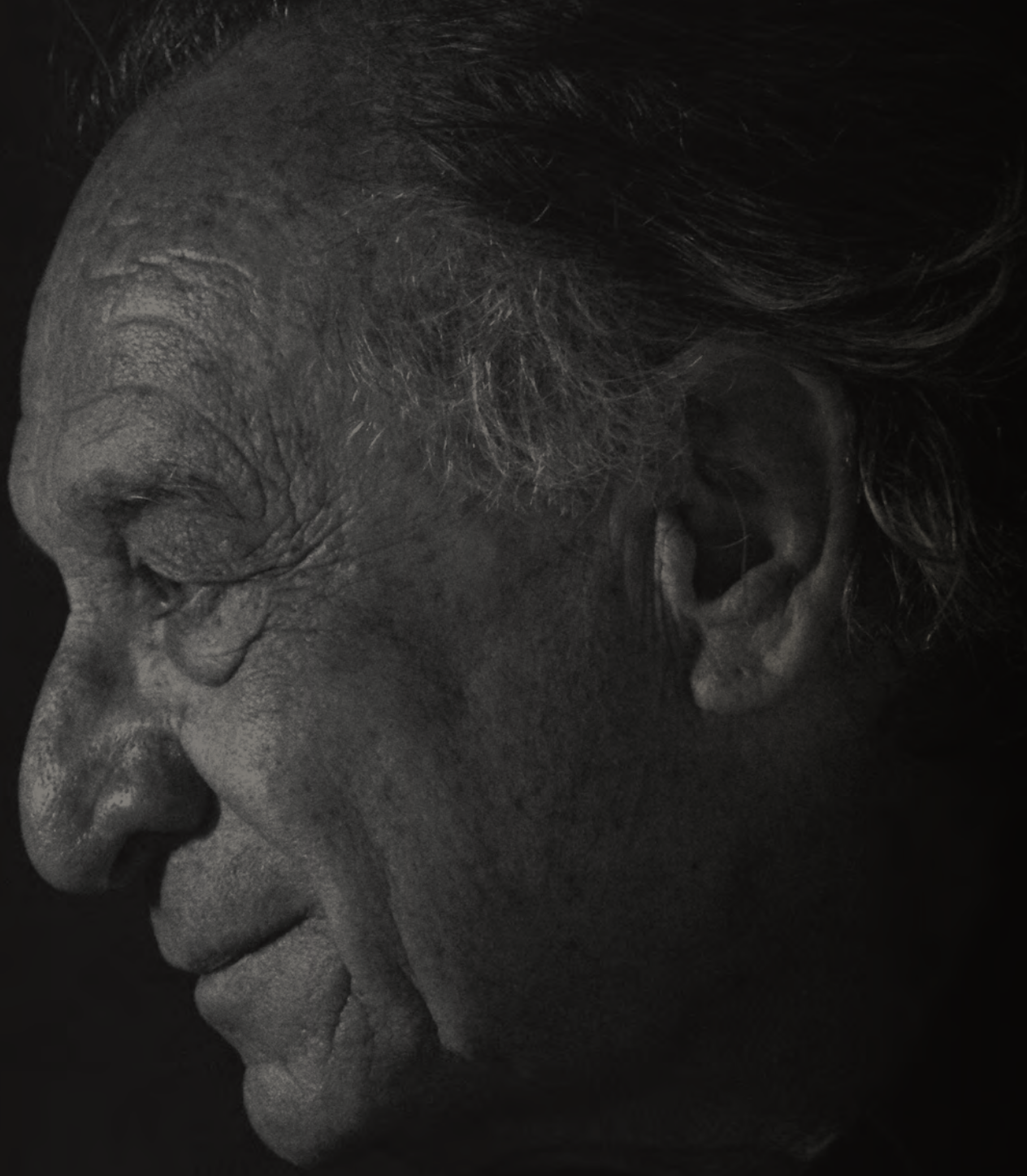


# Albert Vidal

Cos tel·lúric i mitjà videogràfic

Maria Escobedo Caparrós



Diputació  
Barcelona

| Institut del Teatre

Albert Vidal. Cos tel·lúric i mitjà videogràfic

De la cosmogonia de l'*Home Urbà* (1983), obra cabdal de la postmodernitat occidental presentada en espais públics i zoològics de tot el món, fins a *Monk of Chaos and Mistresses of Death* i *The Worshipper* (1995) es traça l'itinerari d'emergència de la visió tel·lúrica de l'art que desenvolupa Albert Vidal a partir de l'obra *Alma de Serpiente* (1987). El fil conductor de la reflexió és la imatge que documenta el procés de construcció del «cos tel·lúric» a través del mitjà videogràfic en un context crític que articula relacions amb els corrents de pensament de la psicologia postjunguiana, l'antropologia visual, la teoria dels *media* i el postestructuralisme. En aquest recorregut s'explora una xarxa de connexions entre els diferents espectacles, accions, personatges i posicionaments existencials que porten Albert Vidal a l'aprehensió del concepte tel·lúric amb testimonis de converses, videografies i imatges de les seves creacions.

# Albert Vidal

## Cos tel·lúric i mitjà videogràfic

Maria Escobedo Caparrós



Diputació  
Barcelona

| Institut del Teatre

# Crèdits

## **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

Editora (IT): Marta Borrás

### **Primera edició**

Octubre de 2018

### **© del text**

Maria Escobedo Caparrós

### **© de les fotografies i les videografies**

Els seus autors

### **Fotografia de coberta**

Leopold Samsó, 2017

### **© 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

institutdelteatre.cat

### **Disseny**

Matèria

### **Producció**

Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona

ISBN: 978-84-9803-865-1



# Sumari

9	<b>Presentació</b>
11	<b>L'obra d'Albert Vidal: «un finestró venturosament obert»</b>
17	<b>Albert Vidal i el cos tel·lúric a través del mitjà videogràfic</b>
19	I. Albert Vidal i la visió tel·lúrica de la <i>performance</i> : obres clau i emergència del cicle tel·lúric
27	II. En el context d'un mite: assajos i treball de vídeo
33	III. <i>Humà Humà</i>
45	IV. Rituals de gravació o <i>recording rituals</i>
51	V. Migracions cinemàtiques al mitjà electrònic
53	<b>Videografies I</b>
54	<i>Lluita entre el Dimoni i el Món</i> (1991)
56	<i>Humà Humà</i> (1992)
72	<b>Altres iconografies: histrions de la cultura coríntia (segle IV aC)</b>
75	<b>Extractes d'entrevistes i converses amb Albert Vidal (2008-2013)</b>
87	<b>Videografies II</b>
88	<i>Teatre Virtual: Acte I Liberació_hem de tenir pietat ara de l'espai real?</i> (2003)
90	<i>Deconstruccions de mi mateix</i> (2008)
103	<b>Què fa l'Albert Vidal? (Fent parlar al Sioux)</b>
115	<b>Obres produïdes, creades i interpretades per Albert Vidal</b>
121	<b>Recull documental</b>
157	<b>Bibliografia i filmografia seleccionada sobre l'obra d'Albert Vidal</b>
159	<b>Referències bibliogràfiques</b>
163	<b>Sobre l'autora</b>



*El que el gest expressa és en el gest mateix. Un gest és quelcom completament corporal i completament espiritual alhora. El gest no revela cap significat interior darrere d'ell mateix. Al mateix temps cada gest és també opac de manera enigmàtica. És un misteri que reté tant com revela. Perquè el que el gest revela és l'èsser del sentit...*

Hans Georg Gadamer  
Image and Gesture (*The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, 1977)



# TIMES



WEDNESDAY JULY 17 1985

# THE



Alberto Vidal, a specimen of Urban Man, with Dilberta the elephant at London Zoo yesterday (Photograph: Chris Harris)

## Urban Man finds his place in the zoo

By Alan Hamilton



# Presentació

Endinsar-se en l'obra d'Albert Vidal suposa una immersió en el corrent de motivacions, imatges, metàfores, referents i visions que conformen el seu imaginari. En aquesta immersió he tingut sempre present el repte que suposa analitzar la trajectòria d'un artista, atenta a la llibertat i intuïció poètica del creador per obrir i estendre significacions. He afrontat el repte de portar el discurs escènic a l'àmbit de la visualitat proporcionant un context teòric que permeti aprehendre la profunditat i els nivells de lectura actuals d'una obra que ja té unes dècades d'història.

Des de la cosmogonia del personatge Home Urbà (1983) fins a les obres *Monk of Chaos and Mistresses of Death* (1995) i *The Worshipper* (1995) es traça l'itinerari d'emergència de la visió tel·lúrica de l'art que desenvolupa Albert Vidal a partir de l'obra *Alma de Serpiente* (1987). En aquest recorregut s'explora una xarxa de connexions entre els diferents espectacles, accions, personatges i posicionaments existencials que porten Albert Vidal a l'aprehensió del concepte tel·lúric. Un dels elements desencadenants d'aquesta visió és *L'Home Urbà* (1983), una «exposició viva» presentada en zoològics i places públiques de tot el món, i que aquest estudi rescata i defensa com una peça clau de la postmodernitat cultural.

*Urban Man.*  
Parc zoològic de  
Londres, 1985.

9

El fil conductor de la reflexió és la imatge que documenta el procés de construcció del «cos tel·lúric» a través del mitjà videogràfic. El període d'emergència del llenguatge tel·lúric és analitzat a partir de les gravacions al voltant de les obres escèniques que Vidal crea entre 1990 i 1995 en les quals destaca el document videogràfic de *Humà Humà* (1992). Aquells anys treballa al costat d'Albert Vidal com a actriu (amb el nom artístic de Maria de Marias) i assessora dramaturgic, ajudo a enregistrar en vídeo part d'aquest treball quan l'actor és a escena. El diàleg de llenguatges entre el cos performatiu i el mitjà videogràfic permet obrir el discurs vers el tema de la imatge del cos i de la mediació de la presència performativa. Per això recorro a un context crític que ajuda a comprendre la profunditat de dimensions d'aquesta obra tot articulant relacions amb els corrents de pensament de la psicologia postjunguiana, l'antropologia visual, la teoria dels *media*<sup>1</sup> i el postestructuralisme.

Acompanyo l'estudi de documentació gràfica de programes, articles, premsa, fotografia, textos i fragments de diaris de treball de l'artista extrets del seu fons documental i dels meus arxius personals. Una part fonamental són les imatges de vídeo que es presenten com a videografies d'assajos d'obres que es van anar convertint en estudis per a càmera gravats durant el període

---

1. Mantenim el terme anglès *media* enlloc de traduir-lo per *mitjans de comunicació*, per donar una perspectiva més inclusiva dels mitjans audiovisuals de creació i transmissió en relació amb la imatge en moviment, i no reduir-los als *mass-media*.

de 1990 a 1995. També s'han inclòs imatges d'altres peces posteriors realitzades en directe per a la web en el marc dels cicles d'arts escèniques, vídeo *livestream* i Internet que produeixo amb Andrew Colquhoun i als quals convidem a Albert Vidal. Aquests cicles són *Teatre Virtual* (2003-2006) i *Què és un mitjà viu?* per al qual Vidal crea *Deconstruccions de mi mateix* (2008).<sup>2</sup>

La part de l'assaig es basa en la meua tesi de Master in Arts Independent Film and Video: *Albert Vidal's Human Human: The Telluric Body Screened* (LCPDT-London College of Printing and Distributive Trades, The London Institute, 1998). Gràcies a una beca de recerca del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya vaig poder reprendre aquesta reflexió que presento ara revisada com *Albert Vidal. Cos tel·lúric i mitjà videogràfic*.

L'etimologia de la paraula *document* (del llatí *docere*) ja ho indica: té per funció ensenyar, en el sentit de transmetre un coneixement. La intenció d'aquest estudi documentat és poder transmetre el coneixement que habita a l'obra d'Albert Vidal, un coneixement inherent a la seva visió tel·lúrica del teatre i de l'actuació, i que he considerat fonamental testimoniar a través de les seves pròpies paraules en les transcripcions d'entrevistes i converses, a més del material gràfic i imatges de les seves creacions.

10

Voldria expressar el meu agraïment a: Carles Batlle Jordà, Marta Borrás Monill, Jaume Mascaró Pons, Carmina Salvatierra, Maryse Badiou, Manuela Lagarda, a Oghi Ochir per la seva laboriosa tasca d'arxiu, a Alberto Bermejo Trillo i Leopold Samsó per les seves fotografies, a Andrew Colquhoun pel seu treball en el tractament de les imatges de vídeo (a més del seu *cultural breath*, alè que m'oxigena des de l'època de LCPDT), i a Albert Vidal pel seu generós suport en tots els aspectes d'aquest estudi i especialment per continuar compartint amb mi tants moments d'emoció creativa.

---

2. Dogon Eff i Livemedia. <http://www.teatrevirtual.net>.

# L'obra d'Albert Vidal: «un finestró venturosament obert»

**Text per a la presentació de la conferència escènica *La via sagrada de l'actor d'Albert Vidal*, en el marc de la Càtedra Xavier Fàbregas dins del Centenari de l'Institut del Teatre (Vic, 30 de novembre de 2013).**

Us llegiré un text que vaig escriure el 1997 en clau de prosa poètica. Aquest text apareixia com a preàmbul a la meua tesi de màster que vaig dedicar en una primera part a la imatge del «cos tel·lúric» a través del mitjà videogràfic durant el període en què vaig treballar amb Albert Vidal, entre 1990 i 1995. Comença amb una cita de l'*I Ching* o *Llibre dels Canvis* en la versió clàssica de Richard Wilhelm:<sup>3</sup>

«*Quan hi ha quelcom que pot ser contemplat, hi ha quelcom que crea unió.*»

Setembre de 1990 a la nau –com en la Nau dels Bojos–, una antiga fàbrica al Poble Nou, un dels barris industrials històrics de Barcelona. Darrere d'un teló negre, romanent d'una producció escènica prèvia –i amb això la paradoxa poètica: el teló continua essent l'objecte-acció i símbol de la més pura tradició teatral i espectacular– la nau alberga l'escena d'un temple tel·lúric vetllat per una imatge-reliquia. Dins d'una urna de metacrilat el cos d'una daina (nascuda morta) es manté erecte gràcies a una estructura de ferro visible a través dels teixits caiguts de la petita daina. En un encenser crema romaní i en l'ambient densificat l'olor es barreja amb maduixa artificial provinent d'una màquina de fum.

Nua, tota la meua roba fora, i nua, de sobte, en la natura del meu ésser –l'ésser més pregon– se'm demana de caminar vers l'urna. La meua mirada s'enfonsa en superfícies inescrutables de vísceres en putrefacció, simultàniament transfixada en la imatge de la daina: reverència i temor, tendra devoció envers l'ésser que va viure embolcallat en la calidesa de l'úter de la seva mare, mai exposat al món exterior. Reconec una mena de pura virtut –o virginitat subliminal– en aquell ésser que mai va ser mirat, mai exposat, la imatge del qual mai va ser percebuda en vida. L'ensomni d'aquesta innocència suprema (o potser va ser la visitació de l'àngel de la petita daina) arrabassa el meu esguard: la imatge és mort, matèria orgànica en pura moció. Si més no, en un altre ensomni, la màscara temible del canvi.

Més tard [he de quedar-me tota la nit a la nau atès que el recinte resta tancat des de les onze del vespre fins a les cinc de la matinada] em trobo asseguda

---

3. «When there is something that can be contemplated, there is something that creates union.» Hexagrama 21. Shih Ho/Biting Through. Book III The Commentaries. *I Ching or Book of Changes*. The Richard Wilhelm Translation. 1989. 1a edició. Londres: Penguin Books, 1950.



en una plataforma. «Empaita'l, empaita'l» m'indiquen cuitadament, com en un infantament. «Empaita'l... per aquí no... per aquí...», com si una bèstia ferotge pugués aparèixer en el camí erroni i devorar-me.

Em cobreixen la cara i el tors de sang –sang de teatre– [...]. En un moment determinat, amb la implacabilitat de l'esdeveniment inesperat i sense entendre encara que allò afectaria el meu curs vital, el meu cos perfila la figura d'un *daimon*.

La imatge i el procés són captats a través de la lent d'una videocàmera. Darrera la lent qui grava és Albert Vidal que, apropant-se a mi, obre els braços, em fa un petó a les dues galtes i m'ofereix galetes.<sup>4</sup>

A partir d'aquí, faig el descobriment d'una potència pròpia, una potència que es fa signe, que es fa llenguatge. «Ara estàs en llenguatge» ens diu l'Albert quan ens dirigeix, quan acompanya, quan ens porta de la mà en la manifestació o emergència d'aquest cos que ell anomena «tel·lúric» –duració i esdevenir– en un temps, escrivia aleshores, en que un altre cos lluitava per emergir d'entre els paràmetres escènics. O més aviat aquest «altre cos» lluitava per emergir d'«altres paràmetres» relatius a la construcció d'«un flux basat en estats no linials, no discursius i postlingüístics».<sup>5</sup> Evocant les etimologies del trànsit, aquest és el procés metamòrfic, la transformació de la consciència en l'acte ritual o performatiu tal com el descrivien les antropòlogues americanes Jane Belo a *Trance in Bali* i Barbara Myerhoff al seu article precursor «The transformation of consciousness in ritual performances: some thoughts and questions».<sup>6</sup>

12

Recordo que, durant una escala a Londres de l'Albert, tornant del seu primer viatge a Mongòlia, estàvem tots dos davant d'una pista de basquetbol al barri de Whitechapel on jo vivia, i jo li comentava el treball de *videoperformance* que estava fent junt amb l'Andrew Colquhoun. Aleshores l'Albert em va mirar i em va dir pausadament:

Maria, recorda tres paraules: energia, articulació... i llenguatge.

El descobriment d'una potència pròpia: signes que al seu temps testimonien les potències de la natura i de l'esperit.

4. *Diari d'una navegació imaginal, iniciació*. Maria de Marias, Londres, 1997. De l'arxiu personal de l'autora.

5. Text de la conferència instal·lació *performance En l'Esperit de la Nina*, Maria de Marias, Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona, 1998.

6. BELO, Jane (1960) i MYERHOFF, Barbara. 1990, p. 245.

Amb Albert Vidal descobreixo un cos, un cos de la «imaginació captiva»,<sup>7</sup> perquè és la imaginació que s'allibera. Un cos que l'Albert m'ensenya a percebre i a llegir en mi mateixa, en l'altre, en les iconografies de les cultures universals i fins i tot en els escenaris més insòlits dels submóns urbanites. Però, sobretot, un cos que aprenc a expressar, a manifestar, de forma gairebé iniciàtica, mitjançant l'observança, com a deixeble del mestre.

El territori psíquic de la imaginació respectuosa i alliberada s'amplifica en un nou continent. Quins són els noms d'aquests territoris de navegació? Ens deia Gilles Deleuze, el filòsof del postestructuralisme, en el seu *Abecedari*:<sup>8</sup> «constituir un territori és el neixement de l'art –una sèrie de postures, de colors, de línies, de cants–, l'art en estat pur». Però no hi ha territori sense vector de sortida, sense vector de «desterritorialització», i aquell que es «desterritorialitza» té la necessitat d'inventar una paraula, una noció amb una nova «pretensió». La noció que inventa Albert Vidal, en el seu continu moviment de territorialització/desterritorialització envers el teatre, és l'atribut «tel·lúric».

I en aquest moviment constituent de territori, continua Deleuze, el filòsof –o en el nostre cas, l'artista– empeny el llenguatge fins al límit, i s'ha d'estar en aquest límit, hem de romandre en aquest límit, el límit que separa el pensament del no pensament, l'actuació de la no actuació, el teatre del no teatre... per empenyer la potència de pensar, la potència d'actuar, a partir de la qual el creador introdueix valors –valors tàctils, acústics, visuals, icònics, ens diu Deleuze– en la imatge o escena que crea per expressar una idea de l'ésser humà.

L'any 2008 l'Andrew Colquhoun i jo vam convidar Albert Vidal a respondre creativament, en directe per Internet, en vídeo *livestream*, la pregunta: «Què es un mitjà viu?» Es tracta d'un cicle que vam produir des de Livemedia durant dos anys. *Deconstruccions de mi mateix* (la peça de vídeo que es podia veure projectada a l'entrada de l'Institut del Teatre) en va ser el resultat. L'actor ens mira, i ens mira, certament motivat pel fet que darrera de la càmera hi havia un públic potencialment connectat a aquell flux de transmissió.

De fet, aquest pols deconstructiu d'Albert Vidal ja el trobem a *L'Home Urbà* (1983), una obra que argumenta com a cabdal a la dècada de 1980 i de la postmodernitat occidental, tot i que el gest deconstructiu de *L'Home Urbà* està massa anclat antropològicament per entrar a les agendes oficialistes d'aquesta postmodernitat.

7. Com s'hi referia el gran islamista francès Henri Corbin, citat per James Hillman. 1995.

8. Entrevistes de Claire Parnet al filòsof Gilles Deleuze produïdes per a la Televisió Francesa entre 1988 i 1989 per Pierre André Boutang.

*L'Home Urbà* marca l'exhauriment de les vanguardies i els modernismes saltant per sobre de tots els postmodernismes. A partir de les cendres del personatge Home Urbà, Albert Vidal redescobreix *the lost-last memory*: la memòria del trànsit, un *serio ludere*. I és que el personatge –i amb ell Albert Vidal– abandona el teatre quan la ficció perd el seu sentit de llibertat, i nu esdevé *Monk of Chaos* revelant en la seva nuesa un so: les modulacions sonores del cant tel·lúric.

La nuesa com a deconstrucció i acte inaugural d'una altra corporeïtat, una corporeïtat desconeguda que ens colpeja: descodificació radical de gèneres i llenguatges.

El flux narratiu *imaginal* d'un cos que és simultàniament construcció i emergència, intuïció i control absolut.

Maryse Badiou d'una manera suggeridora es refereix a les «dramatúrgies de la virtualitat».<sup>9</sup> Ens fem resonància del filòsof francès Henry Bergson que a principis del segle XX escriu sobre «la virtualitat com a memòria ontològica» i ens parla de la intuïció com a mètode filosòfic absolutament precís «per retornar la metafísica i l'esperit al pensament». Per Bergson la intuïció és mètode d'un coneixement immediat basat en la duració, una duració que és «coexistència virtual o contemporaneïtat de tots els nostres passats en cada present», una duració que és essencialment «memòria, consciència i llibertat. I és consciència i llibertat perquè és primer de tot memòria».<sup>10</sup>

Memòria, cos tel·lúric i dramatúrgies de la virtualitat, un camí que es va traçant.

Voldria acabar evocant Xavier Fàbregas en el seu escrit «Albert Vidal: una inquietud permanent» per al llibre *Cant a la mímica* del 1983<sup>11</sup> que trenta anys més tard hauria pogut escriure perfectament per a aquest acte i a les quals Albert Vidal continua responent en el sentit més ampli:

Quan un artista aconsegueix de dominar amb absoluta mestria els recursos del seu ofici, de cristal·litzar els seus esforços en un estil personal, acostuma de continuar, i de manera ben lícita, en la parcel·la que ha descobert. [...] Només uns quants, molt pocs són capaços de girar l'esguard cap a paisatges nous, i tot aportant-hi la tècnica que dominen, llançar-se a una nova

---

9. BADIOU, Maryse. 2002.

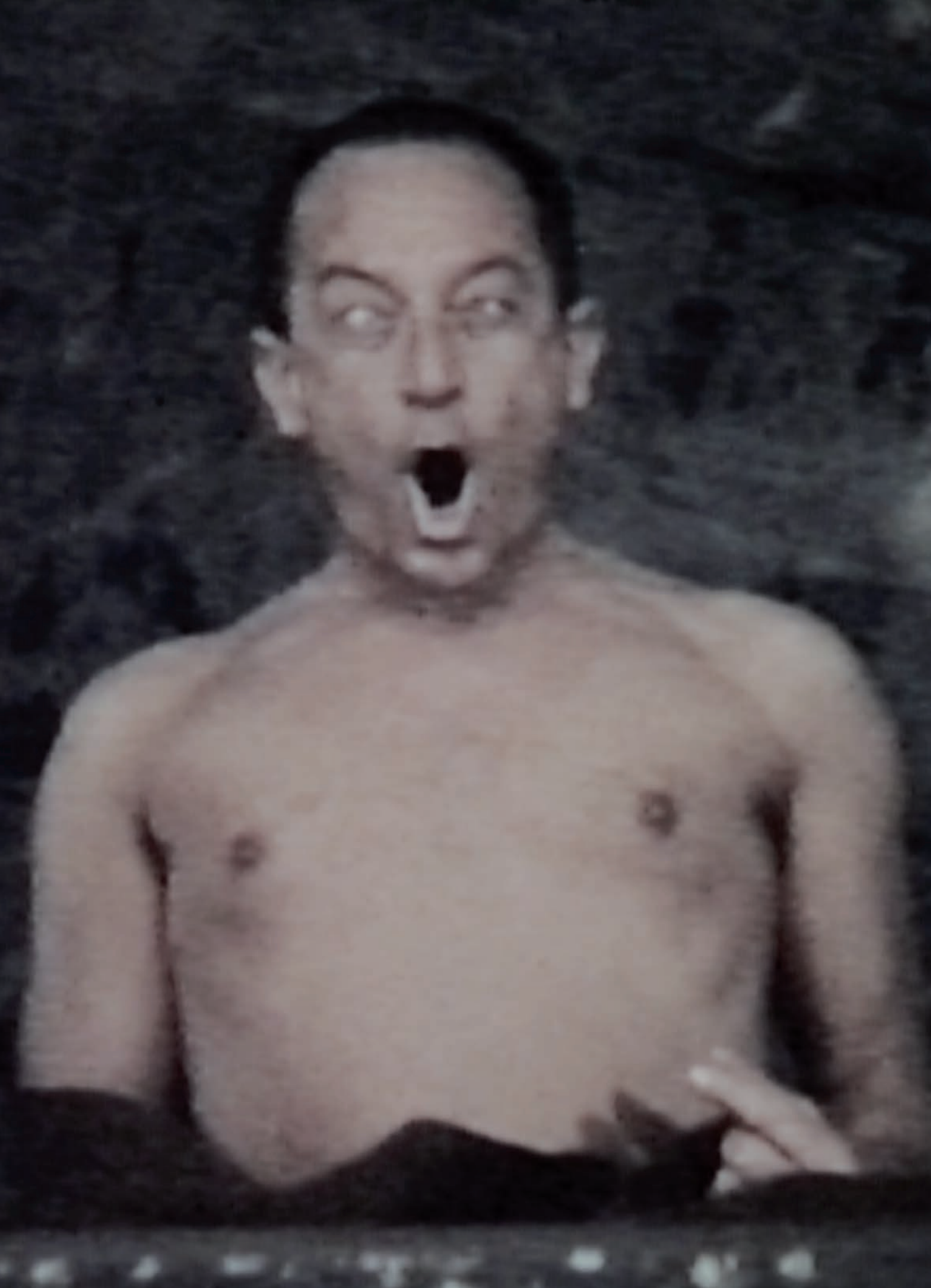
10. Vegeu el capítol «La mémoire comme coexistence virtuelle». A: DELEUZE, Gilles. 1a edició. 1966.

11. VIDAL, Albert. 1983.

aventura, a la recerca d'un continent inconegut. Albert Vidal compta entre aquests pocs.[...]

Albert Vidal cerca i en la seva recerca no hi ha gratuïtat: cada nou espectacle és per ell, i per nosaltres en contemplar-lo, un finestró venturosament obert.

Avui, venturosament, Albert Vidal ens continua obrint aquest finestró: respirem fondo!



# Albert Vidal i el cos tel·lúric a través del mitjà videogràfic

**tel·lúric:** *adj.* Pertanyent, relatiu o originari de la Terra com a planeta, o terra (sòl); terrestre. [del llatí *tellus*, *telluris*, la Terra].

**tel·lurisme:** *sust. m.* Influència del sòl d'una comarca sobre els seus habitants.

A partir de 1990, Albert Vidal comença a desenvolupar la seva visió tel·lúrica de les arts escèniques i performatives. En aquest mateix moment i com a suport de recerca d'aquest llenguatge emergent, també comença a gravar i documentar el seu treball amb la càmera de vídeo.

L'assaig examina la integració d'aquest mitjà de creació d'imatge en la pràctica performativa del creador i investiga com les característiques de la *camcorder* [*camera* + *recorder*] i el mitjà videogràfic poden contribuir a una nova percepció de la corporeïtat de l'actor-*performer* i per extensió a conformar el «cos tel·lúric» al qual es refereix Albert Vidal, centrant-se en la forma en què els dos mitjans –cos i vídeo– s'entrellacen i es fusionen per produir el llenguatge audiovisual de les «gravacions tel·lúriques». En aquesta via s'intenta dilucidar el significat i extensió de la translació *live to media*, d'allò que és viu i presencial a la presència mediatitzada, una translació que pot considerar-se paradigmàtica en el paisatge cultural contemporani.

*Humà Humà*, 1992.

17

L'estudi representa una primera temptativa d'aportar una reflexió sistematitzada a la *performance* tel·lúrica d'Albert Vidal a partir del document videogràfic incidint en el llenguatge pròpiament audiovisual. Per aquesta raó és important contextualitzar el període tel·lúric en relació amb la trajectòria prèvia de l'artista com una manera d'inferir i entendre la càrrega significativa que transmet el concepte tel·lúric. En aquesta direcció s'endinsa en el procés i les condicions entorn de les gravacions de vídeo en el període comprés entre 1990 i 1995, com un cos de treball en el seu conjunt, per concentrar-se seguidament en una gravació, *Humà Humà* (1992). Aquesta cinta s'enregistra el maig de 1992 a la masia estudi de l'artista al Pirineu com a part del procés de creació d'una instal·lació-*performance* que es presentà uns mesos més tard. En el seu moment aquesta gravació es considerarà com una cristal·lització en termes de llenguatge tel·lúric. Actualment, la cinta segueix sent un material inèdit de l'arxiu documental d'Albert Vidal.

Albert Vidal contempla aquestes gravacions en la seva dimensió més documental i testimonial. Tanmateix aquest estudi reflexiona sobre el valor del suport videogràfic com a mitjà significat en la construcció del llenguatge



tel·lúric i del «cos tel·lúric» en tant que imatge viva, escènica i medial,<sup>12</sup> en un procés de creació audiovisual que té lloc simultàniament.

El marc teòric per a l'estudi l'aporta l'exploració de James Hillman sobre la psique del *daimon* o *daemon* i el concepte *imaginal*, o l'*imaginal daemònic*, en el context de la psicologia postjunguiana de l'arquetip, contenidora del «pandemòni d'imatges» que constitueix la narrativa del cos tel·lúric a través del mitjà videogràfic. En termes cinemàtics, s'explora el rol i la presència de la càmera prenent la idea d'una antropologia visual (que formulà l'antropòloga americana Margaret Mead a partir de 1942) seguint la pràctica del director de cinema i antropòleg francès Jean Rouch, un dels seus màxims exponents. Es suggereix aleshores un paral·lelisme entre les filmacions que fa Rouch dels rituals de possessió a Níger i Mali i els «rituals cinemàtics» d'Albert Vidal.

A nivell metodològic, el procés d'elaboració d'aquest assaig requeria un accés directe i continu al conjunt de la gravació *Humà Humà*, com a principal referència. Per aquesta raó, en el seu primer estadi d'escriptura, la seva presentació original com a tesi de *Master in Arts Albert Vidal Human Human: the Telluric Body Screened*<sup>13</sup> va incloure la recopilació de 104 videogrames de la seqüència de 53 minuts que té la cinta, ordenats seqüencialment en 13 làmines i anotats temporalment en resonància amb el mètode d'anàlisi cinètica del primer cinema. Mentre escrivia, vaig tenir sempre davant el conjunt de les imatges actuals a les quals es refereixen les paraules. D'aquesta manera el mètode de treball va respondre en tot moment a la voluntat decidida d'estar, sentir i pensar amb la imatge: «*to stick to the image*», la regla d'or del mètode analític de Hillman i «*to keep the psyche where the images are*»<sup>14</sup> per a l'aprenentatge d'una mirada i d'un pensament de la imatge.

12. Seguint la terminologia del teòric de la *médialogie* Régis Débray en la seva traducció de l'anglès *media*.

13. ESCOBEDO, Maria. Master in Arts Independent Film & Video. School of Media, London College of Printing and Distributive Trades, The London Institute, 1997-1998.

14. «Mantenir la psique allà on són les imatges». HILLMAN, James. 1996. Edició original: 1975.



## I. Albert Vidal i la visió tel·lúrica de la *performance*: obres clau i emergència del cicle tel·lúric

L'any 1990 Albert Vidal introdueix la noció tel·lúrica als mitjans de comunicació en relació amb les *forces tel·lúriques* inherents als espais d'obres en construcció i subterranis on té previst intervenir.<sup>15</sup> Aquell any està marcat per tres intervencions en espais urbans que Vidal denomina *xamanisme industrial*, un altre concepte per ser afegit a la seva personal nomenclatura artística. Aquests actes consisteixen en «cerimònies rituals per invocar les energies tel·lúriques d'espais urbans desventrats per l'acció de l'home» –les excavacions on es fa la construcció– «i en els quals supuren les energies de la terra oprimides després del pes de l'asfalt».<sup>16</sup> Durant els rituals, les invocacions materialitzades en emissions sòniques de l'*oficiant-actor* catalitzen a través del seu cos el so de la terra que pren forma i genera el que ell anomena «cant tel·lúric». La primera d'aquestes intervencions, *De las malignas raíces del bien*,<sup>17</sup> es fa davant d'una audiència congregada per a l'esdeveniment en ple centre de Madrid, al barri de Salamanca, en ocasió de l'inici de la construcció d'un aparcament en un fossat de 20 m de profunditat i una superfície de 1.200 m<sup>2</sup>. Tanmateix, les dues «intervencions urbanes» següents, com Vidal les anomena, *Cant tel·lúric als esperits de la muntanya*<sup>18</sup> –feta en l'excavació del túnel de Vallvidrera– i *Canto telúrico a los cimientos del teatro*<sup>19</sup> –produïda per a l'Expo'92 de Sevilla– es presenten exclusivament davant dels mitjans de comunicació i televisió, i no es permet l'accés del públic, excepte a les autoritats i els convidats.<sup>20</sup> A partir d'aquest moment la noció tel·lúrica comença a expandir el seu significat. Aquest apartat cobreix el curs d'aquest

19

15. En una entrevista de l'autora el gener de 2013, Albert Vidal es refereix a «les forces electromagnètiques de la terra i la seva influència en el cos humà».

16. *Ibid.*

17. *De las malignas raíces del bien*. Excavació per a un aparcament a Madrid, 1990. Filmat pel director de cinema Javier Elorrieta.

18. *Cant tel·lúric als esperits de la muntanya*. Excavació del túnel de Vallvidrera, Barcelona, 1990. Reportatge de Televisió de Catalunya.

19. *Canto telúrico a los cimientos del teatro*, «Acto de presentación de los cimientos del Teatro Expo» per a la Exposición Universal Expo'92 de Sevilla, 1990. Reportatge de Televisió de Catalunya de 15 minuts.

20. «Aquí s'aprecia el futur distanciament –i en certa manera, per què no dir-ho, hermetisme– enfront dels condicionants de l'element “espectador”. Aquests esdeveniments suposen una premonició de l'ús de la càmera que proporciona una visió objectiva de la fotografia o el vídeo.» Fragment d'una entrevista de l'autora a Albert Vidal, gener de 2013.



*L'Home Urbà.*

XVI Festival Internacional de  
Teatre de Sitges, 1983.

Fotografia: Leopold Samsó.

emergir des de la seva latència en l'obra *L'Home Urbà* (1983)<sup>21</sup> i en el comportament del personatge de l'Home Urbà, passant per *L'Aparició* (1986), fins al reconeixement obert de la percepció tel·lúrica com a «estat de transubstanciació» durant el procés de treball d'*Alma de Serpiente* (1987).<sup>22</sup>

El 1986 Albert Vidal presentava *L'Aparició* com a espectacle inaugural del Festival GREC de Barcelona en una de les avingudes més centríques de la ciutat, el carrer Pelai en confluència amb Plaça Catalunya. L'actuació tenia lloc en una bastida que reproduïa un cartell publicitari dins del qual s'ubicava l'actor. En el fons d'aquest espai inusual cobert amb dos mil clavells vermells, es mostrava el lema del personatge: *I am the Solution*. Al final del període artístic de Vidal entorn de la condició urbana, *L'Aparició* encarnava una «barreja pertorbadora entre mesies, *yuppie*, sant i polític, la hipèrbole del gurú urbà».<sup>23</sup> Prèviament Vidal havia portat de gira *L'Home Urbà* per espais oberts i zoos de tot el món, com el Metrozoo de Miami (1984), el London Zoo (LIFT, 1985) i el Zócalo de Mèxic DF (1985). Durant aquesta època de gires internacionals amb *L'Home Urbà* i havent presentat *L'Aparició* a Zuric, Vidal es trobava a prop de Kassel i va decidir visitar l'exposició d'art contemporani Documenta. Mai va explicar realment el que va veure o potser, més aviat, el que no va veure. El fet és que després d'aquesta visita va decidir enterrar-se, literalment: ficar-se sota terra –la qual cosa ens suggereix la clandestinitat del *going underground* materialitzat en el seu grau zero. Així, a la tornada al seu estudi masia al Pirineu, amb una clara intuïció Vidal cava un forat al terreny exterior al seu estudi i havent establert les mesures bàsiques de seguretat (quant a la respiració i la pressió de la terra sobre el seu cos) comença a experimentar les reaccions i estats psicofísics que li produeix el nou entorn: la terra.<sup>24</sup>

És difícil imaginar-se un fonament més elemental de la visió tel·lúrica. L'actor s'enterra per renéixer amb la terra –tel·lúricament– i amb una nova percepció de l'ésser en el seu entorn. Albert Vidal es refereix a aquest gènere de ficció existencial com a *subperformance*. La implicació d'aquesta *performance off-the-record* és en primera instància el reconeixement de la condició tel·lúrica en el morador urbà. Cal recordar que just dos anys abans, el 1985, Vidal presenta a la Sala Metrònom de Barcelona la *performance* instal·lació *Antropologia de l'Home Urbà* on exposa uns quaranta objectes seleccionats

21. *L'Home Urbà*, Festival Internacional de Sitges, 1983.

22. VIDAL, Albert. Diari de treball d'*Alma de Serpiente*. Text inèdit mecanografiat. 1987.

23. ESCOBEDO, Maria. «Albert Vidal, itinerari d'una nova cosmogonia: el teatre tel·lúric». *El Pardal Moderat* (Vic), núm. 4 (març 1992).

24. VIDAL, Albert. Diari de treball d'*Alma de Serpiente*. 1987.

dels que duia a *L'Home Urbà*: llum de taula, TV, màquina d'escriure, clauer, calculadora, cendrer, paquet de cigarretes, encenedor, retrat de família, se-trilleres, raspall de dents, màquina elèctrica d'afaitar, pastilla de sabó, estilogràfica, agenda, bàscula, telèfon, bola del món, passaport, got de whisky, matrícula del cotxe...<sup>25</sup> Vidal vestit com a Home Urbà jeu al mig de les seves pertinences com si es tractés d'un antic ritual funerari. El que es va forjant és un gir complet de cosmogonies: de la urbana a la tel·lúrica, que es cristal·litza en una obra presentada com a mite fundacional: *Alma de Serpiente* (1987).<sup>26</sup>

Per entendre aquest gir en l'itinerari de l'artista que marcarà *Alma de Serpiente* és important endinsar-se en els motius més recòndits que tracen *L'Home Urbà*. Pot aportar una clau el comentari que cita Vidal del director de teatre i amic Stavros Doufexis qui, després de veure l'obra, li confessà en amistosa complicitat: «Albert, estic preocupat per tu. Aquesta vegada estàs anant tan lluny que no sé que faràs després». En la inquietud de Doufexis es pot veure l'ansietat expressada per la projecció del *post* o *l'after*, de fet un tema recurrent per a Albert Vidal: el després de l'acte de creació. Tanmateix aquesta preocupació de l'amic per *l'after* creatiu de l'artista es fa resonància de l'ansietat de l'urbanita per la seva incertitud de direccions, la profunda desorientació de l'home modern, ara, irrevocablement *postmodern*. Després, *next* –en la cultura, en l'existència–, vers on? Jordi Maluquer i Bonet aporta un comentari paral·lel comparant *L'Home Urbà* amb el «quadre en blanc».<sup>27</sup>

*L'Home Urbà* fou transgressor, tot i que la seva transgressió fou excepcionalment molt popular (en referència a les arts contemporànies i d'avantguarda), tal com ho exposa *The Miami Herald* el 1984:<sup>28</sup>

Un nou heroi popular ha emergit entre nosaltres –i ell és nosaltres. Actuant com a Home Urbà al Metrozoo, del 19 al 21 d'octubre, l'actor Albert Vidal ha estat vist per més de 10.000 persones. En finalitzar el cap de setmana havia aconseguit un número considerable d'admiradors, majoritàriament menors de 12 anys. L'exposició de l'Home Urbà presentava l'ésser humà com una curiositat: l'*Homo Sapiens Urbanus*.

25. <http://www.albertvidalperformer.com/1985.-cosmogonia-de-l-home-urba.html>

26. *Alma de Serpiente* (1987), Hellín, poble de l'avi matern d'Albert Vidal.

27. Citat per Albert Vidal. Vegeu la secció d'entrevistes.

28. «A new popular hero has emerged in our midst –and he is us. Performing as Urban Man at the Metrozoo, Oct. 19 to 21, actor Albert Vidal was viewed by more than 10.000 people. By the end of the weekend he had acquired a sizable following of fans, mostly younger than 12. The Urban Man exhibit presented man as a curiosity 'Homo Sapiens Urbanus'». WOOD, Amanda. 1984.

La nova espècie d'Home Urbà, epitomitzada en un *gentleman* elegantment vestit, fou exposada al costat d'altres espècies que l'acompanyaven (chimpanzés, tortugues, elefants, óssos, zebres...) en un recinte a l'aire lliure «rodejat del típic abillament d'un home de negocis –escriptori, telèfon, butaca, televisor, taula de menjador, rentamans i altres».<sup>29</sup> Cal assenyalar dues característiques que són considerades essencials per entendre la significació d'aquesta obra. Primer, el personatge de l'Home Urbà es presentava com a espècimen. Aquest fet determina un comportament específic més enllà de la subjectivitat psicològica que el crític de teatre americà Theodor Shank descriu amb precisió a la prestigiosa revista *The Drama Review*:<sup>30</sup>

Vidal es pensa ell mateix com a espècimen exposat per les autoritats del zoo. Ells col·loquen objectes en el recinte que despertaran la memòria i l'activaran. Com altres animals, a vegades senzillament roman immòbil. Aleshores, de sobte s'adona, per exemple, que està de peu al costat de la taula de l'oficina. Això desperta en ell el seu condicionament respecte a la taula d'oficina. Sap el que ha de fer: seure i escriure una carta o trucar per telèfon. El seu focus és singular i específic, no una percepció generalitzada del seu entorn. De sobte, com altres animals del zoo, pot començar a córrer fins a l'extrem del recinte, girar-se i córrer de nou en sentit contrari. Aquí està tant la suggestió de la conducta animal com de l'home de negocis que corre a agafar un taxi.<sup>31</sup>

23

És important destacar que el títol de la *performance L'Home Urbà* també és l'epítet del personatge de l'Home Urbà. Aquesta és una tàctica de creació que Vidal posa en joc en altres obres com *El Venedor de Gelats* (Festival Internacional de Teatre de Sitges, 1986) o en la paradigmàtica *Exposició viva de 40 personatges* (Galeria Metrònom, Barcelona, 1987) on Vidal exposava 40 persones pujades en un petit pòdium, cadascuna amb el nom de la seva professió escrit al pòdium. D'aquesta manera es convertien en el Psicòleg, el

29. «[...] surrounded by the typical businessman accouterment –desk, telephone, easy chair, television, dining table, wash basin and so forth.» SHANK, Theodore. 1986.

30. «Vidal thinks of himself as a specimen being exhibited by the zoo authorities. They place objects in his enclosure that will awaken his memory and activate him. Like other animals, he at times simply stands motionless. Then he suddenly realizes, for example, that he is standing by a desk. This awakens in him his conditioning with respect to desks. He knows the thing to do –sit down and write a letter or make a phone call. His is a singular and specific focus –not a generalized taking in of his surroundings. Suddenly, like other zoo animals, he may run to the edge of his enclosure, turn and run back the other way. There is both the suggestion of animal behavior and that of a businessman running to catch a taxi.» *Ibid.*

31. Ja trobem la referència d'aquest «pensar-se com a espècimen» a la mímesi de la pantera engabiada del primer espectacle de Vidal *Máscaras y movimiento* (Teatre Romea, 1969) i que el director de teatre Mario Gas encara rememora en una conversa amb Albert Vidal (vegeu la secció d'entrevistes).

Periodista, el Capellà, el Fuster... Albert Vidal està interessat en l'essència, en els valors arquetípics. Es tracta d'un procediment les implicacions del qual el psicòleg postjunguà James Hillman identifica com un apropament a l'arquetip com a deïtat, per tant un apropament al «reialme dels deus», que recupera així la imaginació politeïsta:<sup>32</sup>

Veure a través de la persona somiada o de la seva realitat psíquica requereix una oïda atenta als noms. Inclús quan no tenen noms o són anomenats de forma fictícia o situacional, aquests noms poden ser imaginats com a epítets. Així, tenim la dona desconeguda, el caixer, el mecànic, el propietari. Obtenim figures que fan coses: el noi corredor, la dona conductora, el germà preocupat. Per tant, hauríem d'escriure en lletres majúscules aquestes figures, apropant-nos als epítets dels deus: l'Home en Samarreta, la Noia Morena, l'Enorme Policia Negra.

En segona instància, totes les «extensions» de l'arquetip-personatge Home Urbà, en termes del teòric dels mitjans Marshall McLuhan, són urbanes, i inclouen els elements que conformen el seu estil, imatge i entorn, excepte una: l'Home Urbà no parla, és un ésser silenciós, però no mut. Diguem que ha deixat d'utilitzar la principal habilitat o, en termes de McLuhan, «extensió» de l'«home civilitzat»: el llenguatge verbal parlat. Enlloc d'emprar-lo, quan el personatge s'adreça a un espectador, l'actor focalitza la seva atenció en ell «responent amb l'energia d'una resposta» tal com Vidal ho descriu per a l'article a la revista *The Drama Review*.<sup>33</sup> La manca d'estructura lingüística del personatge es fa ressò en la manca d'una construcció narrativa o estructura identificable en la *performance*: «No hi ha guió, ni la temptativa d'estructurar les activitats que omplirien el dia d'un home de negocis típic. Vidal s'oposa a tal estructura perquè això convertiria la *performance* en una pantomima il·lustrativa, i a ell li interessa el comportament.»<sup>34</sup>

Podríem extrapolar aquest comportament de l'Home Urbà a un autisme creatiu? Un autisme creatiu que a *L'Home Urbà* es converteix en el símbol

---

32. «To see through a dream-person into his or her psychic reality requires an attentive ear to names. Even when they have no names or are named only fictionally or situationally, these names can be imagined as epithets. So we get the unknown woman, the cashier, the mechanic, the owner. We get figures doing things: the running boy, the driving woman, the worrying brother. Then, should we put capital letters on these figures, we approximate the epithets of the gods: The Man in the Shirt, The Sunburnt Girl, The Huge Black Cop.» HILLMAN, James. 1979, p. 60-63. Citat a: Thomas MOORE (ed.), 1990.

33. «To reply with the energy of an answer.» Albert Vidal citat a: SHANK, Theodor. 1986.

34. «There is no scenario, no attempt to structure the activities as they might be in the typical businessman's day. Vidal is opposed to such a structure because it would make the performance an illustrative pantomime, while he is interested in behavior.» *Ibid.*



del seu *des-fer* (*un-doing*), el nucli d'un pols deconstructiu i també postlingüístic. En cert sentit aquest *autisme creatiu* l'apropa als seus congèneres del regne animal al zoològic, i revela «en viu» tots els *archai* de l'ésser humà, aquells anteriors a l'estructura lingüística, en un escenari postlingüístic: perquè a l'Home Urbà no li manca el verb, sinó que va més enllà: el transgredeix i el transcendeix, i amb això, actuant l'*ethos* de la seva urbanitat, capgira instantàniament totes les presumpcions que rauen en els rites de la quotidianitat de la vida urbana. En aquest sentit *L'Home Urbà* és una obra sobre la deconstrucció en el seu apropament crític, existencial, però també –i per això més radical i profundament deconstructiva– en el seu mode performatiu, és a dir, l'estat de consciència psicofísica de l'actor Albert Vidal. En les seves múltiples capes, *L'Home Urbà* és també i primordialment una obra sobre la memòria, la memòria d'un cert mode de coneixement: el *conèixement corpori* dels estats de trànsit i el coneixement a partir dels estats de trànsit. El mode únic de Vidal de concentrar l'energia en l'actuació del personatge arquetípic, revela l'essència de l'*aflicció* de l'Home Urbà: la memòria del trànsit, una memòria que és simultàniament nostàlgia i anhel d'aquests estats. A la seva gàbia «parc antropològic» l'*Homo Sapiens Urbanus* busca, intueix, transmet i, des del pou insondable de la seva postmodernitat, descobreix.

25

*Next*, el després, l'*after*, encara es troba en latència, per això la preocupació de l'amic Doufexis. Però aquesta latència ja està articulada en el comportament performatiu de l'actor, el comportament constitutiu d'un nou estat, en referència a l'enunciació performativa de J. L. Austin:<sup>35</sup> una enunciació no verbal inscrita en la mímesi de l'actor. El gest deconstructiu de *L'Home Urbà* com a obra i com a personatge està massa ancorat antropològicament per ser part de l'agenda oficial de la crítica cultural postmoderna que es desenvolupa a la dècada dels vuitanta, sense claus de lectura més enllà de tots els discursos i xarxes de significats que acaben *sobre-codificant* [*overcoding*] la identitat. *L'Home Urbà*, absent pràcticament en totes les històries i estudis del teatre postmodern, és la gran obra de la postmodernitat. La deconstrucció com a implosió dels valors occidentals està en el seu nucli i en el comportament de l'arquetip Home Urbà que crea Vidal no com a afirmació discursiva sinó com a acte-proclamació (*enactment*) viu. *L'Home Urbà* revela i transmet al morador urbà –en primera instància al mateix actor-performer– un nou mode d'existir i d'actuar: la consciència del *cos tel·lúric*, en una jungla urbana artificial escenificada en zoològics i places públiques de tot el món.

---

35. Vegeu el text de la conferència de J. L. Austin *How to do Things with Words*, recollit per J. O. Urmson i Marina Sbisa (eds.). 1962.



Després de *L'Home Urbà*, el 1987 *Alma de Serpiente* inicia el «cicle tel·lúric». Durant l'esdeveniment ritual, l'actor encarna la letargia del personatge Alma de Serpiente, envoltat i soterrat per tres tonelades de terra (després de l'experimentació iniciàtica al seu estudi), fins al seu despertar al ritme d'una banda de vint tambors i cornetes tradicionals reunits per l'artista a Hellín, el poble del seu avi matern, on estrena aquesta obra amb la col·laboració de la Concejalía de Cultura de Hellín. Alma de Serpiente emergeix aleshores de la terra i celebra el seu renaixement simbòlic fent sonar campanes i llençant caramels al públic assistent. Alma de Serpiente porta els ulls de *L'Aperitiu* (1978),<sup>36</sup> un homenatge secret a l'obra on Albert Vidal fa *tabula rasa* per incorporar el descobriment i exploració del seu treball sobre l'energia del cos.<sup>37</sup> Vidal sap que una vegada més està cavant fons. La terra que envolta Alma de Serpiente dotarà la seva actuació d'un nou atribut: l'energia tel·lúrica manifestada metafòricament com estat de trànsit o possessió.

Els mateixos personatges que l'artista crea, es converteixen en els seus guies existencials i en els seus més íntims confidents. A l'eclipse dels vuitanta, *I Am The Solution*, el personatge pastitx de gurú hiperreal a *L'Aparició* (Festival GREC 1986), des de la seva *chaise longue* d'herba sintètica instal·lada a la valla publicitària del carrer Pelai on s'ubica la *performance* a Barcelona, envoltat de clavells, envia un missatge a l'artista Vidal projectat i immers en la seva cosmogonia urbana. *I Am The Solution* li transmet: «No pots anar més lluny, Home Urbà. Els (post)modernismes i les avantguardes s'han exhaurit. Torna a la terra, tingues el coratge de morir per escoltar el missatge del submón, la terra dels ancestres, i renéixer». *L'Home Urbà*, *I Am The Solution* i *Alma de Serpiente* assenyalen a l'artista el fil existencial i creador per sortir del laberint de la condició urbana postmoderna –sempre una resposta poètica: la metàfora tel·lúrica.

36. *L'Aperitiu* (1978), Vic, Barcelona. En aquesta *performance*, els actors porten enganxats a les parpelles uns ulls falsos que donen a la seva expressió facial l'aparença d'una màscara.

37. GARCIA FERRER, J.M.; ROM, Martí. 1985.

## II. En el context d'un mite: assajos i treball de vídeo

Durant la preparació de *Le Monde, Le Diable et La Chair*, obra estrenada la tardor de 1991 al Festival de Théâtre de Bayonne, s'arriba a una primera articulació del treball sobre l'energia tel·lúrica i la metàfora de la possessió tel·lúrica. Els primers documents de vídeo són registrats en aquest context de recerca i procés creatiu. També en aquest context em trobo amb Albert Vidal l'agost de 1990 al seu estudi en una nau al barri del Poble Nou a Barcelona, on està fent un càsting d'actrius. El primer que fa quan ens trobem és explicar-me un mite de la seva invenció: *L'adveniment del Príncep*. En aquest mite Ànima de Serp és despertat per la Terra per anar a buscar la Flor de Nenúfar. En el seu camí vers la Flor de Nenúfar, Ànima de Serp haurà de confrontar les entitats del Món, el Dimoni i la Carn. Una vegada superades les proves a què el sotmeten, aquestes tres entitats el guiaran vers el Nenúfar i del seu amor serà concebut el Príncep. Després d'unes sessions de treball Vidal m'escull per representar el Món en l'escenificació del segon episodi que es titula: *Món, Dimoni i Carn*.

El presumible procés d'assajos pren des dels seus inicis vies inusuals. El 1983 havia tingut l'oportunitat d'assistir a un taller que va impartir Vidal al Teatre Romea i a la Fundació Miró de Barcelona i des d'aleshores coneixia el seu treball sobre l'energia del cos. El 1990, quan ens retrobem, Vidal sintetitza el seu apropament a l'energia corporal de l'actor en la premissa del *zero intens*. El *zero intens* descriu una actitud creativa de buit existencial que Vidal comença a desenvolupar a partir de 1978, quan ubica el seu estudi en una masia al Pirineu català que consta d'un registre del segle x. En aquesta època Vidal acaba de tornar de França i Itàlia després d'haver-se format a l'escola de Jacques Lecoq i de treballar a la companyia de Dario Fo i altres teatres a París on ha presentat *El Bufó* (1975).<sup>38</sup> En referència a l'actitud de *zero intens*, cal assenyalar que els filòsofs francesos Gilles Deleuze i Félix Guattari es refereixen al «zero com a matriu d'intensitat» en el seu llibre de culte del postestructuralisme *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (1980),<sup>39</sup> tanmateix Vidal desconeix l'obra d'aquests pensadors.

El *zero intens* constitueix el substrat per fer un pas més enllà: com conduir l'impuls i la intuïció creativa des d'aquest buit o silenci de llenguatges i expressions codificades. El focus central és l'estat específic des del qual es passa a l'estat de trànsit o possessió; en altres termes i en altres cultures

38. El 1978 *El Bufó* s'estrena a Espanya al Teatre Romea. Aquest mateix any també s'estrena *L'Aperitiu* a l'aparador d'una tenda a Vic.

39. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 2004. 1a edició: 1980.

geogràfiques i temporals correspondria a la transformació ritual que es troba en les mateixes arrels de l'actor com a mèdium, bruixot o xaman. L'única i radical diferència entre l'actor tel·lúric i el mèdium –una diferència que Vidal sempre emfatitza– és el distanciament que comporta la consciència del joc, de la ficció.

El jugar o l'actuar (tant l'anglès *to play* com el francès *jouer* tenen l'avantatge de que el sentit literal d'actuar és 'jugar') confereixen a l'actor un estatus ontològic que li permet l'entrada a les capes psicofísiques més pregonas i desconegudes, i al mateix temps li possibilita una sortida (o vàlvula de seguretat quan la pressió és massa intensa) per a la pròpia psique. Aquí Vidal sempre recorda i cita les paraules d'un dels seus mestres, Jacques Lecoq: «Quan s'hi creu ja no hi ha teatre».<sup>40</sup>

En aquest estadi la càmera de vídeo o *camcorder*<sup>41</sup> és introduïda en el procés de creació com a element de documentació i anàlisi de la imatge corresponent a la presència actuant. Per a Albert Vidal actuar o «jugar» amb els estats de possessió és el mitjà d'indagar, revelar i endinsar-se en el signe estètic del trànsit per permetre la transmissió de l'experiència més enllà de la pròpia interioritat. En el context d'aquestes gravacions, l'actor explora l'actuació en estat de trànsit o «possessió tel·lúrica», no per un interès personal o una percepció subjectiva. L'actuació i la construcció performativa en aquest estat de trànsit tel·lúric, tal com és conduïda i dirigida per Vidal, s'articula per a una mirada exterior, en aquest cas no la mirada d'un públic presencial en l'exercici de l'assaig teatral sinó la mirada «objectiva» de la càmera de vídeo.

Faig un incís per dir que d'aquesta manera inicio el meu aprenentatge com a actriu-*performer* a partir de l'estat de *zero intens* per arribar a la composició del *cos tel·lúric*, sota la conducció i la «mirada mediada» per la càmera d'Albert Vidal. Al mateix temps faig la meua entrada al mitjà videogràfic seguint la seva direcció i instruccions precises, aprenent a exercitar aquesta mirada de càmera per documentar en vídeo el procés de construcció de llenguatge del mestre actor.

La relació tradicional públic-escenari es manté en la nova relació càmera/esdeveniment pro-fílmic donada la centralitat de la càmera que ara encarna la posició ideal de l'espectador. Un tret essencial d'aquesta mirada electrònica ajuda a impulsar el nou llenguatge: la lent de *zoom* revela una nova dimensió de l'actor-*performer* en poder aquest conformar el seu cos sense haver

40. «Quant on y croit il n'y a plus de théâtre.»

41. Vídeo camcorder (**cam**lera + **re**cord**er**): dispositiu que registra i reproduïx instantàniament a diferència de la càmera i el mitjà cinematogràfic originari.

de supeditar-se, en la seva projecció expressiva, a la distància que el separa del públic en l'entorn escènic tradicional. L'ús de la videocàmera aporta a l'actor-*performer* la possibilitat d'articular el llenguatge corporal seguint les rutes de la tradició oriental de les arts performatives en les seves modalitats d'estilitzar el gest de l'actor. Aquesta estilització desconeix la dicotomia occidental entre teatre i dansa; és una estilització de la gestualitat connectada amb la ritualitat, les memòries vives del trànsit i la dimensió sagrada de l'art.

La intenció de Vidal amb el mitjà videogràfic és gravar la manifestació del flux energètic del cos de l'actor «en composició de llenguatge tel·lúric»; com aquest flux o consciència psicofísica conforma la seva materialitat, el seu *cos de ficció com a cos tel·lúric*. D'altra banda, el saber que s'està enregistrant l'actuació permet a l'actor explorar un nou ordre de subtilitat i complexitat expressiva en un mode segur durant el trànsit tel·lúric que és un estat d'actuació, és a dir, un estat de joc: la presència de la càmera-ull recorda permanentment que som al reialme de la ficció, un joiós i seriós *ludere* (en llatí, 'jugar').

El mitjà videogràfic permet la immediata reproducció i accés a la imatge enregistrada. Això estableix un protocol posterior a la sessió de gravació: la sessió de visionat que organitza Vidal esdevingut ara receptor ideal, un espectador iniciat però absolutament crític. D'aquesta forma el procés de treball d'assajos i construcció de la presència tel·lúrica s'integra en un circuit tancat «segur» fins a la meta final: la plasmació i reconeixement d'una seqüència-duració, fins i tot un sol videograma o *videostill* en la imatge parada. Aleshores, com diu Albert Vidal, aquesta imatge «està en llenguatge», implícitament «en llenguatge tel·lúric». Mentre que en el teatre, com apunta Susan Sontag al seu article *Theater and Film*,<sup>42</sup> la conclusió és l'actuació, en el producte fílmic –una totalitat que estableix exteriorment l'artista– la implicació és que el mateix artista pot donar autoritat a la seva obra, com a objecte extern. En l'esdeveniment viu, escènic o performatiu, l'artista-actuant (que no pot separar l'observació de la seva imatge, de si mateix) està sotmès per força a la mirada externa i subjectiva per obtenir el reconeixement del valor artístic del seu treball. La *performance* com a producte resta sempre oberta, sempre vulnerable a l'aprehensió profana, no iniciada, tant en els contextos de l'art performatiu d'avantguarda com en l'art més vinculat a una ritualitat i un sentit de l'espiritualitat.

Durant les sessions de visionat s'utilitzen els modes de pausa i *frame-to-frame* del reproductor de vídeo com a eines de treball i aprenentatge de la

---

42. SONTAG, Susan. 1992. Autoria: 1962, p. 368.

materialitat del cos tel·lúric. En nombroses ocasions es visiona la seqüència videogràfica quadre per quadre per escrutar la composició o «manifestació» acomplida. El *frame-to-frame* en vídeo seria l'equivalent al *slow motion* o càmera lenta del cinema. Aquests modes fan factible la mateixa percepció indagadora del primer pla. Un dels fundadors de la teoria crítica del cinema, Sigfried Kracauer, observa:<sup>43</sup> «les preses en càmera lenta són paral·leles als primers plans convencionals: són, per dir-ho d'alguna manera, primers plans temporals que aconseguen en el temps el que el primer pla pròpiament aconseguix en l'espai». Vidal utilitza el *frame-to-frame* per identificar imatges de presències del cos que puguin ser contemplades com a icones. Aquestes icones es tornen referències, no per a la seva representació com a figura model, sinó per ésser «llegides» i adoptades com a guies estètiques de composició de llenguatge en el procés *imaginal* de conformació psicofísica del trànsit tel·lúric. La imatge videogràfica fixa, parada o *videostill*, emmarcada, però, per la potencialitat del moviment, també és paral·lela a la noció de base del *zero intencional*: «Aquí, no ho moguis, mantén-lo, queda't aquí!» i «dóna-li llum...» són part de les indicacions i guiatge que fa Vidal durant les sessions de treball del «cos tel·lúric», sobretot: «dona-li llum...». Ambdós procediments, el cinemàtic de la videocàmera i l'orgànic, imaginal de l'actor o executant tel·lúric, tenen el mateix objectiu: revelar allò que és ocult, invisible i que només l'expansió o dilatació temporal descobreix o desvela, el que Kracauer anomena *la imatge desviada (the deviant image)* del que és transitori:<sup>44</sup>

30

La imatge mostrada en càmera lenta de cavalls al galop no només es ralentitza sinó que canvia en aparença com si aquests executessin estranyes evolucions, *patrons remots de la realitat tal com la coneixem*.<sup>45</sup> [...] A diferència del primer pla, les seqüències en càmera lenta s'utilitzen amb poca freqüència, la qual cosa potser pugui explicar-se pel fet que l'ampliació dels fenòmens espacials, com té lloc en el primer pla, ens sembla més natural que l'expansió d'un interval de temps donat.

43. «Slow-motion shots parallel the regular close-ups, they are so to speak, temporal close-ups achieving in time what the close-up proper is achieving in space.» KRACAUER, Sigfried. 1992. *Autoria*: 1960, p. 254-255.

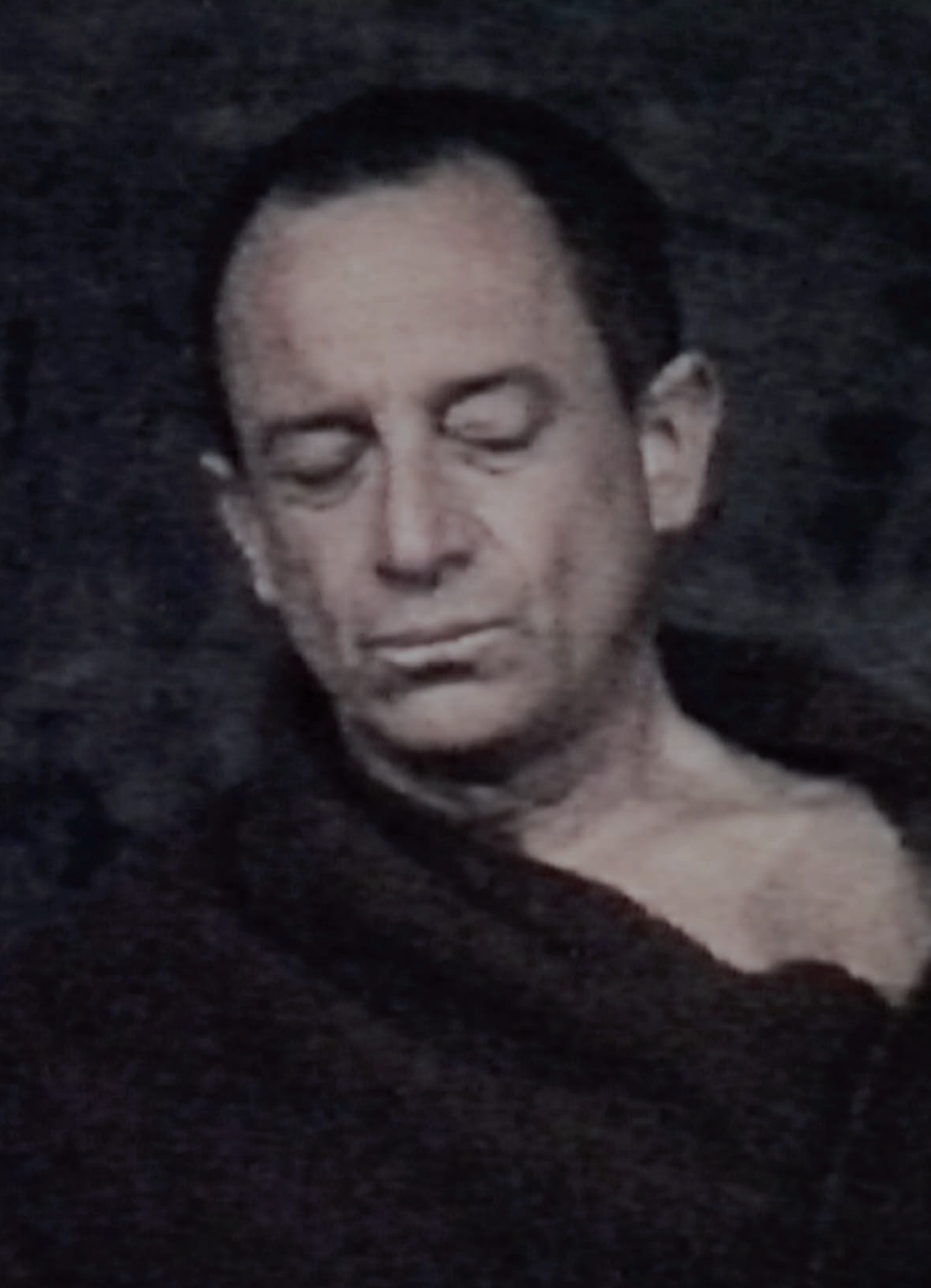
44. «Racing legs shown in slow-motion do not just slow down but change in appearance and perform bizarre evolutions, patterns remote from reality as we know it. [...] That, unlike the latter [close-up], they [slow-motion shots] are used rather infrequently, maybe traced to the fact that enlargement of spatial phenomena, as affected by the close-up, seems more natural to us than the expansion of a given time interval.» *Ibid.*

45. Èmfasi de l'autora.

L'estasi o detenció, el romandre del trànsit estàtic, són els mitjans, les eines de pensament de la moció, emoció i imaginació de l'actor tel·lúric, per atènyer els «patrons remots de la realitat» que resten en els fenòmens de la metamorfosi o transmogrificació del cos.

Durant la gravació de la seqüència que posteriorment Vidal denominaria *Humà, Humà*, en un moment determinat no vaig poder evitar el gest ingenu de separar uns segons la mirada del visor per comprovar si el que veia a través de la càmera corresponia amb la realitat, en altres paraules, si era veritat. Sí, ho era: era real, era fascinant i gairebé aclaparador... i, tot i així, diferent. Vaig sentir el pes de la responsabilitat de poder transmetre, a través de la gravació i del document videogràfic, l'autoritat de l'esdeveniment únic: el trànsit tel·lúric d'un actor *extraordinari* com a realitat cinemàtica d'un ritual percebut per un espectador arquetípic: la videocàmera.







### III. *Humà Humà*

*Humà Humà* (1992) pot considerar-se com una *performance* «ritual» per a videocàmera en el sentit que atorga al terme l'antropòloga anglesa Mary Douglas quan afirma que «hi ha certes coses que no podem experimentar sense ritual».<sup>46</sup> L'antropologia teatral ha estudiat el ritual teatral i parateatral a través dels treballs de Victor Turner i Richard Schechner<sup>47</sup> fent explícita la funció social de l'acte cerimonial. En aquest sentit el discurs d'Albert Vidal podria alinear-se a un post-teatre que ha travessat la virtuositat del seu mitjà: el cos humà. De la forma com Vidal utilitza el seu mitjà primordial, el cos, requereix nous modes de descripció. A partir de la descripció de la gravació videogràfica *Humà Humà*, es proposa un apropament a la *performance* tel·lúrica des de les nocions conjugades de cos imaginal i daimon, seguint els postulats de la psicologia de l'arquetip de James Hillman.

Com es fa signe el cos tel·lúric o l'ésser que veiem a *Humà Humà*? Com signa?<sup>48</sup> (*how does it signal?*) Com posa al descobert i assenyala els estrats més pregons de la condició humana –assumint l'artifici, l'artifici d'un cos nu? Remetent-se a les imatges mateixes de la gravació videogràfica, la reflexió que segueix és una temptativa d'arribar als processos significants i (post) narratius subjacents a la *performance* tel·lúrica d'Albert Vidal i en relació amb els postulats de la psique de l'arquetip.

*Humà Humà*, 1992.

33

#### Apropament descriptiu d'*Humà Humà*

*Humà Humà* presenta un material audiovisual que pugna per ser reconegut fora dels paràmetres d'una estructura linial de representació realista, discurs dramàtic o interpretació psicològica. Tanmateix, entre la primera i l'última imatge dels 52.44 minuts que dura la seqüència original, quelcom ha canviat: encara que l'enquadrament de la imatge és bàsicament el mateix, l'home que apareixia assegut al terra darrere un pòdium cobert amb una manta, ara apareix despullat. Quelcom més: la gravetat inicial del seu rostre s'ha transformat en expressió de serena joia. Som a l'últim minut d'una presa única de prop de 53 minuts de duració. És la quarta vegada que l'home repeteix el mateix gest reverent amb la mà. Les vegades anteriors [min. 23.50; min. 28.10; min. 35.50] el gest de la mà que es posa al front i que li cobreix

46. «There are some things we cannot experience without ritual.» Mary DOUGLAS, 1970, p. 80.

47. Vegeu Victor TURNER (1982) i els articles «Points of contact between anthropological and theatrical thought», Richard SCHECHNER (1985), i completant aquest article dues dècades més tard amb l'afegit de cinc punts, «Les “points de contact” entre anthropologie et performance», Richard SCHECHNER (2013).

48. **Signar:** Assenyalar, expressar amb un moviment, una acció o un gest. *Diccionari de la Llengua Catalana*, 2a edició. Institut d'Estudis Catalans.

parcialment el rostre, marca un compàs d'espera per a la següent sèrie de transformacions. Aquest cop, no obstant, el gest és converteix en una salutació reverencial: l'home es posa la mà als llavis, al front, posa ambdues mans sobre el pòdium que ha acollit el seu acte *–enactment–* i s'inclina fins a tocar amb els llavis el pòdium com si es tractés d'un objecte sagrat. L'home, o el personatge que pot anomenar-se Humà Humà, roman amb els ulls closos durant una estona. No se sap si iniciarà una nova sèrie de transformacions o possessions tel·lúriques. I aleshores, per primera vegada en els prop de 53 minuts que dura la presa, mira obertament endavant cap a la càmera i un somriure li il·lumina el rostre. No vindran o no es produïran més *visitacions*, com es diria en el llenguatge ritual i animista. L'home s'inclina fins a tocar de nou la superfície del pòdium amb el front. El ritual ha estat acomplert i la seva expressió manifesta l'elació pròpia de l'ésser realitzat.

Des de l'inici, o etapa inicial del ritu –si s'adopta una lectura ritual iniciàtica de l'acte–, un home embolcallat amb una manta, semblant a un eremita o ermità, apareix emitint sons en una actitud introspectiva. El rerafons fosc i iridiscent de la paret s'assembla al fons humit d'una cova o potser una cel·la monàstica. Té els ulls closos. Les emissions de sons en forma de cant intermitent es paren. De sobte l'espectador és confrontat amb l'evidència d'una mirada insòlita [min. 03.50] que es va transformant en un somriure igualment inusitat. El cant és reiniciat omplint de gravetat l'extranya expressió del personatge, una expressió que es dilata temporalment fins a quietar-se com una màscara [min. 04.28]. Les parpelles es tanquen, i de nou es fa el silenci. Uns segons més tard el procés es reinicia combinant el cant tel·lúric, figures i màscares d'emocions liminars, silencis espaiats i la presència interioritzada i reverent de l'home amb els ulls tancats.

En el joc combinat d'aquests elements o pautes de comportament es pot veure el patró segons el qual aniran evolucionant quatre sèries, cadascuna marcada pel declivi i la suspensió de l'acte transmogrificador. Des del començament les emissions vocals del cant tel·lúric acompanyen l'esdevenir de tot l'acte i es distingeix clarament cada sèrie. Una gestualitat absolutament precisa d'accions acompassades i el focus en certs registres emocionals –la seva intensificació i les zones liminars dels seus passatges i transicions– construeixen una duració en una línia de continuïtat-discontinuitat essencial i complexa. S'han establert els següents períodes en base a la *timeline* de la gravació de vídeo:

#### **Estadis inicials** [00.01 - 09.00]

Es veu un home en estat de recolliment. Invocacions i intermissions.  
Registres d'expressió: zones liminars d'emoció.

**Serie -I- Trànsits tel·lúrics** [09.00 - 22.50]

L'home es va incorporant, revelant el seu cos nu a mesura que la manta va lliscant. La figura s'erigeix darrere d'una plataforma en forma de pòdium on finalment puja.

Registres d'expressió: arravatament, aflicció, elació, zones liminars d'emoció.

**Interludi primer**<sup>49</sup> [22.50 - 23.35 ]

De peu al pòdium en silenci. l'home, es cobreix la cara amb la mà dreta en un gest reverent.

**Serie -II- Trànsits tel·lúrics** [23.35 - 28.05]

Possessions tel·lúriques de peu al pòdium.

Registres d'expressió: zones liminars d'emoció.

**Interludi segon** [28.05 - 28.40]

L'home baixa del pòdium per la part de darrere mantenint la frontalitat i s'asseu al terra mentre la mà li cobreix el rostre.

**Serie -III- Trànsits tel·lúrics** [28.40 - 35.52]

L'home s'incorpora i puja de nou al pòdium. Colpeja rítmicament la base de la plataforma com en l'inici d'una dansa rudimentària. S'asseu al pòdium i continua assegut.

Registres d'expressió: zones liminars d'emoció.

**Interludi tercer** [35.52 - 36.40]

Assegut al pòdium, en silenci, amb la mà al front.

**Serie -IV- Trànsits tel·lúrics** [36.40 a 51.32]

Aquesta és la sèrie més extensa i també la més extrema en l'exacerbació dels registres emocionals. Culmina en una caminada o dansa rudimentària en l'espai exterior al pòdium. La càmera segueix la figura i revela l'espai circumdant.

Registres d'expressió: elació, bondat, rudeses, gravetat, poder, exacerbació, vulnerabilitat, innocència, joia. Zones liminars d'emoció.

**Final en silenci** [51.32 - 52.44]

L'home queda dempeus amb els ulls tancats i actitud sòbria. Amb un gest devocional vers la base del pòdium que ha sostingut l'acte, es va asseient al darrere en actitud recollida. Després d'un segona salutació devocional vers

---

49. Del llatí medieval *interludium*, del llatí *inter* ('entre') i *ludus* ('joc').

el pòdium, obre els ulls i mira endavant amb expressió i mirada serena –la mirada de l'actor executant de l'acte. Somriu amb joia i fa una darrera reverència al pòdium.

Registres d'expressió: gravetat, serenitat, benaurança, completenessa.

*Humà Humà* mostra un flux d'estats, gestos, mocions i emocions difícilment interpretables i codificables, en els límits espacials i temporals de la ficció escènica. Tanmateix la imatge i duració resultants comporten una intensa força emocional articulades en una absoluta precisió expressiva. Com en un somni, cada element és significant. Com «en el ritual, la forma és significat», en paraules de Maya Deren, pionera del cinema experimental americà que va filmar i investigar les danses de possessió a Haití.<sup>50</sup> L'emoció liminar, les zones liminars [del llatí *limen*, llindar], seguint els estudis de l'antropòleg Víctor Turner,<sup>51</sup> continua sent el registre principal, si es pot qualificar com a tal, en l'acte performatiu *Humà Humà*, un registre que no es vol conformar en una única conceptualització lingüística. La *moció* en el llenguatge del cos tel·lúric resisteix la mediació racional. La interpretació del gest inventat [del llatí *invenire* trobar, *in+venire* venir] i invocat [del llatí *invocare* cridar, apel·lar] no vol comportar cap altre contingut fora de la seva essència constitutiva. Entrant en el terreny del mitjà i del llenguatge visual, Marshall McLuhan cita la reflexió següent de Béla Balász, un dels primers grans estudiosos del cinema, a *Theory of the Film* (1952):<sup>52</sup> «El descobriment de la impremta tornà gradualment indesxifrables els rostres de l'home [...] l'esperit visual es convertí així en un esperit llegible i la cultura visual en una cultura de conceptes».

---

50. «In ritual form is meaning». Cita de l'article de Maya Deren «An Anagram of Ideas on Art, Form and Film» de 1946, publicat parcialment a BORDWELL, K.; THOMPSON, D. 1994, p. 585. Maya Deren (Kiev, 1917-Nova York, 1961), ballarina, coreògrafa, directora de cinema i reconeguda pionera del cinema experimental americà als anys quaranta i cinquanta.

51. Vegeu l'article «Liminal to Liminoid, in Play, Flow and Ritual». A: TURNER, Victor. 1982. A partir de la seva anàlisi d'Arnold van Gennep.

52. «The discovery of the printing gradually rendered illegible the faces of men [...] the visual spirit was thus turned into a legible spirit and visual culture into a culture of concepts.» BALÁSZ, Béla (1923). *Theory of the Film: Character and growth of a new art*, citat a MCLUHAN, Marshall. 1953. «Culture Without Literacy». A: McLuhan, Eric & F. Zingrone (eds.), 1997, p. 307-308.

Després d'aquesta cita McLuhan comenta la funció de la càmera cinematogràfica i com aquesta cultura de la paraula es veu definitivament trastocada per la invenció del cinematògraf:<sup>53</sup>

En l'actualitat una nova màquina està obrant per retornar l'atenció dels homes a la cultura visual i donar-los nous rostres. Els gestos de l'home visual no pretenen transmetre conceptes que poden expressar-se amb paraules, *sinó les emocions no racionals que seguirien no verbalitzades quan tot el que podria dir-se s'hagués dit. El que apareix en el rostre o en l'expressió facial és una experiència espiritual que es fa immediatament visible sense la intermediació de paraules.*<sup>54</sup> [...] En l'època de la cultura impresa i de la paraula, el cos va deixar de tenir el mateix valor expressiu i l'esperit humà es va fer audible però invisible. La càmera-ull ha revertit aquest procés familiaritzant de nou les masses amb la gramàtica del gest.

L'escena d'*Humà Humà* apareix despullada d'elements llevat d'una tarima en forma de pòdium, quatre espelmes que es veuen quan el personatge irromp en l'espai al final de la seqüència com a suggeriment del ritual i una manta que al principi li cobreix el cos per accentuar la nuesa posterior. Podem dir aleshores que el personatge té un atribut: el pòdium. El pòdium, però, no és només *un* atribut sinó *l'*atribut que ajuda a convertir el personatge en arquetip: el personatge puja al pòdium per mostrar les diferents dimensions de la seva humanitat. L'Home al Pòdium és, però, *Humà Humà*: de nou el mecanisme psíquic imaginal que formula Hillman i que adopta intuïtivament Vidal acompanyant l'adjectiu substantivat *humà* de l'epítet *humà* que el caracteritza i el transforma.

El pòdium com a tarima suggereix també la idea d'escenari teatral, és a dir, el vehicle de la ficció escènica. El pòdium que utilitzà Vidal a *Humà Humà* formava part de l'*Exposició viva de 40 personatges* que presentà a la galeria Metrònom de Barcelona el 1987, referida anteriorment. L'exposició consistí en realitat en una instal·lació performativa on 40 persones reals amb 40 professions diferents encarnaven la seva *persona* social o personatge (recordem

53. «At present a new machine is at work to turn the attention of men back to visual culture and give them new faces [...] The gestures of visual man are not intended to convey concepts which can be expressed in words, but such... non-rational emotions which would still remain unexpressed when everything that can be told has been told [...] What appears on the face and in facial expression is a spiritual experience which is rendered immediately visible without the intermediary of words [...] In the epoch of print and word culture the body ceased to have much expressive value and the human spirit became audible but invisible. The camera-eye has reversed this process in reacquainting the masses of men once more within the grammar of gesture.» *Ibid.*, p. 307-308.

54. Èmfasi de l'autora.



que *persona* prové del llatí *persona*, ‘màscara de l’actor’), cadascuna sobre una petita plataforma blanca on Vidal havia escrit el nom corresponent a la seva professió: fuster, empresari, periodista, llibreter, recader, recepcionista, pagès, artista, carnissera... Per a Vidal el fet que els personatges estiguessin a sobre d’aquest pòdium, era una forma d’objectivar la seva imatge aïllant la persona de la seva circumstància. El pòdium ajudava així a presentar la figura del personatge amb l’atribut de la seva professió en la seva objectivitat. El pòdium que ocupa ara Humà Humà, d’unes dimensions més grans que la resta, en l’exposició va quedar buit entremig del públic.

En la trama-ficció de l’itinerari de l’artista que proposa aquest estudi –on els personatges creats per l’artista es converteixen en els seus propis guies, interlocutors i confidents– durant els anys que segueixen el «paisatge humà» dels 40 *personatges*, podem imaginar que aquest pòdium, ara pintat de negre, va esperar el seu personatge, Humà Humà, encarnat ara per Albert Vidal. Humà Humà el continua guiant a les arrels del seu art ensenyant-li l’essència compresa en la metàfora del trànsit tel·lúric, etimològicament un ‘passar’ o ‘anar a l’altra banda’ (*trans+ire*) travessant les diferents humanitats.

A *Humà Humà* el cos de l’actor des del seu silenci es buida i el nu esdevé receptacle. Aquesta és la funció de l’actor *ab-origine*, el seu destí antropològic, seguint la metàfora de la possessió: ser mitjà o vehicle d’un esperit o ancestre. Vidal, l’actor tel·lúric, en un acte de *transformisme nu*<sup>55</sup> desapareix darrera del seu propi cos despulat que es converteix en màscara orgànica oberta al flux i al passatge de la ficció al trànsit, del trànsit a la ficció. L’actor «juga [*plays*] l’estat de la màscara». No s’ha d’oblidar que entre 1966 i 1968 Vidal estudia a l’escola del mestre Jacques Lecoq, on el treball de la màscara en tots els seus aspectes i el coneixement de la *commedia dell’arte* són bàsics en la formació impartida. És a través de l’estat de la màscara al qual Vidal es refereix freqüentment, que el subjecte actor pot contemplar la seva humanitat sense caure en un subjectivisme dramàtic, i és a través de la màscara, com a estat, que la representació de la humanitat pot adquirir la dimensió de l’arquetip i de l’acte mític. Trobem una resonància d’aquesta reflexió en el famós assaig poètic de Roland Barthes (1980) sobre la fotografia *La Chambre Claire*.

Atès que cada fotografia és contingent (i per tant externa al significat), la fotografia no pot significar (aspirar a una generalitat) si no és assumint una màscara [...] Com en el retrat de William Casby, fotografiat per Avedon: l’essència de l’esclavitud es posa al descobert: la màscara és el significat, en la

55. ESCOBEDO, Maria. 1992.

mesura que és absolutament pura (com ho era en el teatre antic). És per això que els grans fotògrafs són grans mitòlegs.<sup>56</sup>

És interessant remarcar com certes imatges i presències d'Albert Vidal tenen resonància en les figures de terracota d'histrions de la cultura coríntia de l'antiga Grècia al segle IV a.C.<sup>57</sup> Per a l'actor tel·lúric, l'estat de la màscara, de la possessió o del trànsit és equivalent a *estar en llenguatge*. Quan s'arriba a una «imatge», seguint la terminologia de Vidal, aquesta imatge esdevé un altar, un *altar* on les icones o arquetips del gènere humà són adreçats, interpel·lats, jugats, contemplats. A *Humà Humà* el pòdium es transforma també en un altar on les icones de l'*ethos* de la condició humana apareixen i són exposades. L'altar és també el lloc del sacrifici, de la celebració i de la comunió. El sacrifici per a l'actor mèdiu tel·lúric significa desprendre's de la subjectivitat perquè la deïtat, la icona tel·lúrica pertanyent a la Terra i a l'*anthropos* com a figura de la humanitat, pugui manifestar-se.

*Humà Humà* es el títol que posa Vidal a una *performance* que té en ment després de visionar la gravació. Però aquest fluir transmogrificador d'icones és difícilment reproduïble davant d'un públic en l'expectació teatral. El 1994 el personatge arquetip *Humà Humà* dona pas a Monk of Chaos en concert *performance* de cant tel·lúric a l'escenari de l'Institute of Contemporary Arts de Londres.<sup>58</sup> Flux i control, vitalitat i disrupció, potència i vulnerabilitat es conjuguen en el cos tel·lúric, en una via que assoleix el potencial d'anar més enllà dels paradigmes de la postmodernitat:

Hi ha una necessitat d'anar més enllà de la mera negació i destrucció de la raó clàssica occidental i el seu logocentrisme, vers un estat mental serè i obert, en el qual la negació metafísica i la seva afirmació pràctica són fàcilment coexistents. Aquest és un esperit i un estat mental que és lliure i «flotant», que es mou elegantment entre les dues veritats de la raó i la desraó.<sup>59</sup>

---

56. «Since every photograph is contingent (and thereby outside of meaning), photography cannot signify (aim at a generality) except by assuming a mask[...] As in the Portrait of William Casby, photographed by Avedon: the essence of slavery is here laid bare: the mask is the meaning, insofar as it is absolutely pure (as it was in the ancient theater). This is why the great portrait photographers are great mythologists.» BARTHES, Roland. 1984, p. 34.

57. Vegeu la secció «Altres iconografies».

58. *Monk of Chaos Worships the Bull*, Institute of Contemporary Arts, Londres. 1994.

59. «There is a need to go beyond the mere negation and destruction of Classical Western reason and logocentrism, towards an open and serene state of mind, in which metaphysical negation and practical affirmation are easily coexistent. This is a spirit and state of mind that is free and 'floating', moving gracefully between the two truths of reason and unreason.» FEI ZHU, Jian. 1995.

Seguint la retòrica de personatges arquetips, després d'Humà Humà, Monk of Chaos evoca un nou enteniment: el reconeixement d'una estructura més profunda, una estructura que, despullada de codis, assumeix una *complexitat inintel·ligible*.<sup>60</sup>

### **Humà Humà. Narratives imaginals del daimon**

El cos tel·lúric a través del mitjà videogràfic es configura com una imatge cinemàtica electrònica en un mitjà duracional que la cultura anglosaxona ha denominat *time-based media* implicant una sèrie de qüestions específiques a aquesta mediació de la càmera. En l'expressió humana les expressions sonores són produïdes per l'aparell vocal, l'emissió és propulsada en l'aire i és percebuda per l'òrgan auditiu amb un retard negligible, de forma que l'ona sonora generada és modulada mentre es va emetent. En la construcció de la imatge visual corpòria, el mitjà o òrgan emissor és tot el cos. En aquest cas el registre audiovisual electrònic produeix la imatge en l'espai de representació del videograma i en permet la contemplació de forma immediata a la pantalla del monitor. D'aquesta manera l'artista *performer* pot incorporar el mitjà videogràfic en la creació i en la composició de la imatge de la seva presència. La corporeïtat duracional emergent s'alimenta així del coneixement i aprenentatge que procura el *feedback* electrònic de la seva visualització, integrant el mitjà videogràfic en el nucli mateix de l'acte de creació de la moció i de la imatge del *performer*. El mitjà videogràfic amb la visualització al monitor es transforma en l'eina clau d'un procés continu de deconstrucció-construcció per revelar en el cos tel·lúric l'*eikon* arquetípic: la imatge d'una moció la significació de la qual defuig codis, una iconografia duracional de necessari valor antropològic, transductora sempre d'un comportament mític.

40

La qüestió que es planteja ara és si la seqüència d'Humà Humà i les gravacions del cos tel·lúric en el període acotat entre 1990 i 1995, contenen un caràcter narratiu i en aquest cas quins serien els seus paràmetres. El psicòleg postjunguianà James Hillman analitza la relació entre ficció i trama: «Només quan una narrativa rep coherència interna en termes de les profunditats de la natura humana és que tenim ficció, i per aquesta ficció hem de tenir una trama [*plot*] [...] En els nostres tipus de ficcions les trames són les nostres teories».<sup>61</sup>

60. La idea de l'art com «una comunicació de complexitats inintel·ligibles» és suggerida pel físic i humanista Jorge Wagensberg a *Ideas sobre la complejidad del mundo*. 1982.

61. «Only when a narrative receives inner coherence in terms of the depths of human nature do we have fiction, and for this fiction we have to have a plot [...] In our kind of fictions the plots are our theories.» HILLMAN, James. 1996, p. 9.

En aquest corrent de pensament, la psicologia és revisada i «re-visionada» per la primera generació d'analistes junguians a la qual pertany Hillman.<sup>62</sup> Per Hillman, pare de la psicologia de l'arquetip, la transferència, l'inconscient i la neurosi són «els tres pilars caiguts» de l'anàlisi psicològica<sup>63</sup> que apunten amb la seva caiguda vers un nou propòsit: la transferència cedeix a la relació Eros-Psique; l'inconscient obre el pas al descobriment de l'imaginal i la neurosi integra la feminitat en una consciència bisexual. El concepte mateix de consciència es revela com un mode apol·lini que tipifica la narrativa linial de l'heroi.

El cos tel·lúric a través del mitjà videogràfic fa visible el cos psíquic del que Karl Jung anomena «el costat abismal de l'home corpori». El mode d'actuació que adopta l'executant-*performer* tel·lúric, constitueix un flux de transformacions morfològiques on la metàfora de la possessió o del trànsit tel·lúric empaita la moció vers un altre nivell de profunditat psíquica en l'art del teatre i de l'actuació. De la mateixa escola que Hillman, Rafael López Pedraza ens recorda que «Dionisos –el deu del Teatre– serà sempre la deïtat perseguida i desmembrada, el més reprimit de tots els deus».<sup>64</sup> En aquesta línia de pensament podria dir-se que les narratives del cos tel·lúric són formades per una consciència dionísica quant al «flux narratiu que emana d'un estat d'atenció i coneixement envers la ficció» (*a fictive awareness*). En el marc de l'actuació tel·lúrica, el *retorn de Dionisos, el deu reprimit*, es converteix en un fluir gestual i imaginal que podria evocar en el marc terapèutic el mètode de curació de Freud basat en la paraula [*the talking cure*], mètode que segons Hillman portà a Freud i als seus pacients (i amb ells a la mateixa psicologia) al redescobriment i exploració de la *memòria*.

*Humà Humà* és posterior a l'escriptura del mite de *L'adveniment del Príncep*, on Vidal encarna el Serpent tal com s'explica en la secció anterior. Concretament es tracta de l'episodi *Mon, Dimoni i Carn* en el qual, després de deixar les profunditats de la terra, el Serpent surt a la superfície i es troba amb les tres entitats del Món, el Dimoni i la Carn en la seva aparença més fosca. La seva missió és il·luminar-les per poder seguir la Via del Príncep. Aquest mite alimenta el pòsit i jeu en la trama d'*Humà Humà*: la trobada amb les entitats que l'actor Vidal descobreix en la *memòria* de la condició humana

62. En aquesta secció se segueixen les idees de James Hillman i la seva revisió de les teories de Freud i Jung exposades als escrits: «On Psychological Femininity» (1969). A: HILLMAN, James. 1992, p. 215-298. «The Fiction of Case History – a Round with Freud». A: HILLMAN, James. 1996 (ed. original de l'article: 1975), p. 3-49; «The Pandaemonium of Images: Jung's Contribution to Know Thyself», . A: HILLMAN, James. 1996 (ed. original de l'article: 1975), p. 53-81.

63. HILLMAN, James. 1992, p. 297-298.

64. LÓPEZ PEDRAZA, Rafael. 1990, p. 74.

amb Humà Humà –que és el joc de mocions que desplega l'actor tel·lúric en l'emplaçament mateix del seu cos. Per Jung aquesta memòria és una «regió intermitja», alhora ficcional i factual, de realitat psíquica habitada per figures fictícies que «en la consciència del *com si* [les figures fictícies] són potències amb veu, cos, moviment i ment, plenament sentides, però plenament imaginàries». <sup>65</sup> Hillman recupera del grec el terme *daimōn* (divinitat, geni) que posteriorment adopta el llatí *daemon*, <sup>66</sup> per anomenar la presència d'aquests poders o objectes psíquics: «Coneix-te a tu mateix» segons Jung significa familiaritzar-se, obrir-se i escoltar, és a dir, conèixer i discernir els *daimons*. <sup>67</sup> El *daimon* fa sorgir la consciència politeïsta de l'antiga tradició grega. Aquesta tradició clama per una multiplicitat de centres, valors i direccions que només l'ego heroic ha establert com a condició de fragmentació psíquica. El «retorn d'allò que ha estat reprimit» és també el retorn del politeïsmes reprimit:

Després de Jung, «coneix-te a tu mateix» passa a designar un coneixement arquetípic, un coneixement *daemònic*. Significa una familiaritat amb una host de figures psíquiques des de contextos geogràfics, històrics i culturals, cent canals més enllà de la meua identitat personal. [...] I em trobo amb aquestes peculiars criatures com imatges a la imaginació i com patrons arquetípics que es mouen dins de la consciència. <sup>68</sup>

42

En la visió tel·lúrica de l'art i en l'accés a la memòria tel·lúrica, l'actor manifesta aquestes «criatures» a través del seu *cos imaginal*. L'islamòleg i estudiós francès Henri Corbin encunya el terme *imaginal* a partir de l'expressió llatina *mundus imaginalis* que exalta la imatge i la potència imaginativa com a *imaginació agent*. <sup>69</sup> *Imaginal* abasta el reialme de les imatges i de l'imaginari. Hillman desenvolupa part de la seva teoria crítica i de treball a partir d'aquest terme de Corbin. Per Thomas Moore, estudiós de l'obra de Hillman, «l'imaginal és mètode»:

---

65. «[...] in an "as if" consciousness they [the fictive figures] are powers with voice, body, motion, and mind, fully felt but wholly imaginary.» HILLMAN, James. 1996, p. 56.

66. Amb aquest significat trobem doncs les dues formes *daimon* i *daemon*.

67. «Know Thyself in Jung's manner means to become familiar with, to open oneself to and listen to, that is, to know and discern, daimons.» HILLMAN, James. 1996, p. 55.

68. «After Jung, Know Thyself means an archetypal knowing, a daimonic knowing. It means a familiarity with a host of psychic figures from geographical, historical and cultural contexts, a hundred channels beyond my personal identity [...] And I meet these peculiar creatures both as images in the imagination and as the archetypal patterns moving within my consciousness.» *Ibid.* p. 62-63.

69. Henri CORBIN (1979), p. 9-10.



Una de les primeres coses que el nou lector de Hillman observarà és el seu ús freqüent d'aquesta estranya paraula que Jung retornà a la psicologia: *ànima*. Ànima suggereix profunditat [...]. Hillman també es pren seriosament l'afirmació de Jung que la psique és imatge. A aquesta idea radical de que no hi ha res que no sigui *imagístic* o poètic afegeix la terminologia d'Henri Corbin, apresada dels seus estudis islàmics, del *mundus imaginis*. El «món imaginal» de Corbin no és ni abstracte ni literal, però tot i així és absolutament real, amb les seves pròpies lleis i propòsits. Aquest món imaginal és la matriu de la teorització de Hillman.<sup>70</sup>

El cos tel·lúric que veiem a *Humà Humà* és un cos imaginal, si adoptem les claus de lectura de Hillman via Corbin, en el sentit de que és portador de metàfora. La imatge del cos tel·lúric atesta «les fundacions poètiques de la ment» que reclama el mètode imaginal, una vegada més a contracorrent de les tendències del literalisme i la «fal·làcia naturalista». Per Hillman les disciplines cognoscitives i de la voluntat demanen «com», mentre que les disciplines de la imaginació demanen «on». Des de Freud i Jung, pares de la psicologia profunda moderna, el *locus* de l'imaginari es troba en els dominis psíquics de la memòria. A més, des de Freud i Jung s'accepta que la memòria no només recupera la ment inconscient, sinó que dona origen al «reialme imaginal».

43

A *Humà Humà* es pot seguir videograma a videograma els recorreguts d'energia d'aquestes memòries que traça el cos tel·lúric. En el període denominat «d'emergència del cos tel·lúric», podríem dir que Albert Vidal s'apropa a aquestes imatges amb la mentalitat d'un fotògraf ja que busca la imatge parada única; tanmateix les imatges només poden ser documentades pel mitjà duracional basat en la temporalitat. Per l'artista cada quadre electrònic o videograma, així com cada posició del cos, ha de manifestar una presència –en altres cosmovisions, s'anomenaria avatar (hinduïsmes i budisme), numen (mitologia clàssica) o esperit (cultures animistes). Quan «hi ha presència», l'actor «està en llenguatge»; són expressions que Vidal utilitza quan guia l'actuació vers el trànsit tel·lúric que catalitza i testimonia la càmera, o quan visiona la imatge videogràfica parada en el monitor. Encara que aquest llenguatge de la presència i el gest pugui semblar elusiu i incert, en la seva articulació la imatge-moció del cos requereix una màxima precisió, com les imatges en la poesia, les fantasies o els somnis. Reprenem: «Les trames

---

70. «One of the first things the new reader of Hillman will notice is his frequent use of that odd word Jung returned to psychology – soul [...] It suggests depth [...] Hillman also takes seriously Jung's statement that psyche is image. To this radical idea that there is nothing that is not imagistic, not poetic, he adds the terminology of Henry Corbin, who learned it from his Islamic studies, of the *mundus imaginis*. Corbin's 'imaginal world' is neither abstract, nor literal, yet utterly real, with its own laws and purposes. This imaginal world is the matrix of all Hillman's theorizing.» Thomas Moore (ed.). 1990, p. 5, «Introduction».

[*the plots*] són les nostres teories», és més, «les trames són mites» i, en última instància, «la trama està en la imatge».<sup>71</sup> Com en una figura hologràfica, el tot contingut en cada videograma que capta el fluir intuït i precís, intel·ligible i complex de la composició gestual, una immersió de ressonància en l'arquetip, un paisatge oníric i real, envolvent i vibracional.

---

71. «The plot is in the image.» HILLMAN, James. 1996, p. 9-11.

#### IV. Rituals de gravació o *recording rituals*

Per l'historiador de les religions Mircea Eliade, el ritual restaura el temps-espai sagrat d'una acció mítica, en el seu origen, aportant la reconstitució i re-presentació [*re-enactment*] de forces creacionals dins d'un sistema de creences o mitologia. El «temps concentrat» màgic-religiós del ritual és d'una gran intensitat. Per Eliade aquest «temps concentrat» és igualment la dimensió específica del teatre i del cinema: «Fins i tot no tenint en compte els orígens rituals i l'estructura mitològica del drama i del film, resta el fet important que aquests dos tipus d'espectacle utilitzen tot un altre temps que la “duració profana”, un ritme temporal concentrat i al mateix temps fracturat, que, fora de tota implicació estètica, provoca una profunda resonància en l'espectador.»<sup>72</sup>

El ritual és formal, estableix el *modus operandi* per connectar amb els númens (principi, força o esperit que guia, segons el *Collins English Dictionary*), els ordres invisibles subjacents a l'estat de consciència o condició ordinària de l'ésser humà en un sistema de creences determinat. Però sobretot, el ritual és performatiu. Seguint la teoria del filòsof del llenguatge J. L. Austin sobre els enunciats performatius, el ritual és constitutiu, és a dir: instaura l'acció, més que reflectir-la o representar-la. La ficció ritual d'*Humà Humà* presenta *de facto* el document videogràfic d'un acte únic, irrepetible, gravat en una única presa de 53 minuts.

45

La gravació de rituals té el seu precedent en el camp de l'antropologia visual i en un dels seus fundadors i més controvertits filmògrafs: Jean Rouch (França, 1917 - Níger, 2004). Ambdues figures, Vidal i Rouch, comparteixen des dels seus diferents àmbits d'exploració i creació, una ambigüitat similar: la seva obra se situa en els territoris de representació liminars entre la realitat i la ficció. Però amb un element afegit: aquests territoris liminars són a més *constituïts* cinemàticament per la presència de la càmera dins de l'entorn ritual. Jean Rouch, «*the Cinematic Griot*» (el narrador d'històries en la tradició oral animista de l'Àfrica occidental, com l'anomena Paul Stoller) aplica el seu mètode de *ciné-transe* en el marc ritual cinemàtic de l'antropologia visual. Amb Stoller, un dels estudiosos més importants de la seva etnografia,<sup>73</sup> s'examinarà el *ciné-transe* de Rouch que ens ajudarà a reflexionar sobre el rol del mitjà videogràfic

72. «Même en ne tenant pas compte des origines rituelles et de la structure mythologique du drame et du film, il reste ce fait important que ces deux espèces de spectacle utilisent un tout autre temps que la “durée profane”, un rythme temporel concentré et brisé à la fois, qui, en dehors de toute implication esthétique, provoque une profonde résonance chez le spectateur.» ELIADE, Mircea. 1957, p.34-35.

73. Tota aquesta secció s'anirà referint als estudis de Paul Stoller, 1992 i 1997.

en les gravacions documentals que fa Vidal durant el procés d'emergència del llenguatge tel·lúric (1990-1995), no sense abans introduir els trets principals de la pràctica fílmica de Rouch sintetitzats en la seva noció de *cinéma vérité*.

En la creació d'una realitat cinemàtica «les pel·lícules de Rouch se'ns presenten no com a textos sinó com a evidències».<sup>74</sup> El *cinéma vérité* implica una nova concepció de l'esdeveniment fílmic. Els seus antecedents es remunten als pioners del cinema documental Robert Flaherty (EUA, 1884-1951) i Dziga Vertov (Polònia, 1896 - Unió Soviètica, 1954). De Flaherty, Rouch apren la noció de participació: «Per Rouch, *Nanook of the North* (Flaherty, 1922) és la celebració d'una relació; combina la familiaritat que es deriva de l'observació, amb el sentit de contacte i espontaneïtat que prové de la relació i la participació».<sup>75</sup> Els mètodes de treball de Flaherty, incloent el que Rouch anomena *l'escenificació de la realitat*, el porten a la pràctica d'una *antropologia compartida*. Paral·lelament Rouch troba els seus principis estètics i de realització en la praxi cinematogràfica de Vertov i en les seves contribucions ideològiques. Darrera del *cinéma-vérité* hi ha la teoria de Vertov del *kinoki* o cinema-ull on la càmera es converteix en una extensió del cineasta. A través del *kinoki* Vertov promulga que la pel·lícula s'edita a mesura que es filma.<sup>76</sup> Vertov recopilà en la revista *Kino-Pravda* [Cinema-Veritat] (1922) les seves principals idees i manifestos que aplicà a la seva obra mestra *Chelovek s kinoapparatom* (*L'Home de la Càmera*, 1929), un referent que continua sent totalment contemporani. En els seus escrits Vertov defensa que la càmera no registra una realitat objectiva sinó que crea una *cine-realitat*, una construcció del real provocada per la presència de la càmera.

La «veritat fílmica» del *cinéma-vérité* de Rouch i les gravacions tel·lúriques de Vidal es constitueixen com a ficció, però una ficció singular que invoca poders reals. Els actes performatius de Vidal en el context de creació de les obres escèniques, quan actua però també quan dirigeix, i que testimonia sistemàticament amb la càmera, i els rituals que filma Rouch, ambdós incorporen la seva pròpia posada en escena esborrant la distinció entre presència i representació. Ambdós tipus d'esdeveniment entren en el regne intermediari entre el que és ficció i alhora factual.

74. «The films of Rouch are presented to us not as texts, but as evidences.» EATON, Mick. 1979, p. 42, «The Production of Cinematic Reality».

75. «For Rouch *Nanook of the North* is a celebration of a relationship; it combines the familiarity that accrues from observation with the sense of contact and spontaneity that comes from rapport and participation.» FELD, S. 1989. «Themes in the cinema of Jean Rouch». A: *Visual Anthropology* 2 (3-4). Citat a: STOLLER, Paul. 1992, p. 100.

76. STOLLER, Paul. 1992, p. 102.

El ritual requereix participació enlloc de l'observació objectiva que separa el subjecte de l'objecte adreçat. «Veure» en el ritual és «estar amb». Per aquesta lògica, la càmera corporeïtzada a través del seu operador o director, ha d'estar «iniciada» per ser capaç de «veure», d'«estar amb» i així gravar [en anglès *to record*] l'esdeveniment per ser *recordat* [del llatí *recordari*, 'recordar'; format amb el prefix de repetició *re* i el substantiu *cor*, 'cor'], és a dir, etimològicament, per ser ubicat de nou al cor. Per Rouch es tracta d'un *ciné-transe* i d'una *antropologia compartida*. Albert Vidal *des-cobreix* una memòria i construeix una poètica: la memòria i la poètica del *cos tel·lúric*. Podem referir-nos en ambdós casos al document d'un acte-esdeveniment antropològic a través d'un dispositiu de filmació (el cinema per Rouch) i de gravació (el vídeo per Vidal) que transfereix els aspectes ontològics d'una visió de l'art i de la cultura. No es reivindica una veritat representacional. Ambdós, Vidal i Rouch, comparteixen, seguint la tesi de Stoller, una «pràctica corporeïtzada» (*embodied practice*) del ritual cinemàtic.<sup>77</sup> La «veritat» revelada no pertany a l'esdeveniment pro-fílmic, sinó que està fermament arrelada a la ficció constituïda.

Filmant *Tourou et Bitti: Les Tambours d'Avant* (Níger, 1971), Rouch narra com entra en un «*ciné-transe* d'un filmant el trànsit de l'altre».<sup>78</sup> La pel·lícula està rodada en una presa contínua de 12 minuts. En la narració que acompanya la imatge, Rouch explica com durant tres dies el sacerdot o *zima* intenta invocar els esperits del bosc per protegir les futures collites. Tanmateix i malgrat l'ús dels antics tambors Tourou i Bitti, durant tres dies la possessió no es produeix. Al final del quart dia, sense que cap esperit s'hagi manifestat encara, Rouch decideix filmar la música per testimoniar al menys l'expressió de la cultura songhai, en risc de desaparèixer. Quan Rouch s'apropa amb la seva càmera als músics, aquests de sobte «veuen l'esperit» i els vells Sambou i Tusinyé Wasi dancen la possessió. Rouch filma fins a acabar el rotllo de la pel·lícula. En el seu comentari final Rouch es demana si d'alguna manera no ha estat el mateix acte de la filmació el que ha desencadenat i accelerat el ritual de la possessió i si no ha estat el seu *ciné-transe* que ha tingut un rol essencial com a catalitzador del ritual.

Per Vidal, de la mateixa manera que per Rouch, la càmera esdevé un agent simultàniament *iniciat* i *iniciador*. Per aquesta raó atorga una gran importància a la presència de l'operador de la càmera, una presència igualment catalitzadora de l'esdeveniment. El ritual pressuposa la implicació de tots

77. STOLLER, Paul. 1997.

78. ROUCH, Jean, *La religion et la magie Songhai*. Université de Bruxelles, p. 348. Citat a: STOLLER, Paul. 1992, p. 169.



els participants. No admet la pretensió d'una observació distanciada, ni la pretesa passivitat d'una càmera observacional. A partir d'aquesta assumpció bàsica, els mètodes de filmació i gravació d'ambdós són molt diferents. Rouch manifesta la seva presència movent-se per l'entorn, càmera en mà, durant la filmació, evitant així l'ús de lents de *zoom*. A les gravacions de Vidal la presència de la càmera és discreta, fixa en el tríode, i fa ús del *zoom*. Es poden distingir dues situacions de treball: quan Vidal grava, al mateix temps dirigeix l'actuació de l'actor-*performer* a través del visor com una posada en escena per al quadre de la càmera, incidint amb les seves indicacions en cada angle del cos de l'actor-*performer* en relació amb la il·luminació i la posició de càmera. La mínima moció de l'actor-*performer* ha de poder respondre a aquestes premisses articulant la seva presència i gestualitat en funció de la llum i la càmera frontal, mantenint simultàniament l'atenció conscient al flux d'energia que conforma aquesta presència. Quan Albert Vidal actua per a la càmera i el seu treball és gravat (una responsabilitat que em va assignar durant aquest període), ell ja ha establert el llenguatge de càmera i com l'objectiu el segueix i enmarca les trajectòries, mocions i estasis del seu cos.

La imatge del cos tel·lúric reconeix en cada videograma la interacció amb el temps-espai representacional del dispositiu de gravació. Així, el llenguatge de la possessió del cos tel·lúric és primordialment la construcció estètica d'una memòria: el pensament corpori del trànsit. La seqüència gravada, amb tot el valor intrínsec del *momentum* de creació, és utilitzada en primera instància com a document (del llatí *docere*, 'ensenyar'): la imatge és escoltada com una lliçó per l'actor-*performer*. No es tracta però d'una representació coreografiada per ser repetida, ni del signe que cal llegir o interpretar. L'art és l'àmbit de la metàfora –per Albert Vidal, una metàfora d'accés a la memòria tel·lúrica. L'estructura cinemàtica és directament subsidiària de l'ànima o *daimon* que habita el cos en la ficció. La immanència de la presència del *daimon* és invocada, capturada i metafòricament *imaginada* per la càmera. D'aquesta manera aquesta presència és rebuda com una *visitació*. *Leikon* gravat –*recorded*– en el suport electrònic està allà per ensenyar (*docere*), és a dir, per recuperar (en el sentit de McLuhan: *to retrieve*),<sup>79</sup> i recrear les memòries imaginals de la condició humana.

Stoller posa el cos al centre de la recerca de l'antropologia visual: «Per què és important fer referència al cos sensible del mitjà que encarna els esperits? [...] El cos és un gran repositori de memòries culturals –memòries

79. *To retrieve* ('recuperar') és una de les quatre lleis dels mitjans (*laws of media*) que formula Marshall McLuhan en la seva exègesi poètica del *Media* quan es demana «què fa un mitjà» (*mitjà* entès com qual-sevol tipus d'artefacte humà o cultural), juntament amb *to enhance* ('augmentar', 'intensificar'), *to reverse* ('revertir', quan es porta a l'extrem) i *to obsolesce* ('fer obsolet'). McLuhan. 1988.

[...] de la carn»<sup>80</sup> i atribueix al concepte de «memòries corporeïtzades» (*embodied memories*) el poder de la mímesi i la fenomenologia de la possessió d'esperits. Aleshores, seguint un altre antropòleg, Michael Taussig en el seu llibre *Mimesis and Alterity* (1993), vincula la percepció sensible amb el poder de mímesi, la capacitat de copiar la realitat percebuda, i la seva relació amb l'«alteritat»: el procés de construir socialment l'altre (*otherness*).<sup>81</sup> El que Stoller defensa a través de Rouch i Taussig –igual que aquest estudi vol defensar a través del cos tel·lúric i la visió de l'art tel·lúric d'Albert Vidal– és un *coneixement corpori* que pugui ser testimoni, documentat, però també propiciat, creat i transmès pel dispositiu cinemàtic:

L'habilitat de mimar, i de mimar bé [...] és la capacitat de ser altre [Walter Benjamin]. Amb aquesta capacitat –el que Taussig anomena la facultat mimètica– som capaços d'aprehendre allò que és estrany (allò altre) a través de semblances, de còpies. El poder de la facultat mimètica prové de la seva sensualitat fonamental: mimar una cosa implica contacte. Per Benjamin i Taussig, el coneixement és corpori. Mimem per entendre. Copiem el món per comprendre'l a través dels nostres cossos.<sup>82</sup>

49

La pel·lícula etnogràfica de Rouch *Les Maîtres Fous* (Ghana, 1954) ha estat considerada com un equivalent al *Teatre de la Crueltat* del poeta, dramaturg i assajista francès Antonin Artaud (1886-1948). A *Les Maîtres Fous*, escriu Stoller, «el poder existencial d'aquestes imatges [ens porten] a una confrontació sense cap compromís amb les dimensions reprimides del nostre ésser». I Artaud clama a l'assaig *En finir avec les chefs-d'oeuvre* (*Per acabar amb les obres mestres*): «Proposo de tornar a través del teatre a una idea del coneixement físic de les imatges i dels mitjans de provocar trànsits [...] A qui ha oblidat el poder comunicatiu del mimetisme màgic d'un gest, el teatre li ho pot tornar a ensenyar, perquè un gest porta amb ell la seva força.»<sup>83</sup> Certament

80. «Why is it important to home in on the sentient body of the spirit medium? [...] The body is a major repository of cultural memories –memories, to quote Toni Morrison, of the flesh.» STOLLER, Paul. 1997, p. 56-57.

81. *Ibid.* p. 65-66.

82. «The ability to mime, and mime well ... is the capacity to Other [Walter Benjamin]. Through this capacity –what Taussig calls the mimetic faculty– one is able to grasp that which is strange –other– through resemblances, through copies of it. The power of the mimetic faculty devolves from its fundamental sensuality: miming something entails contact. For Benjamin and Taussig, knowing is corporeal. One mimes to understand. We copy the world to comprehend it through our bodies.» STOLLER, Paul. 1997, p. 65-66.

83. «Je propose d'en revenir par le théâtre à une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des trances [...] Pour qui a oublié le pouvoir communicatif et le mimétisme magique d'un geste, le théâtre peut le lui réapprendre, parce qu'un geste porte avec lui sa force.» Citat a: «En finir avec les chefs-d'oeuvre» (1938). A: ARTAUD, Antonin. 1977, p. 123.

les filmacions de rituals de possessió de Rouch ens porten al «coneixement físic de les imatges» reivindicat per Artaud. Certament, les gravacions del cos tel·lúric d'Albert Vidal recuperen i ens mostren una via per reaprendre «el poder comunicatiu del mimetisme màgic d'un gest».

Albert Vidal inicià la seva carrera actoral i escènica com a mim. Una de les seves primeres obres més reconegudes, *El Bufó* (1978), fou una peça de mim. En aquella època un mim totalment heterodox, influenciat per la seva formació amb el mestre Jacques Lecoq a París, el seu coneixement de la *commedia dell'arte* i sobretot pel seu pas per la companyia d'un altre gran mestre, l'italià Dario Fo. *El Bufó* ha estat sempre considerat una obra mestra. A principis dels vuitanta, a la introducció del llibre *Cant a la Mimica*, amb fotografies de Leopold Samsó, el teòric teatral Xavier Fàbregas qualificava tota la seva obra com «un finestró venturosament obert».<sup>84</sup> Albert Vidal però no es va aturar aquí. Fidel a la naturalesa pròpia del seu art –la creació escènica i el llenguatge del cos– continua navegant amb un rumb profundament intuitiu i alhora fruit d'una determinació poètica: la visió tel·lúrica de l'art. Arriba així al personatge Humà Humà, el Bufó en possessió tel·lúrica i nu que el portarà a Monk of Chaos. Rouch va entendre l'*antropologia compartida* com la clau fonamental per entrar al món de l'*altre*. En l'art tel·lúric d'Albert Vidal, tots els *altres* –l'artista, l'actor, el bruixot-mèdium, l'antropòleg, el videògraf i el mitòleg– coexisteixen, coadjuven i es manifesten en el seu geni creador.

---

84. FÀBREGAS, Xavier. 1983.

## V. Migracions cinemàtiques al mitjà electrònic

El cinema va tenir un efecte radical en el sentit històric de la gent. El nostre sentit de la història ha canviat –òbviament en tot tipus de formes i per tot tipus de raons– però en part com a resultat del cinema. En primer lloc, el cinema va fer que molts aspectes del món que a la majoria de la gent li eran distants i mai havien vist es tornessin immediats. Immediats però al mateix temps mediats. Si bé el cinema invocà la presència aparent de quelcom que era absent, hom ho veia amb els seus propis ulls i sabia que podia veure-ho de nou. Pel fet d’haver una càmera allà per a gravar-los, els moments que s’exposaren a les filmacions es convertiren en moments històrics d’un nou ordre. En determinat sentit, per tant, el cinema féu història. El cinema esdevení un mode totalment nou de producció de percepcions humanes; creà un nou mode de visió, oferí una nova manera de mirar.<sup>85</sup>

Las gravacions tel·lúriques d’Albert Vidal constitueixen un *corpus* de treball que roman a dia d’avui inèdit. En la seva major part són seqüències, fragments i imatges videogràfiques que documenten el procés d’emergència i creació del «cos tel·lúric» entre 1990 i 1995. Aquestes gravacions documentals ensenyaren al mateix Vidal i a les persones que l’acompanyàrem durant aquells anys com mirar, com llegir i com construir els signes corporals tel·lúrics des d’aquesta visió poètica del món.

51

En les darreres dècades, l’antropologia ha anunciat la desaparició de l’home primitiu, l’home preindustrial i, per tant, la desaparició de la percepció i l’experiència de l’altre.<sup>86</sup> Des dels seus inicis l’antropologia visual arrossega aquest sentit documental dels últims testimonis d’unes cultures en extinció. Al mateix temps, tots els camps de l’art i de la cultura reclamen una expansió de llenguatges. Podríem veure Albert Vidal com un dels darrers practicants d’una tradició arrelada a les experiències més radicals, independents i visionàries de les avantguardes de l’art –un món clarament en extinció. Però també el podem veure com el primer morador d’una tribu o d’una comunitat

85. «Film had a radical effect on people’s sense of history. Our sense of history has changed –obviously in all sorts of ways and for all sorts of reasons– but partly as a result of film. First, it made many aspects of the world which to most people were distant and unseen, immediate. Immediate but at the same time mediated. Although film conjured up the apparent presence of something which was absent, you saw it with your own eyes, and you knew you could go back and see it again. Because a camera happened to record them, the moments film was exposed to thus became historical moments of a new order. In a sense, therefore, film made history. Film was thus an entirely new mode of production of human perception; it created a new mode of vision, provided a new way of looking.» CHANAN, Michael. 1996, p. 15-16.

86. «The primitive man has already disappeared and with him the perception and the experience of the other». MACDOUGALL, David. «Films of Memory». A: TAYLOR, Lucien. 1994.

aborígen incipient i fascinant, que construeix la memòria del cos tel·lúric a través de rituals cinemàtics que *actualitzen* imatges primordials: els avatars o manifestacions numíniques del *daimon*, l'imaginal *daemonic* de l'*anthropos*. Aquí la memòria pren el sentit filosòfic bergsonià<sup>87</sup> com a memòria ontològica de la humanitat en la seva coexistència virtual de temporalitats: el que existeix en potència i és creat en el seu moviment d'*actualització*, en aquest cas, durant el ritual cinemàtic i l'actuació tel·lúrica.

Els estats de trànsit han estat sempre una pràctica a l'exili, un exili compartit per altres exilis, aquells relatius al cos i als *inferiores* tal com els descriu Hillman: «Assumint que l'ànima parla amb la veu dels *inferiores*, aquells que són mantinguts per sota, a baix i darrere, com el nen, la dona, l'ancestre i els morts, l'animal, el dèbil i el ferit, el repugnant i lleig, les ombres jutjades i empresonades, aleshores la tasca serà [...] estar en contacte amb i ésser mogut per aquests *inferiores*».<sup>88</sup> El trànsit continua sent una praxi vital i poètica –la creació d'un llenguatge en base a l'estilització del trànsit corporal en signe poètic– exiliada de la seva pròpia arena: el joc del teatre. A partir d'aquí aquests rituals són reconeguts i interpretats per les càmeres d'antropòlegs i artistes, des de Margaret Mead i Jane Belo a Jean Rouch, de Maya Deyen a Bill Viola, que els testimonien des de les cultures de l'*altre*, però només per ser aprehesos en penetració i calat pels aventurers dels dominis poètics de l'ànima-psiue.

*Humà Humà*, 1992.

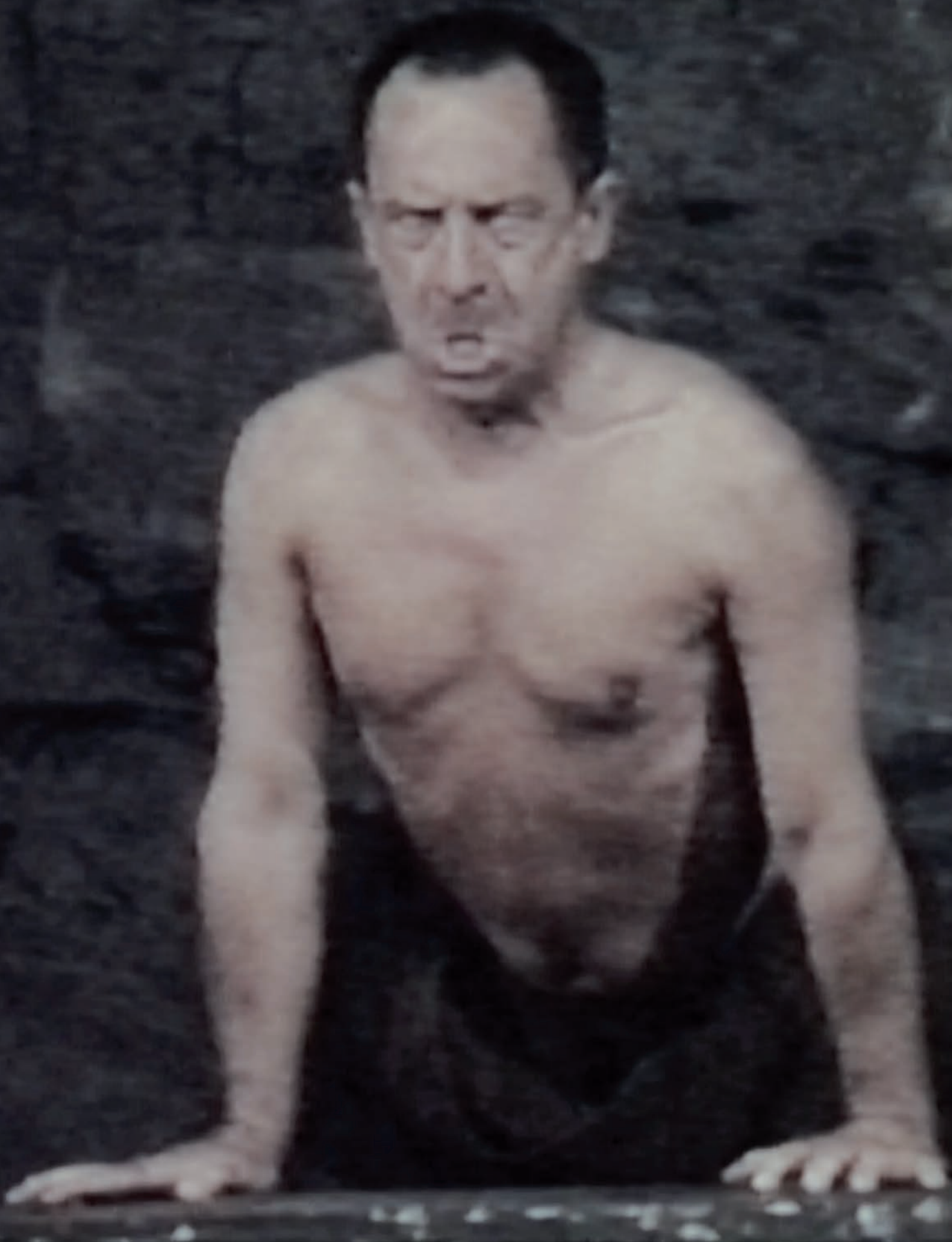
De la cosmogonia de *L'Home Urbà* als anys vuitanta de la postmodernitat a la visió tel·lúrica de l'art, Albert Vidal redescobreix en el seu cos «the lost-last memory» reinventant un llenguatge inscrit al ritual performatiu i cinemàtic. De nou abandona els escenaris del teatre (un gest que retorna com a cercle nietzscheà en la seva trajectòria artística i vital) quan la ficció perd el seu sentit de llibertat, el seu camp de joc i es literalitza en estructures codificables d'un sistema tancat. La metàfora tel·lúrica obre el continent assenyalant altres extensions: en el reinstaurat entorn acústic, no linial i polisèmic –proclama Marshall McLuhan– l'ésser humà es retribalitza. L'exili és aleshores revertit en la migració i la ruta nomàdica, allà on els imaginaris s'alliberen, entre el cos de ficció del discurs tel·lúric i el mitjà videogràfic, com a significant del que és real. Per l'artista, en el *zeitgeist* de totes les implosions culturals, no hi ha territoris d'arribada, únicament assentaments transitoris en la cerca contínua d'imatges que alimentin els nostres sentits de vida.

87. BERGSON, Henri. 1998 (1a edició: 1938). 1999 (1a edició: 1939). DELEUZE, Gilles. 1998 (1a edició: 1966).

88. «Having assumed that the soul speaks with the voice of the *inferiores*, those kept down, below and behind, as the child, the woman, the ancestor and the dead, the animal, the weak and hurt, the revolting and ugly, the shadows judged and imprisoned, then it will be the task [...] to stay in touch with and be moved by these *inferiores*.» HILLMAN. 1996, p. 113.



# Videografies I



### ***Lluita entre el Dimoni i el Món (1991)***

Direcció i càmera: Albert Vidal.

Performers: Manu Lagarda (el Dimoni),  
Maria de Marias (el Món).

En el marc del laboratori de teatre tel·lúric per a *Le Monde*,  
*Le Diable et la Chair* (Festival Internacional de Baiona, 1991).





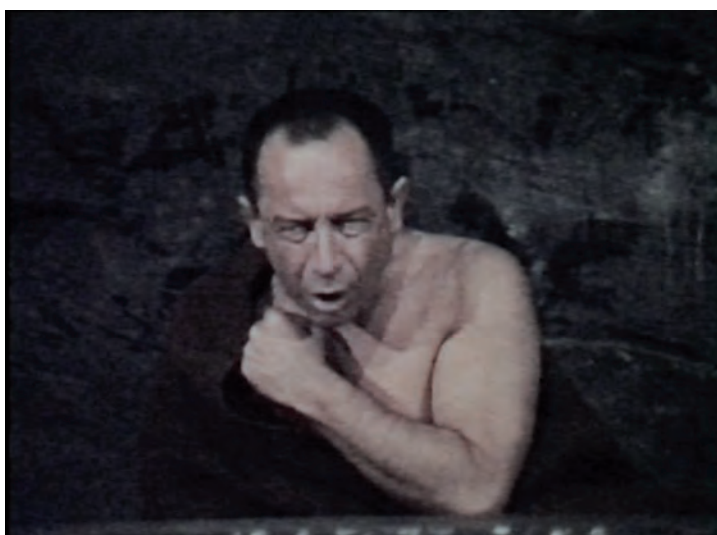


***Humà Humà (1992)***

Direcció i actuació: Albert Vidal.

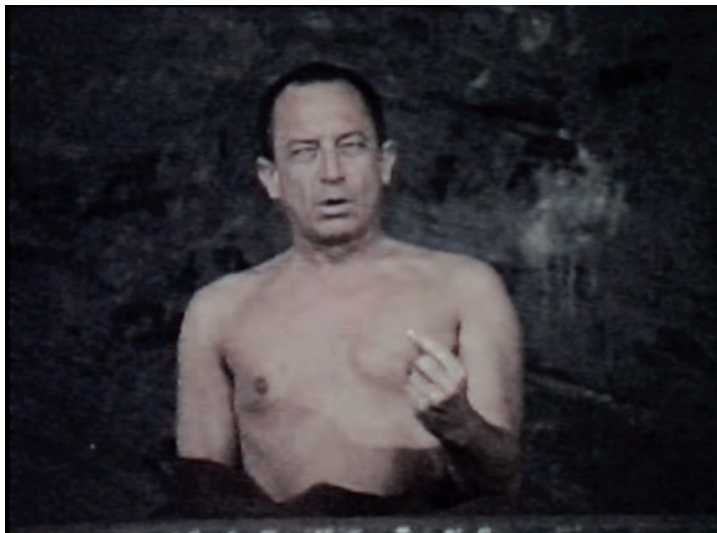
Càmera: Maria de Marias.

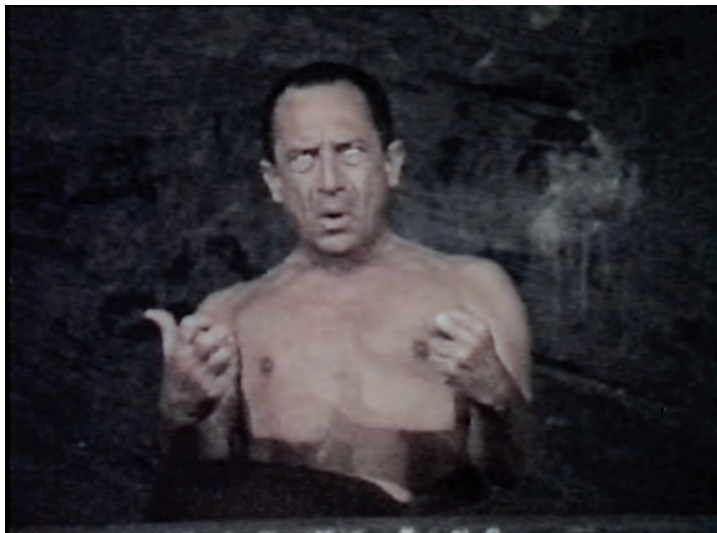
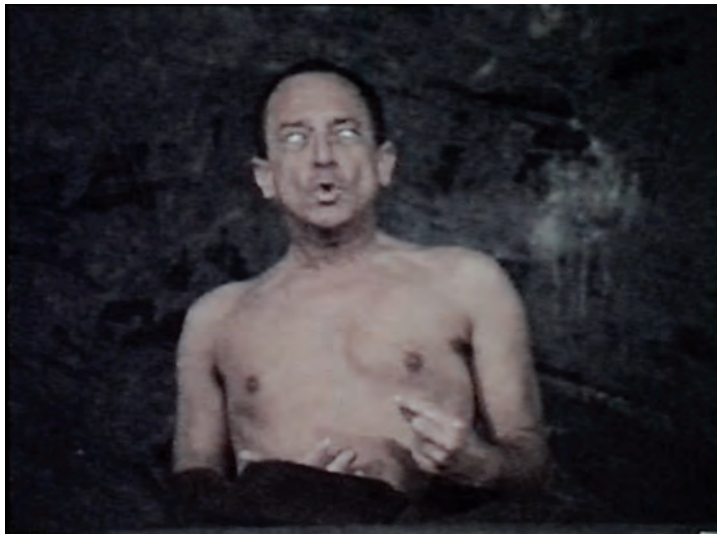










































## Altres iconografies: histrions de la cultura coríntia (segle IV aC)



*Encarnació però sota les espècies del cos histriònic –divulgant pel seu joc el secret del gest mut de les estàtues divines (els simulacra pròpiament dits).<sup>89</sup>*

Pierre Klossowski

---

89. «Incarnation toutefois sous les espèces du corps histrionesque – divulgant par son jeu le secret du geste muet des statues divines (les simulacras proprement dits).» KLOSSOWSKI, Pierre .2001, p. 115.



*La qüestió de les imatges fa saltar pels aires les fronteres que separen èpoques i cultures, perquè és només més enllà d'aquestes demarcacions històriques que li podrem retrobar respostes.<sup>90</sup>*

Hans Belting

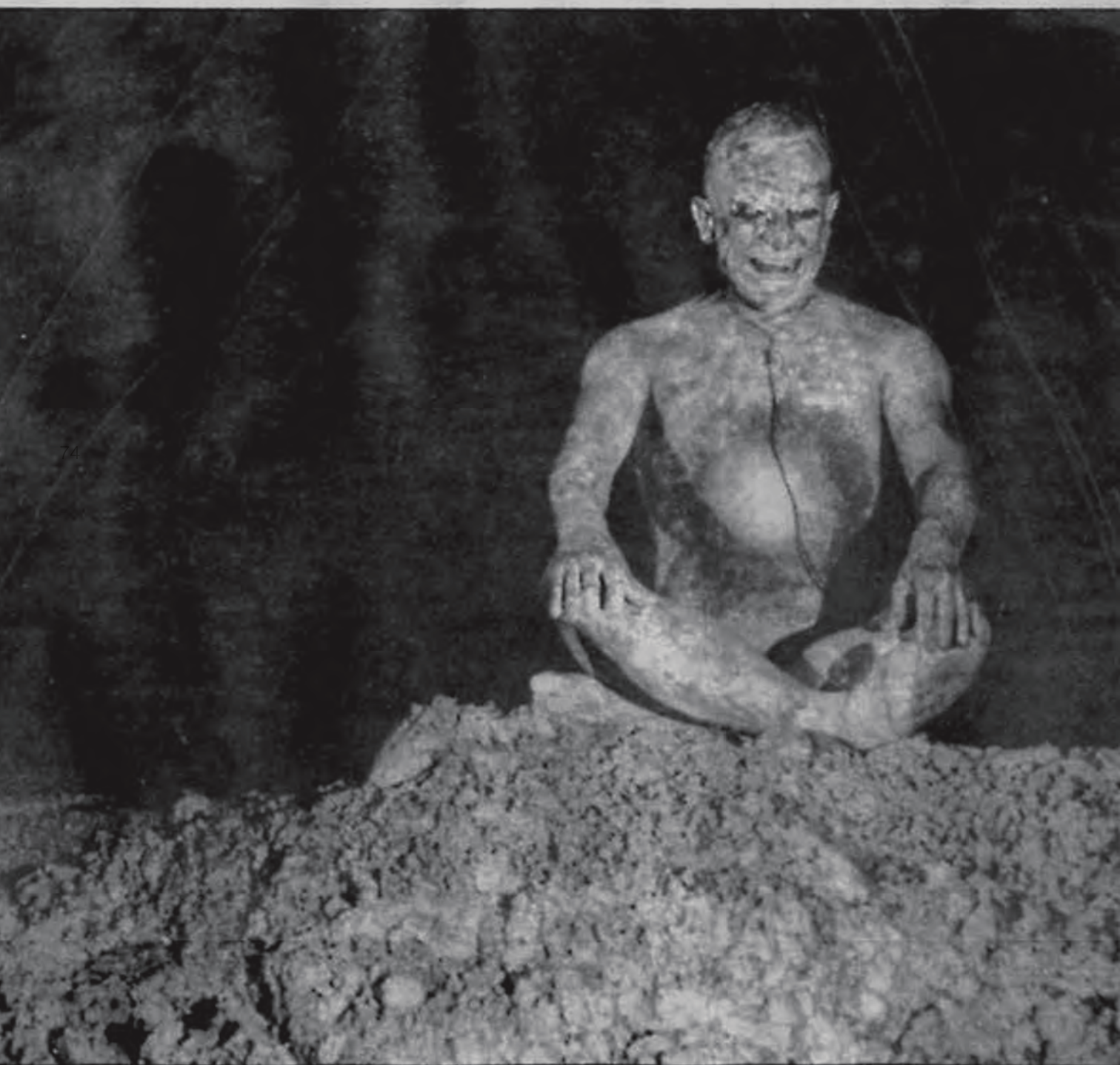
Figures d'actors còmics, cultura coríntia.  
Grècia, segle IV aC.  
Museu Britànic, Londres.  
Fotografies: Maria Escobedo (1996)

---

90. «La question des images fait voler en éclats les frontières qui séparent les époques et les cultures, parce que c'est seulement au-delà de ces démarcations historiques qu'on pourra lui retrouver des réponses.» BELTING, Hans. 2004, p. 35.

# en el túnel de Vallvidrera

y cubierto de barro, rodeado de huesos y contra una pared.  
Marcada tendencia innovadora dentro del teatro experimental.



la media hora que duró su 'ceremonia'

transmisión primordial, a las  
energías centrales que rigen el  
destino de nuestra especie.

de más de 25 metros de profundi-  
dad, donde se estaba construyen-  
do un asentamiento subterráneo.

puestas escénicas en los lugares  
más insólitos, como *L'home urbà*  
al molí de Sant Miquel de Corçes.



# Extractes d'entrevistes i converses amb Albert Vidal (2008-2013)<sup>91</sup>

## **L'Home Urbà | abisme d'identitat |**

Crec que de *L'Home Urbà* hem de descobrir quelcom que no sabem què és... tot això que dic a les entrevistes són els tòpics.

A la pregunta de què representava el personatge de l'Home Urbà, després d'un silenci Albert Vidal respon: «Un ésser caigut en l'abisme de la seva identitat».

## **Intervencions de xamanisme industrial: imatge | públic | càmera-distanciament | hermetisme |**

*Cant tel·lúric als esperits de la muntanya* durant l'excavació del túnel de Vallvidrera i *Canto telúrico a los cimientos del teatro* a Sevilla es presenten exclusivament per als mitjans de comunicació i televisió; no es permet l'accés al públic. Això és una premonició de l'ús de la càmera on es treballa per la visió objectiva de la fotografia o el vídeo. Aquí es veu ja el futur distanciament i en certa manera, perquè no dir-ho també, hermetisme, enfront dels condicionants de l'element «espectador».

*Cant tel·lúric als esperits de la muntanya.*  
Túnel de Vallvidrera,  
Barcelona, 1990.

## **De la relació amb Maria Escobedo**

D'un còmplice diàleg creatiu van anar emergint els conceptes i nocions del que és tel·lúric. Un diàleg profund i creatiu sobre el nostre rumb i navegació.

75

## **Documents d'imatge tel·lúrica: llenguatge tel·lúric | públic virtual | *El despertar de la Serp* | imatge | *la motxilla de codis* | l'anècdota cultural | transgressió | càmera-testimoni | *L'Home Urbà* | el codi de l'espectador | la càmera-redenció | comunicació-públic | *Alma de Serpiente* | *Música Orgànica 1* |**

L'interès de filmar el moment de transgressió formal del llenguatge que es converteix en llenguatge tel·lúric correspon a l'interès de captar a través de la càmera la pura i nítida objectivitat de la percepció no condicionada per la subjectivitat d'un receptor. Allò tel·lúric és el que passa a l'altre costat en saber-se observat per un ens altament espiritual, la percepció objectiva pura de la càmera.

Durant les gravacions musicals d'*El despertar de la Serp* amb el músic Xavier Jaumot a l'estudi de l'era tocàvem davant d'un públic inexistent, però un públic que sentíem, un públic que existia a la nostra ment. En acabar l'assaig ens aixecàvem i saludàvem. Per nosaltres aquell públic era la cúspide

---

91. La majoria d'aquest material és part d'una sèrie de converses que vaig fer al 2012 i 2013 en el marc de la beca de recerca que vaig rebre del Departament de Cultura de la Generalitat Catalunya de, a les quals afegeixo anotacions de converses i comentaris recollits des del 2008.

de l'ideal que esperes del receptor objectiu, quintaessència de la percepció. A l'Índia una vegada vaig assistir a un concert on la primera hora el músic tocava internament en silenci i el públic restava atent i respectuós. Aquí el públic està malalt. Es requereix «el cop de peu al gerro» d'una revolució cultural. El públic ideal és aquell que et permet estar en espiral ascendent, sense codi de lectura, per això mentalment treballem per a un públic virtual. Als vuitanta organitzarem un concert a les cinc de la matinada a Torelló amb l'escultor Enric Pladevall, entre altres: *Música Orgànica 1*. Ja sé que a aquella hora estava garantit que no passaria ningú: era precisament el que volíem. Potser podem pensar en Internet per aquest vincle amb l'experiència viscuda. El cant tel·lúric seria allò més proper a la comunicació electromagnètica.

El problema és com el llenguatge tel·lúric va vint anys per davant de l'espectador preparat per llegir amb la motxilla de codis preestablerts, especialment el públic teatral, menys en el cinema i el camp de la imatge. En l'actuar i deixar constància objectiva del que succeix, sense els esculls de l'anècdota cultural, el llenguatge s'allibera i no està entorpit pel públic. Aquí rau l'interès en què existís una càmera per testimoniar el moment de transgressió en el període d'emergència del llenguatge tel·lúric.

76

Això em va passar amb *L'Home Urbà*: quan vaig començar podia estar quinze minuts mirant el buit atès que el públic no tenia el codi de lectura del que succeïa. Al principi el llenguatge era molt pur. Tanmateix es va anar introduint el *vici* de percepció del públic que jo en el fons captava, aquells missatges electromagnètics, i sobretot aquí, l'expectació del «a veure quan ens fa riure». *L'Home Urbà* es presentava com una *Exposició viva* on cabia la contemplació. Com que la comunicació és a dues bandes, poc a poc em vaig adonar que havia sucumbit a una adulteració del propòsit inicial i aviat vaig baixar persiana. Com que estava en un mitjà adulterat, amb *Alma de Serpiente* vaig voler purificar-me enfonsant-me en la terra.

### **Emergència del cicle tel·lúric: la daina i la nau del Poble Nou | l'actor de cinema i el cinema | distanciament | temporalitat |**

Las tres intervencions de *xamanisme industrial* foren contemporànies a la nau de Poble Nou. Les coses sempre venen per alguna cosa. Com arribà la daina? Perquè estava l'Albert Vidal amb la daina? D'on venia allò? Què prova aquest acte? L'arrel s'ha de buscar en aquests serveis que al llarg del meu itinerari he anat fent paral·lelament al meu treball de laboratori, i que em prenia com unes vacances per permetre'm relaxar-me del meu paper d'investigador. Són vint pel·lícules. Ho assumeixo, ho he fet. És una gimnàstica molt saludable interpretar els punts de vista de diferents directors. És un exercici de distanciament del propi punt de vista... Un d'aquests serveis va ser amb Javier Elorrieta a *Sangre y Arena* (1990), una coproducció amb els Estats



Units on vaig interpretar un mestre de tauromàquia. Em vaig veure vestit de torero i parlant en anglès. Això em provocà un desassossec interior que no m'impedí jugar el joc, rebre elogis... En acabar la pel·lícula, vaig reconèixer que havia anat massa lluny. Què vaig fer? Em vaig refugiar en un *riat*, un palauet a Marràqueix (encara no havia arribat la moda dels *riats*). Vaig llogar la vila a un senyor marroquí. Vivia sol, rebia classes d'àrab, literatura islàmica i ritmes àrabs. No sabia quant de temps m'hi estaria... fins que la intuïció em va dir de tornar a Barcelona. Em vaig imaginar en una nau amb un matalàs vivint l'espai de les hores, del temps... Una casualitat em va portar a ocupar una nau de 400 m<sup>2</sup> al Poble Nou. Allà em va venir al cap resquitar-me del desassossec d'haver acceptat la submissió de l'actor de cinema. Motivat per la participació al film, necessitava un exorcisme. Em vaig dir: «Jo, la imatge que necessito contemplar dia i nit, fins que no ho necessiti més, [...] és la d'un toro de 600 quilos col·locat en una urna de metacrilat sostingut per una estructura de dues forquilles de ferro, per veure'l com si estigués en posició normal; i així contemplar el procés de mort i putrefacció.» Vaig parlar amb un taxidermista, qui m'informà dels problemes tècnics (emanacions de baf, líquids de descomposició...) i em suggerí provar-ho amb un animal més petit. Aleshores vaig anar al Museu de Zoologia per parlar amb el director que s'adreçà al Zoo de Barcelona. D'aquí sorgí la possibilitat del cos d'una daina nascuda morta. La col·locaren en posició erecta amb vares de ferro en una urna de 60 per 50 cm, i me la vaig emportar a la nau on estava visquent des de la tornada de Marràqueix.

77

### **Gènesi del cant tel·lúric a la nau: zero intens | temporalitat | memòria |**

A la tornada de Marràqueix em vaig instal·lar sol a la nau del Poble Nou. Allà vivia en un racó amb un matalàs i una mànega que em servia de dutxa. Hi havia, més que una estratègia, una sèrie de causes i efectes [...] Vaig començar a experimentar un cert punt zero de no desitjar, de no pretendre, de viure el temps en el temps –el punt zero d'una memòria que aquí no sabia explicar. No ve a la meva consciència una causa que em portés a fer respiracions guturals, com un animal en estat de letargia... em sortia un ronroneig gutural, un formigueig que em feia sentir bé. El meu ésser celebrava poder fer-ho, sense més lligams, viure enfonsat en el temps. Així és, sense major secret, com va nèixer el cant tel·lúric, sense tenir en aquella època cap coneixement de les formes de cant polifònic que es feien a l'Àsia Central. Poc després quan l'exorcisme es va fer present en la col·locació de la daina, jo ja feia aquests cants que sempre gravava. Em posava en un matalàs assegut, el micro davant i iniciava les respiracions sòniques sense més pretensió: el meu ésser desitjava fer aquests cants i tenia la sort de poder complir aquest desig.

**Gènesi de *Món, Dimoni i Carn*: laboratori tel·lúric | llenguatge tel·lúric | representació | subjectivitat | coneixement | la via del *firaire* | possessió | nuesa |**

A la nau començà a nèixer el projecte d'espectacle que presidiria la imatge d'un toro amb presència de tres sacerdoesses. Un espectacle que s'havia d'estrenar en un teatre de Barcelona. Després d'un càsting vaig seleccionar dues actrius, entre elles Maria Escobedo qui pel seu *background* artístic i intel·lectual passà a ser la principal confident de l'itinerari tel·lúric. Aquest projecte s'estrenà finalment al Festival de Baiona l'octubre de 1991. [...] Aleshores es començà a gestar el focus d'estar allà treballant i convertint el procés de muntatge escènic i assajos en un laboratori sobre el procés tel·lúric que era en si mateix més important que la funcionalitat per arribar a l'estrena. Des del començament la columna vertebral del treball fou la capacitat de transsubstanciar el cos des de l'acte de representació –ficció o joc– a un acte d'entrega de la pròpia subjectivitat per deixar que altres vies d'existència habitessin el nostre cos. És a dir, iniciàrem un camí de gran entrega que ens permetria endinsar-nos en el món del coneixement entès com la capacitat de conèixer: co-nèixer amb altres manifestacions de l'existent. No hi ha un total abandó de la pròpia agència, és el *gaudi* de viatjar amb aquella altra essència el que ens salva de prendre'ns a nosaltres mateixos massa seriosament, sense cap distanciament.<sup>92</sup>

78

Així és com iniciàrem una sèrie de sessions periòdiques sobre aquests viatges de l'ànima vers diferents estats de possessions. Potser l'estat polièdric per excel·lència és allò que en les religions monoteïstes s'anomena «dimoni». Fou aquest precisament el vèrtex del ventall que ens conduiria a la miriada d'existències en les quals aquest mateix estat es pot transformar per la via de l'amor. Aquestes baixades a les profunditats estaven sempre presidides per un amor, un lliurament i un desinterès suprems que era l'ànima de la mort materialitzada en la presència de la daina, la sutil transformació del cadàver de la daina en el seu procés de descomposició.

**Dramatúrgia de *Mundo, Demonio y Carne*: llenguatge tel·lúric | nuesa | *Alma de Serpiente* | laboratori de teatre tel·lúric |**

S'imposava en allò la nuesa del cos i la nuesa de l'esperit. A què aniria adreçada aquesta experimentació? Vers una incipient dramatúrgia en la qual jo encarnaria l'entitat de la Serp del Coneixement i les tres actrius al seu torn encarnarien les tres entitats del Món, el Dimoni i la Carn. De la Serp heretava l'últim ritual-*performance* *Alma de Serpiente*. En renèixer de la seva letargia sentiria l'impuls vital d'anhelar la fusió amb la Flor del Nenúfar.

92. Albert Vidal enten i transmet l'actuació com un acte joiós, a diferència d'altres escoles que entenen la pràctica corporal des de la noció implícita del sacrifici de l'actor.

Aquest laboratori de teatre tel·lúric es va iniciar a la nau del Poble Nou el 1990 i després es va traslladar a un domus enmig de la natura, on des del gener de 1991 vam prosseguir les sessions de treball. El lliurament gairebé monàstic als diferents viatges anà conformant el que fou l'espectacle estrenat a Baiona l'octubre d'aquell any. Aquest itinerari de la Serp a través de les tres entitats anà avançant en espiral alliberadora fins a conduir-la a la trobada amb la Flor del Nenúfar.

### **Itinerari de *L'Home Urbà* a *Alma de Serpiente* fins a *Silencio***

**Blanco: el quadre en blanc | cos tel·lúric | energia sònica | *Humà Humà* | *Monk of Chaos* | *El Orante* | seguici significant |**

Jordi Maluquer i Bonet, aleshores Conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya, després de veure *L'Home Urbà* el 1983, em comentà: «Amb *L'Home Urbà* has arribat a la pintura que presenta el quadre en blanc, arribes al buit i després què?». Crec que la constatació d'aquest buit em portà en el seu moment a fondre'm en les energies primordials de la terra d'on va néixer *Alma de Serpiente*. Va ser com dir-me: «Reinventem la història, atès que hem arribat a zero, partim de zero. Però per no equivocar-nos, aquesta vegada partim de les energies de la terra, humilment i amb potència». En aquest punt s'inicia l'art tel·lúric: el cos humà com a pont transmissor capaç de reviuire qualsevol manifestació. Com a explicació sobre el que succeix després de *L'Home Urbà* diria que el personatge s'enterra i el buit l'omple amb l'energia de la Terra. Per aquesta raó pren per guia i company de viatge un dels animals més connectats a les energies tel·lúriques: el serpent. *L'Home Urbà* es transforma en Ànima de Serp i conquista el buit: aquest serpent neix a la vida dansant de joia i celebrant l'inici d'una nova visió. Immediatament toparà amb la seducció del Món, les espirals del mal encarnades en el Dimoni i l'afecció a les passions de la Carn. Haurà de vèncer aquests precipicis en el seu camí vers la llum encarnada en aquest mite en la Flor del Nenúfar.

79

Aquesta baixada als inferns materialitzada en *Le Monde, le Diable et la Chair* (Baiona, 1991) s'estén a altres laberints i cruïlles com fou l'experiència de *Los Escarabajos de Oro*.<sup>93</sup> Podem dir que les gravacions d'*Humà, Humà* (1992) foren l'àpex de la reivindicació del nu com a força clara, pura i primigènia que permetés revelar els més intrínsecs racons de l'ànima. Amb *Le Monde, le Diable et la Chair* vam verificar que havíem de dominar

93. Aquí s'obre tot el tema de l'aprenentatge expressiu del cos sobre la convenció i el codi d'actuació de l'erotisme que en els mesos posteriors es mostrarà transformat i rearticulat en la presència actoral de les actrius com a *Mistresses of Death*, per a la presentació de *Monk of Chaos Worships the Bull* a l'Institute of Contemporary Arts a Londres, l'abril de 1994.

millor les aprehensions del nu i després del període d'*Humà, Humà*, aquest enteniment ens va portar a assumir el codi de lectura del nu i conèixer l'arma per poder dominar-la. Això va suposar entregar-nos, en un exercici de *subperformance*, a les pràctiques i el gènere d'un teatre que assumia el nu com a part integrant del seu llenguatge. A aquesta cara oculta de la lluna vam viatjar amb noms ficticis com *Los Escarabajos de Oro*, i una vegada cavalcant en el poltre salvatge del teatre eròtic, vam poder accedir al mestratge d'un teatre del nu que reivindicava l'accés de l'esperit. A partir d'aquesta experiència, vam estar assajant durant un any, a petició de l'Institut of Contemporary Arts de Londres, l'espectacle *Monk of Chaos Worships the Bull*, estrenat a Londres al 1994. Posteriorment, en una segona edició reforçada amb una tercera actriu, vam portar-lo a diverses capitals europees amb el títol *Monk of Chaos and Mistresses of Death*. Amb aquest muntatge ja es va prescindir de l'ostentació del nu per presentar en forma de concert tel·lúric el viatge d'Ànima de Serp a través de les tres entitats i en tangent de sortida l'alliberament vers la morada del Nenúfar, tots junts, després d'haver travessat les foscores.

Amb *The Worshipper* [L'Orant] presentat de nou per encàrrec a l'Institute of Contemporary Arts de Londres el novembre de 1995, l'entitat del Serpent s'entrega a la fusió amb el Nenúfar, celebrant així l'essència andrògina de l'ésser. Aquí s'inicia un procés de desmaterialització del cos per convertir-se en vibració sònica. El primer treball de gravacions és *Sol Interior*, fet a Ladhac, l'Himàlaia de l'Índia, amb Jamian Dorjé, instrumentista de Piwan. Va anar seguit de quatre produccions discogràfiques fetes arreu del món. Totes aquestes gravacions tenen com a motiu el mite de l'Adveniment del Príncep, escrit a principis dels noranta, coincidint amb el naixement del llenguatge tel·lúric i com a primer vehicle dramaturgic.

Posteriorment Ànima de Serp es transmutarà en el Príncep. Les energies del Sol i la Terra conviuen en l'ésser androgín, antagònic, contradictori, de manera profundament harmònica en el seu caos creatiu. Imbuït d'aquest estat, presento els *Cants, danses i discursos del Príncep* al Teatre Nacional de Catalunya el 2004. Al final de l'espectacle el mateix Príncep reconeix davant del públic la seva condició de no ser més que un bufó i renuncia a la serietat del profeta. Les darreres paraules en donen les claus de la continuïtat. Adreçant-se al públic el personatge diu: «ja no em necessiteu, he estat sols un missatger. L'art sou vosaltres».

El 2012, al Festival de Teatro de Valladolid (TABA) desapareix l'actor, la seva seducció, qualsevol forma de màscara i personatge. Em limito a iniciar al públic en la celebració del coneixement a través de la pròpia experiència artística. Així neix *Silencio Blanco*, on 400 ciutadans i 80 tambors desfilen

en *seguici significant* pels carrers de Valladolid compartint l'ànima de la mirada amb els ciutadans: una mirada de l'ànima que uneix en una vibració lumínica comú.

**Cos tel·lúric | zero intens | bronzes íbers | art tel·lúric | estat androgin | dimensió de joc | deïtat |**

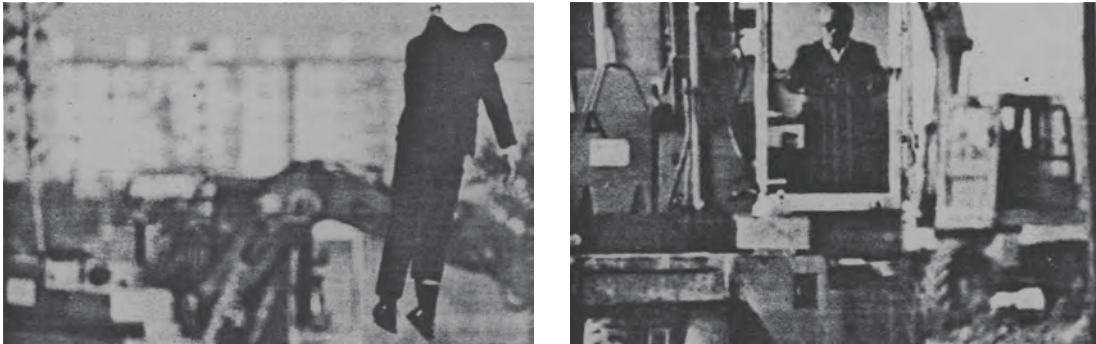
Aturem-nos per parlar del treball actoral que convoca el cos tel·lúric. Curiosament, repassant la història universal de les arts, és a l'est o vessant mediterrània de la península Ibèrica on trobem la referència troncal de l'ADN de l'art tel·lúric. Les primeres poblacions d'aquestes regions on s'identifica una cultura autòctona desenvolupada abans de l'arribada dels romans, produïren unes potentíssimes i diminutes escultures en bronze, que van ser trobades en llocs funeraris i els experts van qualificar d'exvots. Aprofundint en el que realment va ser el descobriment del cos tel·lúric, hauríem de remuntar-nos al retir del soroll mundà de la vida i de les activitats professionals, en principi de forma definitiva, quan més em demanaven els teatres de la transició política per representar l'espectacle *El Bufó* (1975). La necessitat existencial de parar tots els motors desactivant la sala de màquines i el rumb d'un itinerari incert, em situaren molt proper al punt zero, del qual precisament intuïa que havia de partir.

81

Fou com una cristal·lització. Un dia de tardor als meus 30 anys i durant el meu retir espiritual, em vaig llevar a l'alba i després de travessar l'espessor del bosc vaig trobar un recés de pau en el qual poder seure i convertir-me en un element més d'aquell paisatge natural que existia per ell mateix. Els primers raigs de sol feien una carícia de calor a aquell cos assegut i dreçat en la seva columna vertebral amb les espatlles relaxades i les mans recolzades en els genolls creuats. El cos respirava per ell mateix sense cap necessitat de control mental. No estava fent absolutament res, per dir-ho d'alguna manera, no practicava ni la meditació. En disposició de buit total i al mateix temps de disponibilitat, el cos convertit en vas receptor, començà a operar una gran fascinació en atènyer una identificació completa entre ànima i cos. A la fi l'esperit s'acollia a la seva circumstància; continent i contingut s'assolien en un mateix. Com cantaria anys després la Serp en la seva letargia: «Aquí espacio y unidad una misma cosa son. | Desde el fondo de mí no manifestarme, mis dos sexos unidos están». Afegim aquest segon vers del *Monólogo de La Serpiente Enterrada* de la dramaturgia de *Mundo, Demonio y Carne* perquè ens sembla de vital importància el component espiritualment androgin del cos tel·lúric. Això vol dir: anterior a la llum i a les ombres, anterior a l'escissió entre masculí i femení, anterior o ulterior als conceptes del bé i del mal.

Aquest estat –pot dir-se amb propietat– és l'estat del cos tel·lúric en el seu principi. Qualsevol moviment, encara que mil·limètric, d'aquell que es troba





en l'estat del cos tel·lúric, operarà en aquesta mateixa dimensió de joc, és a dir, de qüestionament del que és inamovible per fondre's en el que és canviant, acceptant així la inexorable mutabilitat de tot allò existent. Aquest cos que pot trobar-se assegut, de peu o cavalcant al llom d'un cavall es converteix en significació pura i original del fet de considerar-se un ésser humà. Un cop establerts aquests fonaments, el cos tel·lúric podrà viatjar lliurament per impregnar-se i conèixer les múltiples manifestacions d'allò que existeix aquí a la Terra. Aquesta ha estat la columna vertebral del meu itinerari en la seva navegació existencial i creativa des del meu retir a les muntanyes el 1978 fins ara. El Príncep és un estat androgín d'il·luminació. El cos tel·lúric és un estat de coneixement, el paradís reconquerit de l'Arbre del Coneixement.

82

**Intervencions del xamanisme industrial i emergència del cant tel·lúric (1990): *De las malignas raíces del bien* | *Cant tel·lúric als esperits de la muntanya* | *Canto telúrico a los cimientos del teatro* | ritual | oficiant |**

Un aspecte important és que aquests rituals creen una forma d'exculpació vers les energies tel·lúriques del lloc per la violència i desconsideració amb què l'home carrega impunement contra l'harmonia de la natura. Igual que en les cultures animistes es fa una oració a un arbre abans de tallar-lo per fer-se una canoa, l'oficiant d'aquests rituals de la societat de finals del segle xx connecta a través dels seus cants tel·lúrics amb les pertorbades energies del lloc i es fa, juntament amb tots els presents, testimoni dels canvis operats en les energies primordials de la Terra. De tot això prové el nom de «xamanisme industrial». Tres foren aquests rituals durant 1990.



*Canto telúric a los cimientos del teatro.*  
Solar del futur  
Teatro Central. Acte de presentació de l'Expo'92, Sevilla.

En la primera acció, *De las malignas raíces del bien* (Madrid), una màquina excavadora perseguia la Serp del Coneixement que havia estat pertorbada de la seva letargia. Un cop capturada per la pala de la màquina, era descarregada amb vint tones més de terra a un camió d'obra. El cant, posseït per les energies de la Serp, alliberava el lament i *quejío* de l'animal totèmic.

En la mateixa línia, s'esdevingué el *Cant tel·lúric als esperits de la muntanya*, en ocasió de l'excavació que es feia a través de les muntanyes que flanquegen el nord-est de Barcelona, a Vallvidrera, amb l'objectiu de construir un túnel de quatre carrils. Vaig optar per un lloc de la perforació allunyat de l'entrada. A causa de les condicions del moment només es podia accedir amb vehicles especials. Per motius de seguretat es restringí l'accés únicament als mitjans de comunicació. Quan aquells que havien de recollir el testimoni del ritual arribaven amb botes per al fang, es trobaven amb un espai emmarcat en un triangle d'ossos, el vèrtex del qual es trobava a uns vuit metres d'alçada. Dins el triangle, la figura de l'oficiant assegut en un monticle de fang i pedres, nu i untat pel mateix fang i materials de la perforació, alliberava i dedicava un cant d'exculpació als esperits de la muntanya.

El tercer i darrer d'aquests rituals, *Canto telúric a los cimientos del teatro*, va respondre a la invitació de Manolo Llanes, futur director del Teatro Central de Sevilla, en aquells moments a l'inici de la seva construcció. El que havia de ser la Expo de Sevilla estava en construcció a la Isla de la Cartuja divuit mesos abans de la seva inauguració. Quan vaig visitar els fonaments d'aquest teatre en companyia de Maria Escobedo en qualitat d'assessora de dramaturgia, em sorprengué la ingent quantitat de màquines excavadores

que operaven febrilment en aquell lloc. D'aquí em vaig imaginar un ballet d'excavadores circumdant l'espai a ritme de pasdoble, amb la música de les corregudes de braus. D'aquesta manera, com a oficiant tel·lúric, em vaig impregnar i em vaig deixar posseir per l'esperit d'un brau que havia de ser sacrificat per aplacar els déus amb la seva sang. En la imatge final d'aquest ritual i creant una metàfora de l'arrossegament de les mules, un helicòpter hissava el cos de l'oficiant encarnant el brau jacent. A uns tres-cents metres d'alçada i acompanyat per l'Orquesta Municipal de Sevilla, l'animal renaixia en un esperit alat i ballant als compassos d'un vals desapareixia pel cel.

**Misteri | llenguatge | màscara | presència | emanació  
electromagnètica | *L'Aperitiu* | *Deconstruccions de mi mateix*  
| *Kinesis* | *L'Enterrament* | marioneta còsmica | minimalisme  
intens |**

Amb la màscara hem de referir-nos al misteri desvetllat «en manifestació de llenguatge». Això ho vaig descobrir amb *L'Aperitiu* (1978): la màscara marcava la presència del públic, irradiava la informació del públic. No es tractava d'imitar la marioneta sinó d'emetre les ones mentals, emanar la informació d'un ninot de cera. És a dir, captar l'emanació electromagnètica de la presència del ninot i emanar-ne la vibració.

84

*Deconstruccions de mi mateix* (2008) capta les energies freàtiques del cos que activen els inframoviments interns de l'expressió i que comuniquen el succeir d'unes emocions que recorren les entranyes del cos. He de reconèixer que a vegades hi ha alguns misteris que no s'expliquen, i sento dir-ho, sabuda la perversa utilització que podrien fer els creatius del neuromàrqueting per manipular amb major eficàcia aquelles odes a la ignorància que són algunes campanyes de publicitat. Alguns descobriments de la comunicació humana s'han de preservar i procurar transmetre'ls a aquells que siguin dignes de la força d'ells mateixos. Jo intento ser molt discret amb els meus coneixements. Els mantinc en l'habitació fosca dels misteris on només poden entrar aquells que considero iniciats i nets de cor, per totes les raons exposades. És aquí on podríem parlar d'uns estats que sobrepassen els canons comunament acceptats per definir el que es coneix per art. Hauríem de referir-nos als mapes no cartografiats (*uncharted lands*); s'ha volcat tant en la mistificació de l'art...

Em remeto igualment a les presències tant de *L'Aperitiu* (1978) com de *L'Enterrament* (1982), *Kinesis* (1985) i per descomptat al pas pels zoològics amb *L'Home Urbà* (1982). A *L'Enterrament* mentalment treballava l'enviament de la informació «sóc un cadàver». Hi ha un minimalisme intens que transmet la realitat de la presència. Es tracta d'assolir amb el cos aquest estat de

la marioneta còsmica a què es referia Heinrich von Kleist: «quan es movia, es movia el món».<sup>94</sup>

| Kazuo Ohno | energia subtil | *L'Home Urbà* | memòria cel·lular |  
codi de lectura | comunicació |

*Conversa recollida al col·loqui celebrat en ocasió d'un assaig obert de La locura del poder al Centre Cultural Robert Brillas, a Esplugues de Llobregat, l'hivern de 2013.*

[Sobre l'essència apresada amb el mestre Ohno] De Kazuo Ohno, amb qui vaig conèixer quan encara no era una glòria mundial, vaig aprendre'n molt. Em podia passar tota una tarda amb Kazuo Ohno al seu estudi (que... quin bruixot!), ballant l'energia del feix de llum o el revers d'una fulla, vull dir: l'energia subtil de qualsevol manifestació de la natura. T'adones que aquesta meravellosa màquina humana que som nosaltres té la capacitat de reproduir qualsevol manifestació d'allò que existeix. Fins i tot els peixos abissals tenen informació que nosaltres podem recollir, sentir i moure. Sincerament això ho vaig descobrir quan vaig estar exposat en zoològics de tot el món amb *L'Home Urbà* als anys vuitanta. Estar exposat com un ésser humà en un zoològic, vestit molt elegant, no fent res, davant de la mirada de qui ve a veure les zebres i les girafes, despertà en mi les memòries cel·lulars que com a éssers humans es remunten a l'origen de la humanitat, i és insondable el que tenim, el que podem arribar a experimentar. Això està fora dels codis de la mateixa cultura. M'interessen aquests precipicis dels quals hom emergeix. A *L'Home Urbà* era meravellós perquè en no haver codi de lectura –era una «exposició viva» d'un ciutadà que durava tres dies– podia estar assegut sense haver de justificar que havia d'actuar. Llavors vas descobrir moltes coses. Crec que la comunicació en el meu treball s'endinsa en mapes no cartografiats.

85

***La locura del poder* | icones de la cultura | cultura de la roda de fira | teatre *intervento* | *retre* el llenguatge | la lectura del públic | mausoleus de la cultura | innocència <> crueltat | bronze íber | laboratori d'imatge | Max Sennet |**

El personatge [de *La locura del poder*] és l'arquetip que es bolca en la seducció del mal i neda en el luxe, una espècie de Faust del poder, un personatge que esbudella el poder. Les icones de la cultura formen part d'aquest

94. Maryse Badiou al sempre referenciat *L'Ombra i la Marioneta o les figures dels Déus* (1988) fa una anàlisi a fons del text de Von Kleist *Sobre el teatre de marionetes* en el capítol «La Supermarioneta», p. 94-103. El tema de la marioneta i la màscara que articula l'obra teòrica de Badiou el tornem a trobar al capítol «Aproximació a l'objecte animat com a vector d'alteritat» de l'obra *Figures del desdoblament, titelles, màquines i fils*, IF Barcelona (ed.), 2016, p. 11-17.

personatge. La cultura de la roda de gira: ara es munta un Shakespeare en calçotets en comptes de fer-lo sortir en barnús, és l'irreversible cicle en la intranscendència de la no significació. S'hauria de parlar d'un teatre *intervento*, d'intervenció en la realitat circumdant.

Jo no crec que treballi per fer estrenes i després repetir-les incansablement fins que es desmunti l'obra. Em sento més afí a un laboratori teatral que fa entregues periòdiques al públic.

Hi ha nits, i aquesta és la màgia del teatre, en què sents que estàs gaudint amb el públic, en què hom diu: «D'acord, hi ha lectura». Pots quedar-te amb aquesta energia i no et diran que no... i això ho sents. Hi ha una cultura de la lectura que diu: «sí, sí, sí, sí, queda't aquí, tranquil que ho estic entenent, ho vaig seguint». Això es nota quan actues, cal estar molt pendent perquè cal saber per a qui es treballa, amb qui i on es treballa. Aquell dia et dius: «Que bé... anirem retent el llenguatge».

En aquest treball es trenquen per moments codis de percepció que poden ser fruit de mecanismes automàtics inconscients integrats a l'ADN de la rutina social del públic com a entitat cultural i que poden acabar provocant que la cultura es desnaturalitzi del seu component de pensament per acabar sent com un servei social més amb la presentació periòdica d'espectacles momificats que cada any omplen les cartelleres en una repetició irrisòria i tràgica, desproveïda d'horitzons. Una vegada més la «gran cultura» –els valsos de Strauss, *El Trencanous*, l'Orquestra de Bielorússia, el *Rèquiem* de Mozart– acaba convertint-se en un gran mausoleu, en la galeria de les mòmies.

Arriba un moment en què vols trencar amb tot això i començar de nou fent *tabula rasa*: a mi és això el que m'interessa. M'interessen els abismes, la set del desconegut, i com en l'intangibles que no està formulat, redescobrir la pròpia innocència, la pròpia crueltat (perquè formem part de la natura) i la pròpia puresa com a ésser humà. I està clar que, veient-me, el públic ho descobreix també en ell mateix.

Jo com més còmode em sento és amb el treball del cos subtil, l'energia del bronze íber, el *polifònic ensemble* o cor tel·lúric, la dansa interior i desenvolupant el discurs del cos tel·lúric en un arc de llarg recorregut. La idea d'un laboratori d'imatge vindria de la meva fascinació per Max Sennet i s'assemblaria a l'inici del cinema, seria la cerca d'un llenguatge per a les noves eines de comunicació.

*Deconstruccions de mi mateix*, 2008.



## Videografies II



***Teatre Virtual: Acte I Liberació\_hem de tenir pietat ara de l'espai real? (2003)***

Peça creada per Albert Vidal, Andrew Colquhoun i Maria de Marias.

Realitzada en vídeo *livestream* per a Internet dins del cicle *Teatre Virtual* (2003-2005) dirigit per Maria de Marias i Andrew Colquhoun.

Performers: Albert Vidal i Maria de Marias.

Realització, càmera i postproducció: Andrew Colquhoun.

Producció: Dogon Eff, Diputació de Barcelona, Centre Internacional de Creació Vídeo (CICV) - Fondation Pierre Schaeffer.







## ***Deconstruccions de mi mateix (2008)***

Peça creada per Albert Vidal.

Realitzada en vídeo *livestream* per a Internet, dins del cicle online *Què és un mitjà viu?* dirigit per Maria de Marias i Andrew Colquhoun.

Performer: Albert Vidal.

Càmera: Maria de Marias.

Realització i postproducció: Andrew Colquhoun.

Producció: Livemedia, Dogon Efff, Institut Català de les Indústries Culturals.





































## Què fa l'Albert Vidal? (Fent parlar al Sioux)<sup>95</sup>

El febrer de 2016, en una reunió amb Carles Batlle, em demanà: «Què fa l'Albert Vidal?». Jo venia de passar una estada de treball al seu estudi per fer unes gravacions de vídeo i la meua resposta no pogué ser més entusiasta. De la pregunta sorgí l'impuls d'escriure aquest article. Durant tots aquests mesos la pregunta ens ha assetjat, a mi i a Albert Vidal (qui d'immediat es feu còmplice de la comesa), gairebé amb un poder performatiu, i m'ha fet acumular notes de converses fins a considerar el límit del cicle creat i respondre amb aquest escrit reflexiu i testimonial del darrer treball de l'artista. En aquest context vaig registrar la següent conversa amb Vidal a la seva masia estudi al Ripollès l'agost de 2016.

**Albert Vidal (AV):** Tu, Maria, em demanes per preparar un article: «Què fa l'Albert Vidal?» Miraré de respondre't al més consideradament possible.

Em venen a la ment alguns passatges del llibre de Laurent Vidal,<sup>96</sup> antropòleg francès, sobre les que per mi foren molt icòniques cerimònies de possessió d'esperits a Níger. El llibre parlava d'una *zima*, que era la conductora d'aquestes cerimònies i, com aquell que diu «vaig a veure si és veritat», me'n vaig anar al poble a Níger<sup>97</sup> i efectivament aquesta *zima* em va rebre. Em va tractar molt bé i vaig poder seguir el seu treball, un treball que m'ha semblat sempre una molt alta referència per al major significat que pot tenir l'art escènic. En les cerimònies bori dels hausa a Níger, a les *zimes* les anomenaven *juments de génie*, el que equivaldria a dir «les eugues dels esperits» perquè els esperits venen i les cavalquen. És a dir, en termes de possessió, les *zimes* es deixen cavalcar per l'esperit: l'esperit les porta, les condueix, les cavalca. Resulta, i aquí rau per què et comento això, que em va cridar molt l'atenció el fet que aquestes *zimes* –en la seva majoria dones– en el temps en el qual no estaven entregant el seu cos a la «canalització» –diguem-li així– estaven poc més que en un estat límbic, com absents i amb poca acció. Em ve a la ment un aforisme de Cioran del qual sento el ressò en la pròpia experiència. Recordo que deia: «A un colom missatger, si li dones classes de geografia, no arribarà mai al seu destí».

Potser intento lliurar-me, com en un mantra, en aquest pas enrere del no pretendre, del no voler, a aquell «omnipotent abandonament» de la Serp al *Mite de l'adveniment del Príncep*, en l'època en què vàrem treballant junts:

---

95. Article publicat a la revista digital *Pausa* i escrit mentre es revisava el text final d'aquesta publicació.

96. VIDAL, Laurent. *Rituels de possession dans le Sabel: exemples peul et zarma du Niger*. Prefaci de Jean Rouch. París: L'Harmattan, 1990.

97. Albert Vidal va fer aquest viatge el febrer de 1991.

«Omnipotent abandono, no me dejes en mi viaje y en mi buscar».<sup>98</sup> És curiós, tornant a les *zimes*, perquè les participants de les cerimònies bori dels hausa –que jo vaig veure ballar– per mi representaven quelcom sobrenatural. Aquelles senyores que havia vist arribar –perquè era una nit de celebració d'esperits– amb humilitat i una gran senzillesa, després que els músics comencessin a tocar es convertien en quelcom de molt superior a elles mateixes. I, com tot obeeix a la llei del pèndul, comprendràs que amb aquelles efusions, entre una i altra cerimònia, estiguessin en estat gairebé límbic... com m'atribueixo a mi mateix, sense voler-ho ni pensar-ho, pel que m'està passant ara.

Així, doncs, «Què fa l'Albert Vidal?» Deixar que es vagi omplint l'embassament, que el riu vagi fluïnt i desemboqui en una no manifestació per, en un cert moment, obrir les comportes i lliurar-me al que anomeno darrerament «descàrrega». En els darrers mesos m'he anat entregant periòdicament a aquests estats i succeeix quelcom d'estrany que no vull jo mateix mistificar, però sí puc afirmar que és real: quan em lliuro a una descàrrega, sense buscar-ho i sense voler-ho, surten estructures amb un perfecte equilibri, jocs de gestos, paraules i manifestacions vocals de prellenguatge, el que en termes teatrals s'anomena *grammelot*,<sup>99</sup> però que jo no poso al servei d'una comèdia per fer riure sinó sabent que aquest llenguatge de vegades allibera sentiments i emocions que el subconscient no sabia formular amb paraules. Sento com en algunes ocasions les arrels tel·lúriques de la paraula em recorren tot el cos, em remouen totes les vísceres per alliberar aquella expressió sonora d'energia que en la seva darrera conseqüència pot arribar a ser paraula.

Els darrers mesos he treballat a intervals –a vegades de dues setmanes– en els quals em podia sorprendre jaient a terra sota un arbre, abandonat i al mateix temps totalment present. Deixar que el meu cos s'aixequi, camini, olori, miri, senti... passejant preferentment per llocs on no passa ningú, i això es nota. No sé què quedarà impregnat en les energies d'un camí, si hi han passat molts ignorant-ne el temps i l'espai, travessant-lo amb converses que no venen al cas, per no parlar de les curses; la sacralitat dels camins, si se sap respectar, et retorna fruits exquisits. I així es va apropant el dia de la descàrrega. La humanitat necessita éssers que sàpiguen entregar la seva vida

---

98. Albert Vidal inventa el *Mite de l'adveniment del Príncep* amb personatges arquetips i el transcriu com a narració poètica l'any 1991. Aquest text és la base dramaturgic de l'espectacle *Le Monde, Le Diable et la Chair* (Festival de Baiona, 1991). De 1990 a 1995 treballa amb Vidal com a actriu, assessora dramaturgic i operadora de càmera de vídeo quan ell actua.

99. Dario Fo popularitza la tècnica del *grammelot*, un recurs escènic normalment d'ús satíric que es remunta a la *commedia dell'arte* i que consisteix en inventar o simular una llengua amb recursos fonètics i onomatopeics.



i el seu temps a aquesta dedicació de canalitzar unes descàrregues que siguin com uns «diamants de l'enteniment» per no sucumbir a la decadència que ens envolta. Aleshores, en aquest sentit, potser ja t'he respost parcialment, crec, a «Què fa?». I com viu? Existencialment què sent? Existencialment em sento un refugiat que fuig de quelcom i es dirigeix cap a un altre quelcom del qual sempre estarà pensant com seguir fugint. I aquí el que és positiu, on és la llum de tot aquest discurs, és que en aquestes descàrregues em visita un ésser mig àngel mig dimoni, com tots nosaltres, que va presentant la llum i la foscor d'aquesta condició del viure.

[...]

Aquest concepte de que sí que és veritat, que realment em considero un *outsider* del món de l'espectacle, el tinc claríssim i com a tal accepto la meua condició i no pretenc que sigui una altra cosa.

**Maria Escobedo (ME):** Sí, però la teva referència és el món de l'espectacle.

**AV:** Un *outsider* del món de l'espectacle.<sup>100</sup> Sense aquest món de l'espectacle no tindria raó de ser un *outsider*.

105

**ME:** Perquè segueix sent la teva referència...

**AV:** És clar, perquè no he fet cap altra cosa en la meua vida...

**ME:** I no has volgut fer cap altra cosa en la teua vida...

**AV:** I no he volgut fer cap altra cosa «et je suis enfanté par le monde du spectacle»,<sup>101</sup> i com a tal em rebel·lo...

**ME:** Contínuament...

**AV:** Contínuament, aleshores em manifesto com a *outsider* d'aquest món. Per aquest motiu, allò de que «faig improvisacions o estic escrivint un text»... tot això em queda molt enrere. Jo li dic «descàrrega», no li dic «improvisació», que per mi és un terme ja caduc en els esquemes d'allò que podríem anomenar «artísticament correcte» –que equival a allò «políticament correcte» en el comportament social– i que pot comportar també «la transgressió artísticament correcta».

100. Èmfasi d'Albert Vidal.

101. I sóc nascut del món de l'espectacle. *Enfanter* (fr.): donar a llum, parir | fig. donar a llum, crear.

Aquestes descàrregues evidentment han de deixar una constància. En aquest cas, la mà que era portada pels déus en els llibres sagrats, ara és el sacrosant objectiu de la càmera, el que és objectiu. És a dir, m'adreço al que és objectiu que és captat per l'objectiu de la càmera: la càmera com a espectador neutre, il·luminat, no subjectiu, present, davant del qual s'ha d'escriure com si es tractés d'un mineral i en el qual s'han d'esculpir les paraules o expressions.

Això em porta a recuperar una de les fascinacions de la meua infància: el cinema de l'era silenciosa. Tot aquell espectacle de fira del cinema que era la imatge en moviment segueix sent per mi una gran referència. Darrerament en aquest refugi de la muntanya, on des de fa quaranta anys s'han creat totes les manifestacions del meu itinerari creatiu –que espero que voldrà dir alguna cosa a la humanitat i a la naturalesa, des del punt de llum i coneixement– estic molt abocat a visionar pel·lícules de les primeres dècades, algunes de la dècada dels trenta, fins a principis dels quaranta. Després ja comença a perdre interès. Com que hi ha quelcom de molt preuat en aquella objectivitat, aquells signes, aquells moviments subtils que dibuixen en l'espai tota una manifestació del sentir, sense ser excessivament enunciat: l'art dels corrents freàtics que travessen el cos i les emocions. Aquí recupero un terme topogràfic que es refereix a les aigües que circulen per sota la superfície de la terra. D'igual manera succeeix en el cos humà, on els corrents freàtics d'energia n'alimenten l'interior per fer emanar missatges electromagnètics que informen sobre dimensions de la realitat que l'*actor tel·lúric* està comunicant més enllà del gest i la paraula. Aquestes presències ressonen la miríada d'ADN energètics que és el món i que nosaltres tenim la capacitat de fer ressonar. Aquí, l'art de l'actor es refereix contínuament a un «zero intens» a partir del qual emanen les canalitzacions de les emocions humanes i que, arribat el moment, ja no són ni seves: són seves quant a ésser humà però no quant a subjecte, compte!

Les descàrregues davant de l'objectiu, com es fan? Estic sol? Hi ha un grup d'amics? Hi ha públic? No. Aquestes descàrregues s'han fet totes en presència del meu amic i *performer* Joan Simó, artísticament incorrectíssim, al qual li demano, li prego i li exigeixo que no es mogui, que estigui present darrere la càmera, inclús que no n'observi la pantalleta. Aleshores, la seva presència es fa catalitzadora i facilita la descàrrega en el silenci i les memòries...

Ara cal parlar de l'espai on es fan les descàrregues. No hi ha electricitat, no hi ha canonades, no hi ha cables, no hi ha mobles, però té molta història. És un edifici del segle x amb espitlleres per a disparar a l'enemic. Allà dins els esperits sobrevolen afectivament el visitant respectuós que s'ofereix en carn i ossos a deixar-se cavalcar per manifestar l'absurd impregnat d'aquesta



comicitat tràgica sobre la realitat social i política que ens envolta. [El to d'AV es va fent més enfàtic, com en la narració d'un noticiari antic com *El Nodo*.] Aquí les màscares se separen de la pell i al darrere veiem aquelles cares transfigurades, que creïem que la llum mai descobriria. Aquests éssers humans que s'han traït a ells mateixos perquè han caigut [màxim èmfasi] víctimes de la bogeria del poder! [AV simula un col·lapse –però qui sap– i el seu cos queda estès rígid al sofà; silenci.]

**ME:** ... I es va morir [riures].

Als vídeos de les descàrregues (com en aquesta mateixa conversa) estàs actuant, però per moments és molt real, i al mateix temps li dones la volta... El cabaret és l'únic gènere que té aquesta llibertat de trànsit amb la ficció, l'espai entre l'escenari i el pati de butaques, el tu a tu amb el públic; es tracta d'una comunicació molt real. Els vídeos que has anat creant i publicant aquests mesos a Internet els presentes com a «cabaret tel·lúric».

**AV:** Del cabaret en prenc l'ànima. Podem dir que canalitzo l'ànima del cabaret tel·lúricament per establir unes regles del joc que el públic coneix i a partir d'aquestes regles del joc expresso una visió del món.

107

**ME:** Regles del joc? La teva referència des de fa uns mesos és la *zima*.

**AV:** Sempre hi surt.

**ME:** D'aquest cabaret tel·lúric en destaqués la llibertat de codis i que l'espectador sàpiga que està veient quelcom que no veurà un altre dia...

**AV:** Per part meva [fer una] descàrrega cada nit davant d'un públic diferent, com en el *Charter*.<sup>102</sup> En realitat el *Charter* és la única obra que no he assajat mai.

**ME:** No m'ho crec!

---

102. El 1972 Albert Vidal estrena *Charter* al Festival de Como, a Itàlia. Durant el període entre 1971 i 1973 Vidal forma part de la companyia de Dario Fo. L'any 1975 estrena *Le Pitre* al teatre Cyrano de París, una obra formada per *Opera Solo* i *Charter*, i que arriba com *El Bufó* al Teatre Romea de Barcelona el 1978. Aquesta obra ens va marcar a tots els que començàvem a estudiar teatre aquells anys i a diverses generacions de creadors com Pepe Rubianes o El Tricicle. L'any 2013 en el marc del Centenari de l'Institut del Teatre i de la Càtedra Xavier Fàbregas, Albert Vidal presenta una versió de *Charter* com a part de la conferència escènica *La via sagrada de l'actor*, i provoca una vegada més la catarsi del públic. L'esdeveniment va ser enregistrat en vídeo i és consultable a la biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

**AV:** Mai! En els divuit anys de funcionament del *Charter*, des de la seva creació fins al seu comiat a Mèxic, no em vaig parar a assajar el *Charter*... és la pura veritat. Però hi havia nits que... ah... ara allò no ho has fet, no ho sé... sí, però he descobert que feia així [gest amb el dit petit] i reia tothom. I així fins a la darrera funció a Mèxic, però mai ho vaig assajar. I m'estic plantejant que la pròxima entrega tingui alguna cosa de l'esperit del *Charter*. Perquè quan he intentat posar-me a assajar alguna cosa... uí, no, no... aquest no sóc jo. Llavors és tenir, com els actors de la *commedia dell'arte*, el *canovaccio* que penjaven entre bambolines amb les paraules clau que es miraven abans de sortir a l'escenari. Recordo que en revista quan improvisàvem hi havia coses que estaven formalitzades, però hi havia coses que eren *al toro*: en revista se li diu «salir al toro».<sup>103</sup> Aquestes descàrregues per a vídeo de cabaret tel·lúric, les faig *al toro*. Ja has vist *La Sanitat*: és com una catedral, no hi ha més pedres que les que calen per sostenir la volta. Com es fa això? Ah! *Secret, secret*... [en anglès]. Només faltaria ara que a l'Institut del Teatre donin classes de descàrrega, ja l'hem espifiat, tu! «L'Albert Vidal donarà un *workshop* sobre les descàrregues...» Ja he parlat massa... traïdora...! Has vingut aquí a fer parlar el sioux! [Albert Vidal s'aixeca del sofà iradament, surt de l'habitació simulant un cop de porta i tot seguit sento que crida el seu fill Noé per anar a fer una passejada pels boscos que envolten la casa.]

108

\*\*\*

Aquesta broma d'Albert Vidal en la qual sobtadament m'atribueix el personatge d'espia de les tropes del general Custer, vinguda a ell per a recaptar informació de l'autèntic guerrer i cap de la tribu, és tot un clàssic de la nostra relació.<sup>104</sup> I he de dir que això sol passar o sorgir en el moment en què el

103. Cal dir que l'any 1980, amb el sobrenom de Cachito, Albert Vidal formà part de la companyia estable de l'històric local de revista El Oasis de Saragossa.

104. Aquesta relació s'inicia el 1990 quan començo a treballar amb Albert Vidal com a actriu, assessora dramàtica i operadora de càmera fins al 1995. En aquests anys Albert Vidal comença a enunciar la seva visió tel·lúrica de l'art i del llenguatge teatral. Des d'aleshores es manté viu un diàleg continu de col·laboració i complicitat creativa. Entre aquestes col·laboracions vull destacar la intervenció d'Albert Vidal en el cicle *Teatre Virtual, Acte1 Liberació\_hem de tenir pietat ara de l'espai real?* (2003) [[http://www.teatrevirtual.net/video09\\_en.html](http://www.teatrevirtual.net/video09_en.html)], la realització de *Deconstruccions de mi mateix* (2008) [<http://www.albertvidalperformer.com/2008.-deconstruccions-info.html>] i la col·laboració en l'escriptura i dramàtica de la conferència escènica *La via sagrada de l'actor* (Càtedra Xavier Fàbregas, Centenari de l'Institut del Teatre de Barcelona, Vic 2013).

meu to, o potser simplement la meva atenció, es torna més inquisidora o tal vegada més racionalitzadora.

I és que, per Albert Vidal, i ell sempre s'ha pronunciat així, el secret del coneixement s'ha de salvaguardar. Amb això es refereix al coneixement de l'ofici de l'actor com a «art sagrat» i transmès com a tal de mestre a deixeble.<sup>105</sup>

«Què fa l'Albert Vidal?» A finals de 2015 Albert Vidal començà a publicar vídeos a la xarxa de forma una mica aleatòria –«no soc estrateg», declarava– d'escenes que creava per a la càmera amb el títol de *Telluric Cabaret*. Tot això fins a finals de juny quan, sense previ avís, retirà totes les gravacions excepte *Europa* (en *grammelot*) i *No hi ha entrades*.<sup>106</sup> A *No hi ha entrades*, darrere d'una porta desmanegada l'actor s'adreça directament a la càmera-espectador xiuxiuejant en to impacient (perquè se suposa que ja ha començat la funció del suposat teatre): «No hi ha entrades, està tot ple. Sí, està ple. L'hem inaugurat en mig del bosc, es diu Teatre de l'Impossible. Nosaltres volíem que no vingués ningú però el contratemps és que està ple. I si té èxit alguna cosa no funciona, segur que no, segur que no... millor que no funcioni, el Teatre de l'Impossible...».

El desembre de 2016 Vidal em trucà per comunicar-me que tancava el cicle de gravacions per a càmera i que tornava a l'estudi de l'era per a la construcció escènica d'uns monòlegs.<sup>107</sup> Aleshores ja només quedava *online No hi ha entrades* del Teatre de l'Impossible.

Unes setmanes abans, en una trobada organitzada per l'AADPC al Teatre Lliure, a la qual Albert Vidal fou convidat per parlar de «L'art de l'actor vist des d'un franc tirador del llenguatge»,<sup>108</sup> Vidal mostrava dos vídeos d'aquest cicle ja tancat. Els presentava en to parabòlic com un «diamant negre» trobat en una cova d'una muntanya molt apartada... però que en realitat era el resultat d'una clausura de dos anys i afirmava: «Estic convençut de que és un llenguatge al que no haureu vist mai res que s'hi assembla –home... és que això em fa recordar...– res! Per això en dic “diamant negre”»,

105. Així ho mostrà Vidal a la seva conferència escènica *La via sagrada de l'actor* (2013) que repassa tota la seva trajectòria artística. Produïda en el marc del Centenari de l'Institut del Teatre de Barcelona, el registre de vídeo realitzat pel mateix Institut és consultable a la seva biblioteca.

106. *Telluric Cabaret*. Albert Vidal. *No hi ha entrades*. 1,09 min. <https://vimeo.com/158680762>.

107. A la cabanya de l'era a la masia, Albert Vidal té un estudi amb un petit escenari on ha muntat la majoria de les seves obres des de 1977. Per ell aquesta ubicació és una manera de donar continuïtat a la funció i ús originaris d'aquest espai que era separar el gra de la palla, aplicat al procés de creació.

108. Albert Vidal. «L'art de l'actor vist des d'un franc tirador del llenguatge». *Terceres Jornades de Direcció d'Escena, una trobada amb...* organitzat per l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, Teatre Lliure, 21 de novembre de 2016.

un «diamant negre» del llenguatge, del que ell ha anat denominant «teatre tel·lúric», «actor tel·lúric», «cant tel·lúric».

Considero important referir-me a aquesta trobada on Vidal –amb el motiu final de presentar part d'aquests vídeos que conformen el nucli de «què fa l'Albert Vidal» en els dos últims anys– sintetitza les línies matricials de la seva creació. En primera instància, la seva fascinació pel cinema de l'època no sonora i la importància que per ell tenen els mestres: «Com en la tradició oriental, jo he pres el testimoni d'un que me'l va passar, i jo el vaig passant sempre que puc».

Per Albert Vidal, el primer dels seus mestres, Jacques Lecoq, li obre els ulls perquè li parla de la màscara, la presència, i en ell reconeix «la sort d'aprendre teatre mirant-se en els ulls del mestre; érem més deixebles que estudiants».<sup>109</sup> De Dario Fo, el seu segon mestre, i amb la companyia del qual treballà a principis dels setanta, recolliria «la membrana metamòrfica del gran comediant». En aquesta època Vidal crea *Charter* (1972), que formaria part d'*El Bufó* (1975). L'any 1978 al Festival de Nancy, on presenta *L'Aperitiu*, es troba amb el tercer dels seus grans mestres, Kazuo Ohno. Ohno, pare de la dansa *butō*, li revela la memòria: «moria i renaixia constantment, una experiència d'ascesi escènica, mística».<sup>110</sup> Vidal fa estades amb el mestre al Japó i junts assisteixen a les representacions dels onnagata del teatre *kabuki*, els actors que representen els rols femenins.

Tanmateix, al costat d'aquests tres «monstres» de l'art i la cultura del segle XX, Albert Vidal sempre té presents els altres mestres que el condueixen a les formes metafísiques del teatre antropològic, com els onnagata de la tradició *kabuki*. Com Gunkha, el mestre balinès de màscares *topeng*, qui «només des-tapava les màscares per ballar el moment significat, l'espiral ascendent».<sup>111</sup> Com la *zima* que l'introdueix a la màgia de les cerimònies bori de canalització d'esperits a Níger, on torna a tocar «la dimensió més catàrtica de l'actor que és la capacitat de ser un pur transmissor, l'estar en un estat “altre”». Per Vidal la força metafísica vol dir «ser funàmbul exposant-se als abismes de l'ànima. Aquesta actitud espiritual de l'actor que no té res a veure amb el misticisme de les religions, és “la via sagrada de l'actor” que reivindico». I

109. En relació amb el treball de màscara de Lecoq, comentat pel propi Albert Vidal, vegeu: SALVATIERRA CAPDEVILA, Carmina. *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogia para la creación dramática*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, 2006, p. 305-309.

110. Recordem l'etimologia d'*ascesi*: del gr. bizant. ἄσκησις *áskēsis*; pròpiament 'entrenament físic'. I. f. Regles i pràctiques encaminades a l'alliberació de l'esperit i l'assoliment de la virtut.

111. De la seva estada amb el mestre Gunkha a Bali l'any 1976 es poden veure les fotografies fetes per Víctor Vidal a <http://www.albertvidalperformer.com/foto-sessions.html>



en aquesta via –que s'alimenta de les tradicions animistes, des de la *zima* de Níger als xamans de Mongòlia,<sup>112</sup> que és part d'aquell «fer ressonar l'ADN del món» que va aprendre de Lecoq– «no hi ha contradicció entre l'actitud de l'eremita i el referent contemporani».

Albert Vidal ha tornat a prendre el pols de la càmera, com va fer als setanta amb la creació i direcció de tres curtmetratges<sup>113</sup> i com va fer a principis de la dècada dels noranta quan el vaig acompanyar en el període d'emergència del llenguatge tel·lúric. I en el microscopi de la *timeline* del reproductor del vídeo digital hem tornat a mirar junts, videograma a videograma, allò que s'escapa a la representació, a la fixació, a la repetició, com la *mise en abîme* dels rituals animistes, allò que no té referència però que segueix passant per la metafísica del teatre i l'espiritualitat de l'actor. Perquè no oblidem que Albert Vidal sempre torna al teatre, al discurs escènic, encara que sigui per dir-nos amb sorna «no hi ha entrades».

El Teatre de l'Impossible torna a suggerir-nos «la gran negació», «la gran crisi» que en el seu itinerari com a creador l'ha anat conduint a un nou descobriment, a un «nou continent», com escrivia Xavier Fàbregas a *Cant a la Mímica* (1983).<sup>114</sup>

111

Fou arran de la gran crisi després de la creació d'*El Bufó* i el consegüent retir a la muntanya amb la instal·lació de la seva residència en una masia l'any 1977 que va néixer *L'Aperitiu* (1978). A partir del «qüestionar-se de zero tot el que havia après» s'obrí el discurs de l'energia: «comença un coneixement del moviment a partir de l'essència d'una col·locació del cos com a antena còsmica, interioritzant cada mil·límetre del gest en un “entregar-se a la imatge que estàs donant”, imatge metamòrfica perquè cada mil·límetre és una metamorfosi».

La gran negació que va culminar la cosmogonia de *L'Home Urbà* (1983) el portà a *Alma de Serpiente* (1987) i allà s'inicià el discurs tel·lúric. D'un vídeo rescatat de *L'Home Urbà* a Holanda,<sup>115</sup> Albert Vidal comenta: «La reflexió és que no estàs obligat a fer teatre perquè estàs exposat al zoològic com un animal al costat d'altres animals. La zebra no està obligada a distreure. I, com la

112. Vegeu el documental *Últims xamans dels Altai* (Albert Vidal, 2006) a <http://www.albertvidalperformer.com/2005.-ultims-chamans-info.html>.

113. *La boda* (1976. 35 mm, b/n. Producció: Diagonal Films, Antoni Irlés i Niñana. Barcelona). *El sopar*. (1977. 35 mm, color. Producció: P. C. Teide, Josep Maria Forn. Barcelona). *El consumidor*. (1978. 35 mm, color. Producció: P. C. Teide, Josep Maria Forn. Barcelona).

114. VIDAL, Albert. *Albert Vidal. Cant a la Mímica*. Fotografies de Leopold Samsó. Barcelona: Àncora, 1983.

115. Vegeu el vídeo de 1987 a: <http://www.albertvidalperformer.com/1983.-l-home-urb%c3%a0-info.html>

zebra, et pots enfonsar en el temps-espai i el públic viatja amb tu en aquesta absència». Per Vidal *L'Home Urbà* «com a codi de lectura fou un deu. El més interessant de l'Home Urbà, com a personatge arquetip, era la mirada: no estava obligat a respondre a cap codi de teatre, de lectura, d'actuació». Ni a cap codi de comportament social.

Però en aquest pols amb el teatre, amb la càmera i amb el mateix procés creatiu, Vidal manté el valor axial i matricial del cos.<sup>116</sup>

Què sorgirà d'aquest Teatre de l'Impossible? Albert Vidal m'explicava que Xavier Fàbregas solia dir-li que era com el riu Guadalquivir, perquè mai se sabia per on sortiria.

Las gravacions del «cos tel·lúric» que Vidal féu als noranta segueixen sent un material inèdit extraordinari, com els «diamants negres» que en aquest darrer període ha plasmat per a la càmera i que durant un temps, gairebé secretament, han estat accessibles a la xarxa. Esperem que aquest material trobi el seu canal per a una contemplació –com diu Vidal– amb la capacitat d'alliberar-se dels codis de lectura que ens continuen condicionant i conformant.

Hi ha, però, quelcom més per afegir a «Què fa l'Albert Vidal?» Quelcom d'extremadament important que en aquest escrit ja haureu pogut observar: en aquest temps Albert Vidal ha començat a bolcar arxius d'imatges, textos i vídeos de totes les seves obres i de tota la seva trajectòria professional al web <http://www.albertvidalperformer.com>.<sup>117</sup> En aquest recorregut que s'inicia l'any 1960, enfileu-vos per la muntanya més llunyana, arribeu a la cova... i us dic: no tinc favorits, vegeu-ho... TOT.

---

116. Aquí em faig ressò de les paraules de Carles Batlle (2016) quan escriu sobre «un valor axial o matricial del text» en relació amb «el impulso creativo postdramático» del seu article «Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución». *Pausa* 37: <http://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>.

117. Un treball impensable sense l'ajuda i el suport d'Ogherel Ochir, responsable de tota la tasca de digitalització de materials documentals, disseny i edició *online*.

## Post scriptum

En tot instant el caos prossegueix el seu treball en el nostre esperit: conceptes, imatges, sentiments són fortuïtament juxtaposats, llençats, desordenats. D'aquesta manera es creen veïnatges que colpegen l'esperit: es recorda del semblant, ressent el sabor, reté i elabora l'un i l'altre segons el seu art i saber.

Aquí hi ha el darrer petit fragment del món on quelcom de nou es combina, tot almenys tan lluny com la mirada humana abasta. I per acabar, aquí encara es tractarà d'una nova combinació química que, en efecte, encara no té el seu parell en l'esdevenir del món.

Existeixen molts més llenguatges del que pensem: i l'home es traïx molt més sovint del que desitja. Quantes coses ens parlen! Però sempre hi ha pocs oients, tot i que l'home no fa sinó –per dir-ho així– parlotejar en el buit [...] No és una llàstima que el buit no tingui orelles?

Hi ha formes de veure que fan que l'home senti: «només això és veritat i just, i veritablement humà; qui pensi altrament, va errat».<sup>118</sup>

*C'est à nous...* és a nosaltres, per a qui els llenguatges de la imaginació són part del vital existir, que ens correspon estar amb Albert Vidal, al seu costat. És a nosaltres que ens correspon ara ressonar amb les seves obres en la imaginació poètica i antropològica del cos, el gest i la veu. Per rebre amb les antenes de la percepció ben sintonitzades, la mà estesa, el testimoni del seu coneixement.

I seguir així recurrent, traçant, inventant, els camps de la nostra memòria expandida... *c'est à nous... d'y jouer.*

---

118. «À tout instant le Chaos poursuit encore son travail dans notre esprit: concepts, images, sentiments, y sont fortuïtament juxtaposés, jetés, pêle-mêle. De la sorte se créent des voisinages qui étonnent l'esprit: il se ressouvient du semblable, il y ressent de la saveur, il retient et il élabore l'un et l'autre selon son art et son savoir. —Ici est le dernier petit fragment du monde où quelque chose de nouveau se combine, tout au moins aussi loin que porte le regard humain. Et pour finir, là encore il s'agira d'une nouvelle combinaison chimique qui, en effet, n'a pas encore sa pareille dans le devenir du monde. [...] Il existe beaucoup plus de langages qu'on ne pense: et l'homme se trahit beaucoup plus souvent qu'il ne le désire. Que de choses ne parlent! — mais il est toujours peu d'auditeurs, si bien que l'homme ne fait pour ainsi dire que bavarder dans le vide [...] —Est-ce assez dommage que le vide n'ait point d'oreilles. Il y a des façons de voir qui font que l'homme éprouve: "voilà qui seul est vrai et juste, et véritablement humain; qui pense autrement fait erreur".»

Fragments pòstums de Nietzsche (1878-1888) traduïts i recollits als capítols «Introduction» (p. 1) i «Le Combat contre la culture» (p. 20). A: KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Mercure de France, 1969.



# New Attraction at Miami Zoo Wears Suit and Tie

By **KERRY GRUSON**

Special to The New York Times

MIAMI, Oct. 21 — An uncommon zoo specimen that survives on a diet of hamburgers, French fries and coke went on display this weekend at Miami's MetroZoo.

Penned up in a grassy enclosure that also holds 14 giant tortoises, and surrounded by the artifacts of his natural habitat, including an office desk, a television set and a stereo system, was a creature called *Homo sapiens urbanus*.

This specimen of Urban Man, portrayed by Albert Vidal, a Spanish actor, roamed his paddock under the gleeful eyes of zoo visitors, who observed him go about his daily rituals of shaving, brushing his teeth, reading a newspaper and eating a meal fed to him by his keeper.

Local zoo officials hoped the unusual attraction would lure more first-time visitors to the three-year-old zoo's 225 acres of cageless animal exhibits.

Faced with local government attendance the country with differ

Admission for adults a years old, sive public

Boats, 1

Eighty p America n yond tradi Jeanne L. adelphia. rock conc rides and the MetroZ exhibit tha

The Me boats for mote-cont and a mir

Such att tionalists. ture golf seum?" W the Bronx congruous tapir as a Raphael.

Howeve was a cle MetroZoo

Mr. Vid ease in th gos and tw performe zoos, but with an A

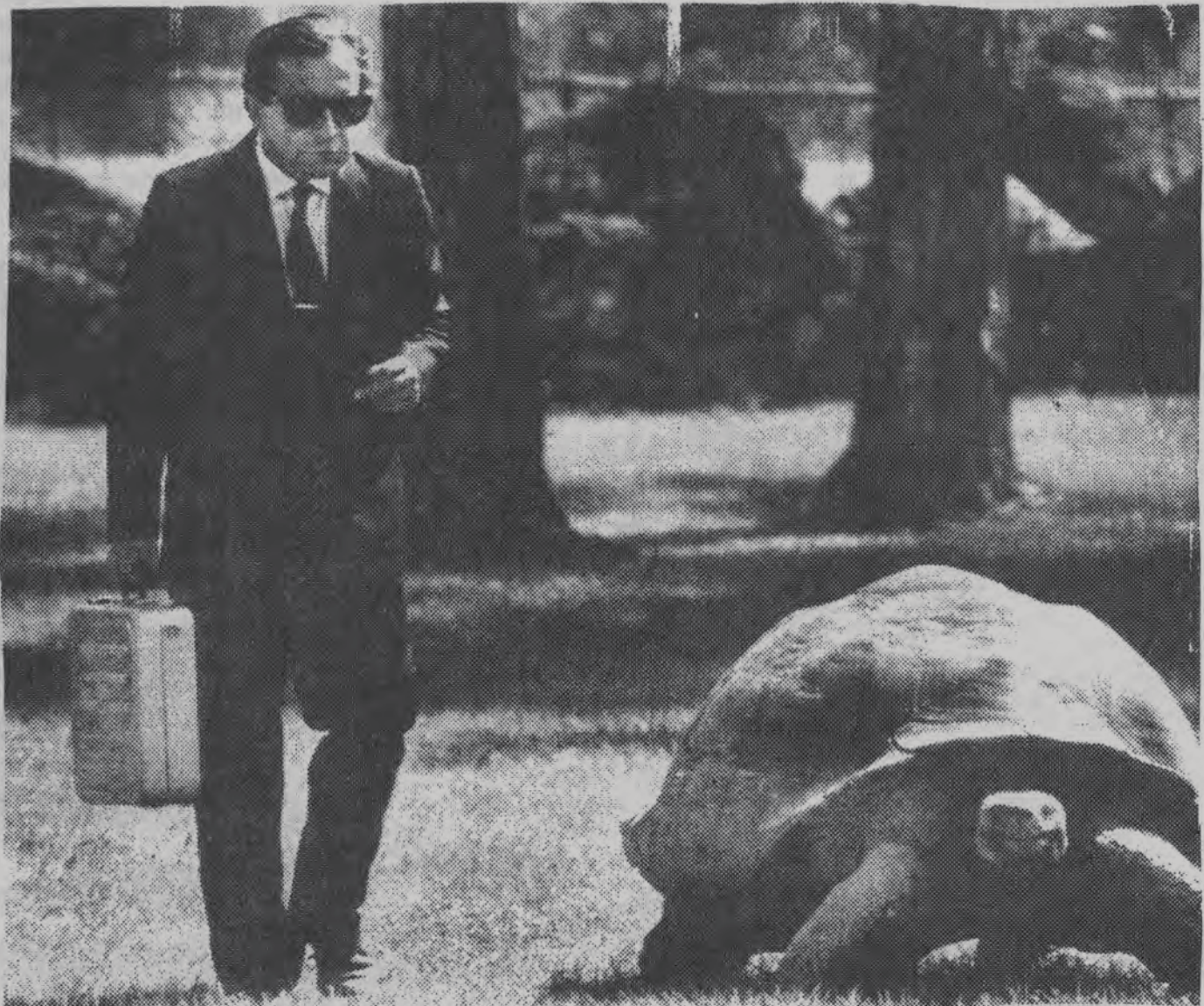
*Homo s* to be the mates," "Found planet," tends his high-rises taurants.

By

Dressed white shi Man mov ters of an strutting mimicking unperturb His mo

leather an bed, a des an elegan

Like th Urban Ma But like t portrays, with zoog fence, he knots of p out his b children.



United Press International

Albert Vidal in the tortoise pen at the MetroZoo in Miami, where he is making a guest appearance as Urban Man.



# Obres produïdes, creades i interpretades per Albert Vidal

1946. Neix a Barcelona, al carrer Muntaner.

1960. Bateria del New Jazz Quartet.

1960. Escuela de Cine Fernando Espona, Barcelona. Cía. de Teatro de los Ángeles, Málaga.

1965. Maxi and Cardy, pareja de payasos, Málaga.

1966-1968. École de Théâtre Jacques Lecoq, París (França).

## Teatre de màscares

1969. *Màscares i moviment*. Teatre Romea, Barcelona.

1970. *Maketheatreup*. L.A.M.D.A Theatre, Londres (Regne Unit)

1970. Professor del Piccolo Teatro, Milà (Itàlia).

1971. Entrada en la Companyia de Dario Fo.

## Teatre visual

1971. *L'inizio della giornata. Week-end*. Teatro Stabile, Como (Itàlia).

1972. *Lavora, lavora (che domani e domenica)*. La Comune di Dario Fo, Milà (Itàlia).

1972. *Charter*. Festival di Como (Itàlia).

1973. *Miti e riti della borghesia*. Teatro Spazio Zero, Roma (Itàlia).

1973. Tornada a París.

1974. *Le rituel*. Festival di Como (Itàlia).

1975. *Le diable à ressorts*. Obra formada por *Opera Solo* i *Fauston à Saint Paulet*. Théâtre Le Palace, París (França).

*Le Pitre [El Bufó]*. Obra formada per *Opera Solo* i *Charter*. Théâtre Cyrano, París (França). [Teatre Romea: 1978]

1976. Decisió de deixar el teatre. Viatges a l'Índia i Bali. Aprenentatge del treball de màscara *topeng* amb el Mestre Gunkha a Bali (Indonèsia). Tornada a Barcelona.

## Curtmetratges

1976. *La boda*. 35 mm, b/n. 12 minuts. Guió i direcció: Albert Vidal. Producció: Diagonal Films, Antoni Irlles i Niñana. Barcelona.

1977. Instal·la la seva residència en una masia al Pirineu Català.

*Urban Man*.  
Parc zoològic de  
Miami, 1984.

1977. *El sopar*. 35 mm, color. 14 minuts. Guió i direcció: Albert Vidal. Producció: P. C. Teide, Josep Maria Forn. Barcelona.

1978. *El consumidor*. 35 mm, color. 12 minuts. Guió i direcció: Albert Vidal. Producció: P. C. Teide, Josep Maria Forn. Barcelona.

### **Performances**

1978. *L'Aperitiu*. Plaça de Vic, Aeroport de Barcelona i Teatre Romea, Barcelona.

1979. *Uns moments*. Temple Romà, Vic, Barcelona.

1980. *L'home de fang i l'autòmata*. Galeria Tretze, Barcelona.

*Monument a l'aire*. Fundació Miró, Barcelona.

1981. *Dansa per un moment de silenci*. Festival Di Polveriggi (Itàlia). Festival de Teatre de Sitges.

### **Concert**

1982. *Música orgànica 1*. Església romànica de Santa Maria de Barberà, Sabadell.

116

### **Performances**

1982. *L'enterrament*. Vic, Barcelona.

*Torna'm les fotos*. Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona.

1982-1983. Viatge al Japó. Estada i treball amb Kazuo Ohno.

### **Dansa butō**

1982. *Omoide* [Memòria] Plan B (estudi teatre de Min Tanaka), Tòquio (Japó).

### **Teatre de carrer**

1983. *Gogo no eiko*. Parc Inogashira, Tòquio (Japó).

### **Dansa**

1983. *Cos*. Teatre Regina, Barcelona.

### **Performances**

1983. *L'Home Urbà*. XVI Festival Internacional de Teatre de Sitges.

1985. *Kinesis*. Galeria Metrònom, Barcelona.

Conferència sobre el reciclatge dels residus urbans. Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona.

1985. *Per l'amor d'una dona*. Temple Romà de Vic.

### **Performance instal·lació**

1985. *Antropologia de l'Home Urbà*. Congrés Internacional de Teatre. Galeria Metrònom, Barcelona.

### **Performances**

1986. *L'Aparició*. Festival de Teatre GREC, Barcelona.

*El venedor de gelats*. XVIII Festival Internacional de Teatre de Sitges.

1987. *Exposició viva de 40 personatges*. Galeria Metrònom, Barcelona.

*Alma de Serpiente*. Hellín i Teatro Alfil, Madrid.

1988-1989. S'instal·la a Madrid. Treballa com a actor de cinema.

1989. Sortida de Madrid. Viatge i estada a Marràqueix (Marroc)

1990. S'instal·la en una nau industrial de Poble Nou, a Barcelona.

117

### **Intervencions urbanes**

1990. *Las malignas raíces del bien*. Solar d'excavació, Madrid.

*Cant tel·lúric als esperits de la muntanya*. Obres del túnel de Vallvidrera, Barcelona.

*Canto telúrico a los cimientos del teatro*. Solar del futur Teatro Central, Acte de presentació de l'Expo'92, Sevilla.

1991. S'instal·la de nou a la seva masia estudi. Viatges a Níger.

### **Teatre performance de cant tel·lúric**

1991. *Le Monde, le Diable et la Chair*. Festival de Baiona (França).

1992. *Humà Humà*. Festival Complot, Pineda de Mar, Barcelona.

1992. Viatges a Níger.

1993. *Subperformances* en el món del cabaret.

### **Teatre de varietats**

1993. *Varietades eróticas*. Teatro Alfil, Madrid.

### **Concert performance de cant tel·lúric**

1994. *The Monk of Chaos Worships the Bull*. Institute of Contemporary Arts, Londres (Regne Unit).

1995. *Monk of Chaos and Mistresses of Death*. Theater Podewil, Berlín (Alemanya).

### **Performance tel·lúrica**

*The Worshipper*. Institute of Contemporary Arts, Londres (Regne Unit).

### **Vídeo**

1996. *Marta i Maria*. Vídeo Betacam, 4,21 minuts. Producció: Albert Vidal.

1996-1998. Etapa de l'Orant. Estades a l'Índia, als estats d'Himachal Pradesh i Ladhak.

### **Concert de cant tel·lúric**

1997. *Telluric event*. Vidrà, Barcelona.

### **Gravació en CD**

1999. *Inner Sun*. Himàlaia, Índia.

1999-2005. Estades a Ulan Bator (Mongòlia), on s'instal·la una segona residència.

### **Teatre concert**

1999. *Muruudliin khan khuu*. Ulan Bator (Mongòlia).

### **Concert de cant tel·lúric**

2001. *El despertar de la Serp*. Roda de Ter.

### **Gravació en CD**

2002. *The Awakening of the Snake*. Pirineus.

2003. *Serpiente y flor*. Ulan Bator (Mongòlia).

### **Teatre**

2003. *Cants, danses i discursos del Príncep*. Teatre Principal d'Olot.

2004. *Cants, danses i discursos del Príncep*. Teatre Nacional de Catalunya.

### **Documental**

2005. *Últims xamans dels Altai*. Hovd, Mongòlia. Vídeo HD. Producció: Albert Vidal.

### **Concert**

2006. *Islam*. Amb la Companyia Ibn Arabi. Entre Cultures Festival Internacional de Teatre de Tortosa, Catalunya.

### **Teatre**

2007. *Soy la solución*. Teatro del Nudo, Buenos Aires (Argentina).

### **Teatre concert**

2008. *Sueños y alucinaciones de un enano enamorado*. Teatro de la Abadía, Madrid.

### **Teatre musical a la manera antiga**

2008. *Història de Joan nascut d'un ós*. Festival Temporada Alta de Girona.

2009. *Història de Joan nascut d'un ós*. Teatre Nacional de Catalunya.

### **Performance vídeo livestream**

2008. *Deconstruccions de mi mateix*. Estudi masia d'Albert Vidal. Realització: Maria Escobedo i Andrew Colquhoun. Producció: Livemedia, Dogon Eff.

119

### **Performance**

2012. *Silencio Blanco*. Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle de Valladolid. Premio al espectáculo más original e innovador.

### **Teatre**

2013. *La locura del poder*. Feria de Teatro de San Sebastián.

### **Conferència escènica**

*La via sagrada de l'actor*. En ocasió del Centenari de l'Institut del Teatre de Barcelona i en el marc de la Càtedra Xavier Fàbregas. Institut del Teatre, Vic.

### **Cant antic**

2015. *Recordando a Antonio Machado*. En el marc del Grand Tour organitzat per Clara Garí, Vidrà.

### **Vídeo**

2016-2017. Sèrie: *Politikus*. (Estrena: Festival Internacional de Cinema de Girona, setembre 2018)





Viatje a "LAS HURDES" — Foto Leopold Samsó

# ALBERT VIDAL

## 1968 - 85

J.M. García Ferrer  
Martí Rom

## Recull documental



Portada del llibre de J. M. García Ferrer i Martí Rom: *Albert Vidal, 1968-85*. Barcelona: Cineclub Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1985.

*L'Aperitiu* (1978) a l'Aeroport de Barcelona amb Marisa Madrona, Albert Vidal i Toni Jodar.  
Fotografia: Leopold Samsó.





Fotografía del mestre Kazuo Ohno  
a L'Argentina (1977) dedicada a  
Albert Vidal el 1982.



*L'Enterrament.*  
Vic, 1982.  
Fotografia: Leopold Samsó.

# ALBERT VIDAL

CANT A LA MÍMICA

FOTOGRAFIES LEOPOLD SAMSÓ





Quan el vaig conèixer a la meua Escola de Mim i Teatre, a París, Albert Vidal ja es refugiava en el rostre, on residia la seva fascinació. Ara el retrobo aquí, a les bellíssimes fotografies de Leopold Samsó.

Un esguard inquisidor, inquiet, sortint d'un rostre més pàlid que blanc, emergint de les ombres; un somriure engrandint-se cap a les mans obertes, on resta el record de la por.

Aquestes imatges d'Albert Vidal posen de relleu dues forces sotmeses a la contradicció del pro i del contra, expressada aquí amb la intensitat i l'economicitat del mim.

L'esguard sembla negar el que la mà demana. L'espera esdevé por, sense cap possibilitat de fugida. Les sortides són angoixoses i immòbils. Les preguntes romanen sense resposta. El rostre i les mans dialoguen junts fins a l'absurd. La mà dreta esdevé l'esquerra, l'esquerra la dreta. Ja no se sap pas a quin braç pertany cadascuna, de qui són totes dues.

El cos, absent a la fotografia, és terriblement present en el rostre i les mans, que semblen penjats, i la instantània del fotògraf fa més intens el fenomen.

Aquestes expressions desenganyades fins a la náusea, espaordides fins a l'angoixa, que es gelen en el rictus, es mofen i imploren.

Tot en el rostre d'Albert Vidal és impulsat cap als paroxismes de l'expressió. Els seus ulls es mouen dins l'òrbita del rostre-màscara, com els ulls dels actors orientals, al límit del possible.

Albert Vidal parla de nosaltres. Ell és d'aquí. Ell és d'ara.

Jacques Lecoq  
París, octubre, 1982

## CANT DEL MIM

Si cada lletra del nostre alfabet representava un gest, en ajuntar-les, omplirien un calendari de moviments, i una simple fulla podria escanyar una roca. La mímica representa una mar de lletres que pot fer-nos entendre allò de més recòndit; hi deixa rastre tot un conreu mancat de signes; és una paraula sense so que llança el seu cristall en un mar que no perd mai el nauta. La seva esfera s'obre a totes les faules; és una columna blanca que s'emporta la roba i, en el fons, ben capaç de moure qualsevol lluita. Albert Vidal ha esdevingut el nostre gran peix de la mímica; ell sap bé en quin punt de la fosca neix una font. Els núvols es disfressen, i l'horitzó s'encén; no cal el parany de les paraules per a fer recordar el pensament dels homes de totes les èpoques i ventar les cendres. Treballador en la llavor, Albert Vidal clava martell i campana. Si per cas, se'l pot acusar de ser sorprenent quan pinta de verd el seu creixement estrany en adaptar al medi l'anagrama de Pierrot. És lluent la serp que arrossega, i els seus volums es refien de les ales. Però no perd mai la muralla quan amb mots –gestos– ben triats suporta tot el que l'envolta o en recull les molles. S'apropa, se'n va i apila la neu. Tothom hi cap, al seu escotilló llisquent, que ens fa entrar o desaparèixer, segons l'instant, segons el camí, segons els caires vius del carrer.

El nostre mim aspira a una rosa que somrigui per telepatia o al mirall sobirà que reflecteixi pensaments i sentiments només pegant-li una llambregada. Ell sap com fer rajar aigua del fum i, així que plou, medita sobre el crit del gall, assegut a la plaça. Amb el gest posa els mots al corrent dels dies. La boira mai no pesa en els seus dibuixos, i la llavor que el crea encén pensament i melodia tot arribant al silenci a partir del silenci. Noteu, però, que, entre un pam de fil, un ferro dominant pica les seves gotes. Els colors més impensats destaquen l'herba trista amb arrels magnètiques que xiulen. (L'excel·lent fotògraf Leopold Samsó es mou darrera tot això.)

Senyores i senyors: Girar-se d'esquena un dia de tempesta no vol pas dir amagar els arbres. El llibre que teniu a les mans vol ser una finestra damunt aquestes aigües, perquè, tanmateix, la fruita més antiga del Teatre no penja de la paraula.

Joan Brossa

## ALBERT VIDAL, UNA INQUIETUD PERMANENT

Quan un artista aconsegueix de dominar amb absoluta mestria els recursos del seu ofici, de cristal·litzar els seus esforços en un estil personal, acostuma de continuar, i de manera ben lícita, en la parcel·la que ha descobert. Heus ací el que veiem en el camp de la pintura, de la música, de la poesia, i també en el de la interpretació. Només uns quants, molt pocs, són capaços de girar l'esguard cap a paisatges nous, i tot aportant-hi la tècnica que dominen, llançar-se a una nova aventura, a la recerca d'un continent inconegut.

Albert Vidal compta entre aquests pocs. La seva curiositat el duu als horitzons més impensables. Quan porteu mesos sense tenir notícies d'ell és difícil de sospitar on es troba, quins interessos l'han seduït en aquell moment: pot ésser a Bali estudiant la dansa del país, o a un cabaret de Saragossa per tal de conèixer les formes més tronades i decadents del music-hall, o al Japó fent l'aprenentatge del *butoh* al costat d'un dels mestres més importants del gènere, o a Granada, tot submergint-se en el claustre més recòndit del flamenc.

Després es produirà el retorn a la masia pirenenca, els exercicis a l'aire lliure, la reflexió activa, car Albert Vidal s'expressa amb un instrument del qual exigeix el més difícil virtuosisme, i aquest instrument és el cos. Allò que pot sorgir, llavors, constitueix una visita a les fronteres habituals de l'espectacle: pot ésser una dansa per a executar en una plaça pública, un aperitiu pres a ritme d'autòmata del segle XVIII a l'aparador d'una botiga, o pot ésser, com s'escaigué a Vic, la representació del propi enterrament, amb esqueles, bagul, ploraneres, acompanyament i furgó mortuori. Albert Vidal recerca i en la seva recerca no hi ha gratuïtat: cada nou espectacle és per a ell, i per a nosaltres en contemplar-lo, un finestró venturosament obert.

Xavier Fàbregas

Text de Xavier Fàbregas. «Albert Vidal, una inquietud permanent».  
A: *Albert Vidal: Cant a la mímica*.  
Barcelona: Àncora, 1983.



## ZOO

# PARQUE ANTROPOLOGICO

## La rara especie del hombre urbano

Durante cuarenta horas consecutivas, aquel individuo de la especie humana, de la variedad que se cría en las grandes ciudades, permaneció resignado al perímetro de su jaula, ante los ojos de los habitantes de Sitges. El experimento de Albert Vidal terminaba descubriendo que entre el zoológico y nosotros sólo existe el grueso de un cabello, o la sombra de una nube.



*El hombre urbano se llevaba el auricular a la oreja, sonreía invocando una realidad etérea y luego colgaba. (Foto: Leopoldo Samsó)*

XAVIER FÀBREGAS

**D**urante cuarenta horas, en el comienzo del paseo marítimo, bajo la iglesia parroquial y al lado de la playa,

Sitges tuvo una instalación que, como mínimo, hay que calificar de poco común. Se delimitó en el césped un espacio parecido al de los parques zoológicos modernos, una jaula bien puesta, en cuyo interior no había un animal, o cuando menos no había un animal irracional. El objeto de exhibición en la jaula de Sitges, era un individuo de la especie humana, y concretamente de la varie-

dad que se cría en las grandes ciudades, el "hombre urbano". Los rótulos plantados sobre la hierba advertían al público de manera parecida a como lo hacen los del parque zoológico de Barcelona: "Se ruega no molestar al ejemplar". Y más allá un mapamundi señalaba, a quien quisiera completar su cultura, los lugares del mundo habitados por este "hombre" singular. En la jaula

de Sitges se reconstruyeron unas zonas precisas a fin de evocar al individuo cautivo aquellas otras zonas que le resultan familiares cuando se halla en su medio natural y en libertad:

Un espacio reservado a las necesidades íntimas de las que los individuos de la variedad urbana se muestran muy celosos; un espacio de trabajo, representado por una mesa de ejecutivo; un

*L'Home Urbà. XVI Festival Internacional de Teatre de Sitges, 1983. Article de Xavier Fàbregas.*

«Parque Antropológico: la rara especie del hombre urbano». *El Público* (Madrid), (novembre 1983).



espacio lúdico presidido por el televisor, con una butaca, a manera de sub-espacio, situada a una distancia prudente; dos espacios para el ejercicio de las actividades primarias, o sea, una mesa donde comer y una cama donde dormir. Y finalmente dos espacios intermedios en los que el ser fisiológico, el que come y duerme, cumple su metamorfosis y se convierte en ser social: el lavabo y la báscula para controlar el peso, con la bicicleta de hacer gimnasia.

En el croquis adjunto podemos ver la disposición de todas esas zonas que permitían al ejemplar cautivo simular los hábitos que le son propios. Pese a ello, el cambio substancial del "hombre urbano" resignado al perímetro de la jaula, era evidente para todo el mundo. Los habitantes de Sitges, que acostumbran a mostrar una gran indiferencia hacia el Festival de Teatro, reaccionaron enseguida ante la novedad acaecida en el paseo marítimo: el parque antropológico, el individuo que día y noche se movía allí dentro, era una cosa suya. Y la afluencia de espectadores llegó a convertirse en aglomeración en las horas punta.

**CARAMELOS, CACAHUETES Y DOS AMENAZAS**

La jaula del hombre urbano estaba servida por dos guardianes, cuyas funciones eran parecidas a las de los guardianes de las jaulas de orangutanes o de panteras en los parques zoológicos. "¿A qué hora le llevan la comida?", preguntaba una viejecita. "Come demasiado, va a engordar", advertía otra con una pizca de congoja. Los sitgetanos se interesaban por saber si el ejemplar de hombre urbano que en cierto modo les pertenecía había dormido bien, si se había levantado tarde o temprano. Con la aquiescencia de los padres, los niños de Sitges le echaban cacahuetes y caramelos, que iban a parar al césped.

El hombre urbano pasaba de una zona a otra, andaba, se sentaba, manipulaba los aparatos, escribía a máquina, se lavaba los dientes. A veces su mirada se posaba en tierra y entonces se agachaba y recogía un cacahuete: hacía añicos la cáscara con los dedos y se zampaba los granos. En alguna ocasión lo que recogía era un caramelo, se lo paseaba por la boca y después de unas chupadas lo dejaba con todo cuidado en el estante del lavabo.

El cambio de vestido era todo un rito que el hombre urbano practicaba con constancia. Se le veía impecable, tocado con un sombrero y con paraguas en la mano, dar unas vueltas por su reducido establecimiento; y poco después, con una gran parsimonia, dejaba el vestido de calle y se ponía un pijama impoluto. Lo más característico —lo más inquietante y lo más tranquilizador a la vez— del hombre urbano era su mirada atenta y lejana, vuelta siempre hacia insondables paisajes interiores, hacia recuerdos sin duda muy íntimos. Quién sa-

be si el hombre urbano, allí, sobre el césped del parque, soñaba en inmensas avenidas cubiertas de cemento, en rascacielos grises, en bosques de antenas de televisión, en ríos de autobuses y de metros, en una palabra, en cuanto constituye su hábitat cuando vive en libertad.

Sin duda eran estos sueños placenteros los que encendían, en el ejemplar de hombre urbano exhibido en Sitges, una sonrisa vaporosa: se diría que, pese a contemplar con la mirada a los espectadores que habían acudido a verle, era incapaz de distinguirlos uno a uno. El ejemplar cautivo, como tan a menudo ocurre

El hombre urbano, de textura pequeña y más débil que el *homo noctambulus* que le acometía, miró al intruso de hito en hito y con la mano extendida le opuso una suerte de escudo. El *homo noctambulus* se desconcertó, y en eso llegaron los guardianes que le disuadieron de su propósito, no sin antes haber discutido con él un buen rato. A la noche siguiente, también de madrugada, el hombre urbano advirtió que por la escalera que lleva a la iglesia bajaba una manada de *homini quinquis*: cuyos ejemplares llevaban blusa negra y algunos administrados de hierro más o menos contundentes. El hom-

firmo pero muy dulce. El *homo quinquis* se deshinchó, bajó la cabeza, y sin añadir nada más abandonó la jaula. Hubo un breve parlamento. El grupo se alejó por el paseo.

**EL MUNDO EXTERIOR**

A pesar del enclaustramiento físico, el hombre urbano mantenía el contacto con el mundo exterior; un cierto contacto, en todo caso. Así, podemos hablar de una comunicación activa, aunque desarrollada en una sola dirección —el ejemplar de hombre urbano sólo tenía capacidad re-



en los zoológicos, estaba y no estaba. Y enseguida volvía a refugiarse en uno de sus hábitos, se instalaba en una zona para, enseguida, pasar a otra.

De madrugada el hombre urbano quedaba solo. Dormía bien abrigado en su cama o, si le apetecía, daba un paseo quién sabe si añorante, repasando los límites de la jaula. La primera noche, mientras el sueño se le ponía en los párpados, un *homo noctambulus* penetró en el recinto, se acercó al lecho y tirando de la manta gritó:

—¡Pon la televisión! ¡Quiero verla!

bre urbano, que ha conservado un instinto finísimo, olió el peligro y obediendo un impulso interior se puso a escribir a máquina. Escuchó detrás de sí una conversación en voz baja, y bien pronto una risa mal disimulada. Una voz dijo de manera bien clara:

—¿No tienes transistor? Mira, chaval, allí hay uno.

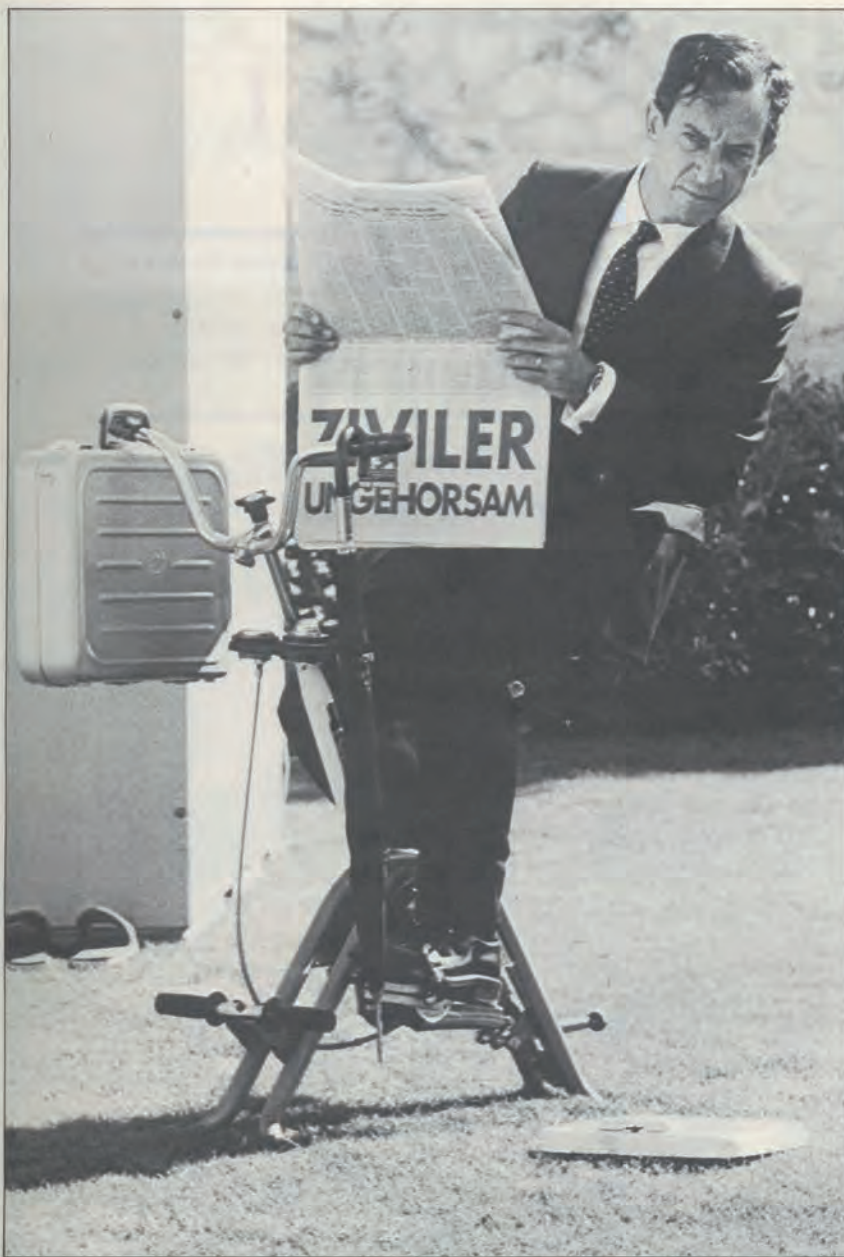
Un *homo quinquis* invadió el perímetro y se dirigió al uribcolita:

—Tío, ¿qué rollo es ése? El aire era provocador, y apenas un palmo les separaba. El ejemplar dejó de escribir y miró a su antagonista de una manera

ceptiva— canalizada a través de la radio, el televisor y el teléfono.

La radio permitía al hombre urbano sintonizar los programas que las emisoras emitían en aquel momento. El televisor, en cambio, sólo disponía de un programa grabado en el que había cincuenta anuncios que se iban repitiendo, de manera indefinida, uno detrás de otro. Vi más de una vez cómo el ejemplar reaccionaba de forma muy viva ante los anuncios; había mensajes que le excitaban, otros le asustaban y, confundiendo ficción y realidad, se parapetaba precipitadamente tras la butaca. Finalmen-





Para este enjaulado ejemplar los actos cotidianos han perdido su sentido y los repite concatenados en una secuencia sin fin. (Foto: Leopoldo Samsó)

te, el timbre del teléfono sonaba y el hombre urbano se llevaba el auricular a la oreja. No sabemos si, por este procedimiento, le eran comunicadas palabras de consuelo o de coraje; él sonreía con un deje de complicidad, como invocando una realidad etérea, y a la postre colgaba. El hombre urbano no hablaba. Ni aullaba. Era un ser silencioso, no por falta de lengua, sino por falta de cosas que decir.

Otro tipo de comunicación entre la isla sitgetana habitada por el hombre urbano y el mundo

exterior adquiría unos trazos más pasivos; el ejemplar podía hojear un diario de fecha incierta, o hacer girar la esfera de un globo terráqueo iluminado eléctricamente gracias a un interruptor. Entonces observaba con escepticismo el paso de los océanos y de los continentes, y frenaba el movimiento rotativo apoyando el dedo en una ciudad o en una península escogidas al azar sobre la superficie. Cansado del ejercicio se iba hasta el lavabo y se enjuagaba la boca con unas cuantas succiones de agua.

El hombre urbano sitgetano

poseía algunos referentes que sin duda le hacían sentirse ligado a un recorrido biográfico, interrumpido a raíz del cautiverio: una alianza en el dedo, una fotografía familiar puesta sobre la mesilla. El hombre urbano poseía un pasado, congelado por la falta de un presente. Es decir, el presente había dejado de serlo porque no se ofrecía como una continuación del pasado, y tampoco colaboraba a generar un futuro. La isla física del paseo marítimo era también una isla psíquica, y éste era el secreto de la poderosa atracción que ejercía sobre

cuantos nos aproximábamos a ella. Colocados ante un espejo era difícil averiguar si aquel ser encarcelado era un náufrago de sí mismo o si, al contrario, éramos todos nosotros, quienes acudíamos a contemplarlo, los náufragos.

#### PEQUEÑA REFLEXIÓN TÉCNICA

Podemos preguntarnos cuáles son las causas de que el Parque Antropológico provocara sobre los espectadores una fascinación tan compleja y desconcertante. El hombre urbano encerrado en la jaula de Sitges efectuaba los actos que cualquier otro ejemplar de su especie lleva a término durante un día normal: es decir, un día vivido según las normas. El hombre urbano, cuando está en libertad, ordena sus actos según una sucesión establecida por las convenciones sociales: se levanta, se lava, desayuna, trabaja, almuerza, trabaja, cena, recibe los auxilios de la televisión, duerme. Esta actividad seriada recibe el beneplácito de la sociedad y por eso nos inclinamos a calificarla de normal; practicada de manera colectiva, con todos los pequeños ritos cotidianos que de ella se desprenden, la serie sancionada permite que los mecanismos de convivencia funcionen al unísono: fabricación de croissants, horarios de oficina y de comercio, de restaurantes, de cines, de emisiones de televisión, según las distintas horas del día.

La coincidencia horaria de las actividades que el hombre urbano desarrolla no es una casualidad, sino una necesidad que nos imponemos a fin de alcanzar unos hitos. La sociedad contemporánea, como el hombre cristiano del que nos hablaba el catecismo, tiene unas postrimerías; es decir, un objetivo, una finalidad. Negar este axioma atenta contra el orden, contra todos los órdenes, es peligrosamente subversivo.

Pues bien, he aquí lo que hace el hombre urbano encerrado en su parque antropológico. Para él el orden seriado de las actividades cotidianas ha perdido el sentido. Puede pulsar el televisor, peinarse o pasear en pijama sin que ninguna de estas acciones condiciones la siguiente. Su existencia ha perdido la "finalidad". Y ello nos enfrenta con un hecho, como mínimo, inquietante: el de la cuestionable validez de nuestra "finalidad"; la sospecha de que en lugar de ser un bien trascendente no sea más que una argucia pragmática.

En el Parque Antropológico lo admirable, aparte las sensaciones metafísicas que nos pueda provocar, es el rigor técnico. Sin este rigor el experimento andaría a pie llano. El Parque Antropológico de Sitges nos ha hecho sentir que entre el parque zoológico y nosotros sólo hay el grueso de un cabello; o la sombra de una nube que nos permite, un instante, descubrir el contraste de las cosas. Y, sin embargo, en el grueso de este cabello, o en la sombra de esta nube, cabe todo el proceso de la aventura humana. ■



Albert Vidal amb el poeta Joan Brossa  
a *L'Home Urbà* (Parc Antropològic).  
Festival de Teatre de Sitges de 1983.  
Fotografia: Leopold Samsó.



Dear Mr. Vidal  
Thank you, you're so banal.  
You're a real animal,  
just like the rest of us.

■ *Tendresses*. JOSEPH, London 1985

A la recherche de dimensions nouvelles...  
Merci pour votre contribution révélatrice.

■ CLAUDINE, Belgique 1985

«Dear Urban Man», wrote one little girl, «I think what you are doing is wonderful. You are showing people all the little things they do...»

«Dear Urban Man», wrote another child, «You look just like my father...»

«Dear Urban Man» a third child wondered, «Do you ever get bored?»

■ CHICAGO TRIBUNE, November 1984

I walked a mile  
to see Urban Man  
I'll walk back that mile  
but with a smile.

■ *Love you*. MICK, Miami 1984

People behind me said «now let's go see  
some of the other animals...  
I mean, other species.

■ KATE YOUNG, London 1985

Dear Urban Man,  
Splendid.  
Better than I could ever imagine.

■ AMANDA WOOD, Miami 1984

«Quiero que esta experiencia sea positiva y estimulante para mí y para la gente. Que comunique ganas de vivir, alegría y humor.»

■ NOTICIERO UNIVERSAL. Albert Vidal, noviembre 1983



¿Y este es el que hace el mono?  
Pero si no sirve, se viste de persona  
yo creí que vendría de orangután.

■ NOTICIERO UNIVERSAL. Un ciudadano,  
noviembre 1983

A man is living there in the tortoise paddock. Just for the weekend, mind you, but the Galapagos tortoises who are kindly sharing their turf with him, were a bit nonplused at first. They almost knocked the human beast out his black leather armchair. But they will adjust.

■ THE WASHINGTON POST, October 1984

Lo más característico, lo más inquietante y lo más tranquilizador a la vez del Hombre Urbano, era su mirada atenta y lejana, vuelta siempre hacia insondables paisajes interiores, hacia recuerdos sin duda muy íntimos.

■ XAVIER FABREGAS, Barcelona 1983

Sens dubte el més fabulós es com d'una matèria tan inèrta, insignificant i anònima com la vida quotidiana, pot sorgir un món que ens il·lumina i ens enlluerna amb tanta força. Un món que ens atreu i que ens repugna, que ens embadaleix i que ens refusa, un món que és un mirall fred, cruel i revoltat del nostre món.

■ LLUIS SOLÀ, Vic 1985

Le spectateur sera peu à peu amené à se comporter comme un visiteur dans un zoo, avec tout ce que cela implique d'amusement, de voyeurisme et de sentiment de puissance...

■ KAAITHEATER 85, Belgique.

Ach weisst du, ich habe diesen Hombre urbano in vielen Städten gesehen, in Tokio, New York, Zürich, Barcelona, überall. Es ist eine neue Art des Homo sapiens, die man auf der ganzen Welt antrifft. Gestik, Gewohnheiten, Arbeit, Sport, Vorliebe für gewisse Spektakel und fürs Fernsehen: Das alles ist sich sehr ähnlich und umfasst in seiner Gesamtheit diesen Hombre urbano.

■ KULTUR, Zürich 1984

Promoció d'*Urban Man*.  
Cia. Albert Vidal, 1985.





Querido Hombre Urbano:  
Es usted fantástico!  
¡Actúa como uno de mis  
profesores de matemáticas  
de la Universidad!  
¡Tenga un buen día!

■ ANA, Barcelona 1983

I adore animals and often find 'people' hard to  
even like (but I keep trying!) – Thank you for  
helping me to 'see'. Love from

■ JUDY, Miami 1984

Dear Urban Man:  
We love you, we enjoyed seeing you, you are fun!  
Please come back soon

■ Love from LISA, JEANNY and DANY,  
Miami 1984



## U R B A N M A N

Among the animals exhibited at the London Zoo in Regents Park during a weekend in July 1985 was Urban Man. The specimen's name is Albert Vidal, a Catalan from Spain.

From Friday night to Sunday evening, he lived in an open-air enclosure resembling those of other animals. There he was surrounded by the typical businessman accoutrement — desk, telephone, easy chair, television, dining table, wash basin and so forth. Dressed in a dark business suit, Vidal engaged in behavior typical of an urban businessman — reading a newspaper, running to catch a taxi, eating, making telephone calls, writing letters, exercising and so forth. The crowds for Urban Man were several times larger than those for any of the other animals.

Urban Man acts as the spirit takes him, much as other animals do. There is no scenario, no attempt to structure the activities as they might be in the typical businessman's day. Vidal is opposed to such a structure because it would make the performance an illustrative pantomime, while he is interested in behavior. The only planned events are three meals brought to him on a plastic tray by a zoo attendant. He says that he does not control what he will do, only how he will do it. Everything is done in the character of Urban Man. To an important extent, the spectators control the direction of the performance through their reactions, to which Vidal responds.

His behavior in performance suggests that of an Urban Man with the brain of an animal. He says that he likes to think of the brain extending throughout the body —the coherent brain and body, the «thinking body». He does not want to separate thinking from behaving, which acting sometimes does. He says he tries to *be* rather than to *represent*.

Vidal thinks of himself as a specimen being exhibited by the zoo authorities. They place objects in his enclosure that will awaken his memory and activate him. Like other animals, he at times simply stands motionless. Suddenly, like other zoo animals, he might run to the edge of his enclosure, turn and run back the other way. There is both the suggestion of animal behavior and that of a businessman running to catch a taxi.

The spectators tend to react to Urban Man as if he were another animal in the zoo—a very special one. They observe his behavior in a focused way that rarely would happen on the street or in an office. They call to him, try to get his attention, attempt to make him react. Like other animals, he might merely turn and stare at the caller. He does not speak to the spectators, even though they speak to him. Instead he focuses upon them, trying «to reply with the energy of an answer».

Parents and children stand looking at the Urban Man as they have been doing at the enclosures of other animals, and they relate to him in much the same way. One little boy pointed at Vidal sitting in his easy chair and shouted with excitement, «Look, he's sitting down.» Another child was asked by her mother. «Do you know what that is?» The little girl, thrilled with having discovered a new animal, said, «No, Mommy, what is it?»

Vidal's initial idea for Urban Man was to have the spectators observe his actual life. They would come to his house in the morning and would follow him out into the street as he went about his business. This did not seem practical, however, because he lives in a rather remote village. The first performance was in a gallery as part of an art festival in 1983 at Sitges, near Barcelona. On that occasion he was on display for 42 hours. Urban Man was first exhibited in a zoo in Barcelona, and it was then that he discovered that the spectators observed him as if he were an animal. As a result, he began behaving more like an animal.

■ THE DRAMA REVIEW  
by Theodore Shank



## U R B A N M A N



# The New York Times

THE NEW YORK TIMES, MONDAY, OCTOBER 22, 1984

9

## New Attraction at Miami Zoo Wears Suit and Tie

By KERRY GRUSON

Special to The New York Times

MIAMI, Oct. 21 — An uncommon zoo specimen that survives on a diet of hamburgers, French fries and coke went on display this weekend at Miami's MetroZoo.

Penned up in a grassy enclosure that also holds 14 giant tortoises, and surrounded by the artifacts of his natural habitat, including an office desk, a television set and a stereo system, was a creature called *Homo sapiens urbanus*.

This specimen of Urban Man, portrayed by Albert Vidal, a Spanish actor, roamed his paddock under the gleeful eyes of zoo visitors, who observed him go about his daily rituals of shaving, brushing his teeth, reading a newspaper and eating a meal fed to him by his keeper.

Local zoo officials hoped the unusual attraction would lure more first-time visitors to the three-year old zoo's 225 acres of cageless animal exhibits.

Faced with rising costs, shrinking local government budgets and falling attendance, other public zoos around the country are also experimenting with different ways to attract visitors.

Admission to the MetroZoo is \$4.50 for adults and \$2 for children under 12 years old, making it the most expensive public zoo in the nation.

### Boats, Toys and Miniature Golf

Eighty percent of the zoos in North America now offer attractions beyond traditional animal exhibits, said Jeanne L. Segal, a zoo official in Philadelphia. These attractions include rock concerts, elephant or donkey rides and more exotic events such as the MetroZoo's 72-hour "Urban Man" exhibit that began Friday morning.

The MetroZoo also offers paddle boats for rent on a small lake, remote-controlled toy boats and cars and a miniature golf course.

Such attractions offend many traditionalists. "Can you imagine miniature golf at the Metropolitan Museum?" William Conway, who heads the Bronx Zoo, said. "It is just as incongruous to put it alongside Baird's tapir as alongside a Tintoretto or a Raphael."

However untraditional, Urban Man was a clear hit with crowds at the MetroZoo.

Mr. Vidal, 38 years old, seemed at ease in the pen with 12 giant Galapagos and two Aldabra tortoises. He has performed Urban Man in European zoos, but this was his first encounter with an American audience.

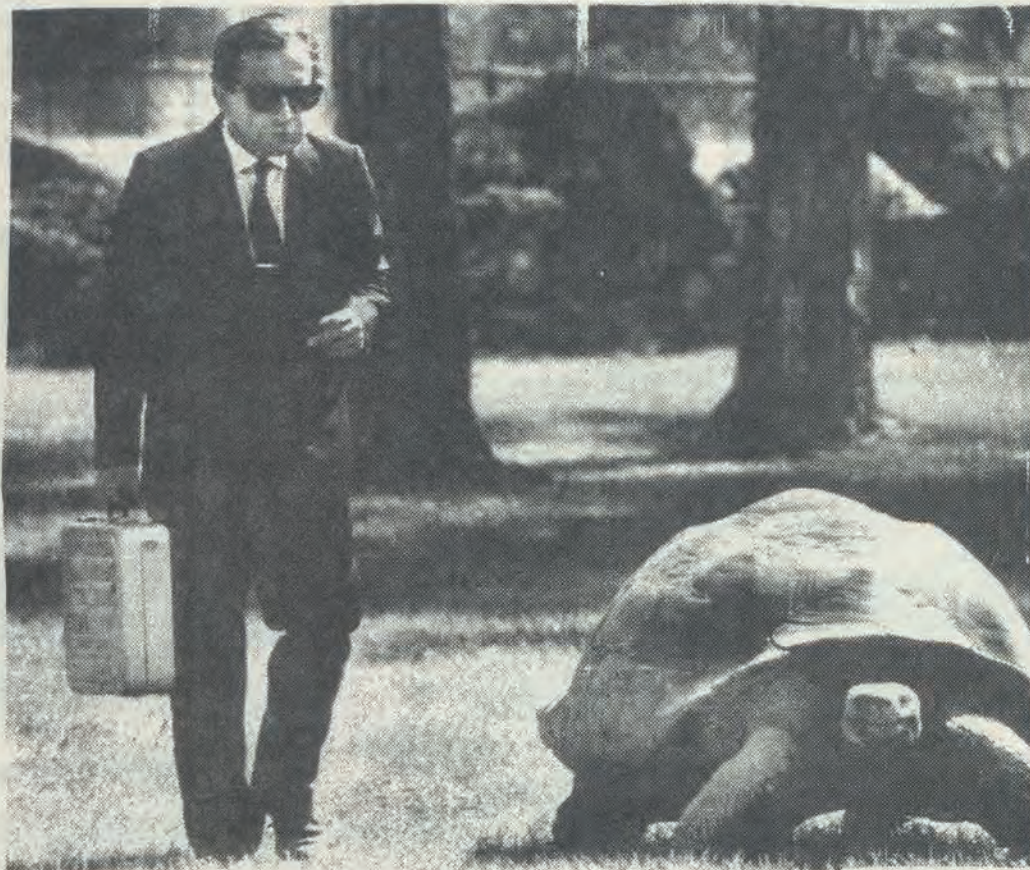
*Homo sapiens urbanus* is "reputed to be the most intelligent of the primates," signs on the paddock said. "Found in cities throughout the planet," the signs added, "man extends his territory to places he calls high-rises, discos and fast-food restaurants."

### Business Suit and Tie

Dressed in a dark business suit, white shirt and narrow tie, Urban Man moved around his three-quarters of an acre enclosure, sometimes strutting or running, other times mimicking the ambling motion of the unperturbed tortoises.

His modern furnishings of teak, leather and chrom included a double bed, a desk cluttered with paper and an elegant easy chair.

Like the zoo's other residents, Urban Man did not talk to visitors. But like the good company man he portrays, Urban Man shook hands with zookeepers. Moving along the fence, he looked blankly past the knots of people watching and passed out his business card to clamoring children. It simply read, "Urban Man."



United Press International

Albert Vidal in the tortoise pen at the MetroZoo in Miami, where he is making a guest appearance as Urban Man.



TIMES

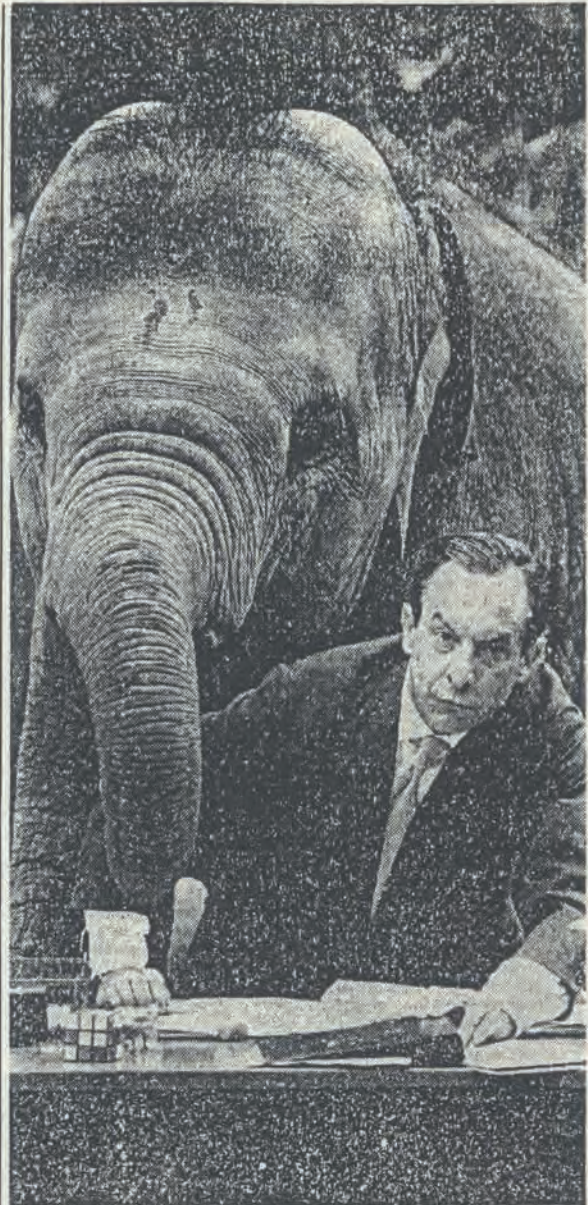


WEDNESDAY JULY 17 1985

THE

GRUSON, Kerry. «New attraction at Miami Zoo Wears Suit and Tie». *The New York Times*, (22 octobre 1984).

HAMILTON, Alan. «Urban man finds his place in the zoo». *The Times*, (Londres) (17 juliol 1985).



Alberto Vidal, a specimen of Urban Man, with Dilberta the elephant at London Zoo yesterday (Photograph: Chris Harris)

## Urban Man finds his place in the zoo

By Alan Hamilton

Visitors to Regent's Park looked on in puzzled amusement yesterday as London Zoo unveiled its latest exhibit, a specimen of *Homo sapiens urbanus* on loan from Madrid.

The animal will be on display in its own enclosure on Saturday and Sunday; visitors will be able to watch it waking up, shaving, brushing its teeth, dressing in a dark suit and tie, and sitting at a desk shuffling papers.

This particular specimen is otherwise known as Alberto Vidal, a Spanish mime artist who has abandoned the traditional theatre in favour of airports, railway stations, and pavements; he was exhibited recently at a zoo in Miami. His performance at London Zoo forms part of this year's London

International Festival of Theatre.

"In a zoo, you study the animals' behaviour. I ask the public to look at my actions as if they were discovering life all over again," Mr Vidal said.

Passers-by who happened upon yesterday's preview did not really know what to make of it; one woman thought it was "really weird", while a party of schoolchildren giggled.

Watchers were, frankly, much more fascinated by the behaviour patterns of a herd of *Homo neanderthalis journalisticus*, an aggressive animal which constantly fights for top position in the pack, emits low unintelligible grunts and adopts a variety of curious acrobatic semi-crouching positions while stalking its prey.





*L'Aparició al carrer Pelai de Barcelona, Festival Grec 1986. Fotografies: Leopold Samsó.*

*He is the Solution. Enganxina de marxandatge.*





# EXPOSICIÓN VIVA DE PERSONATGES



Albert Vidal, Exposició viva de personatges



Perspectiva de l'exposició de personatges

«Exposició viva de personatges».  
Metrònom, Barcelona. núm. 1,  
2a època, octubre 1987.

ALBERT VIDAL

**COMPANYIA ALBERT VIDAL**  
**Exposició viva de personatges**  
Dia 10 de març 1987 a les 22 hores.  
ESPAI A

**Dades tècniques:**

Sobre un pòdium de 20 cm. d'alçada i en el qual hi està inscrit el nom d'una professió, s'hi troba dret i amb actitud ensimismada, el Personatge. A la seva esquerra i dreta, altres pòdiums serveixen per a fer de suport a 39 altres personatges.

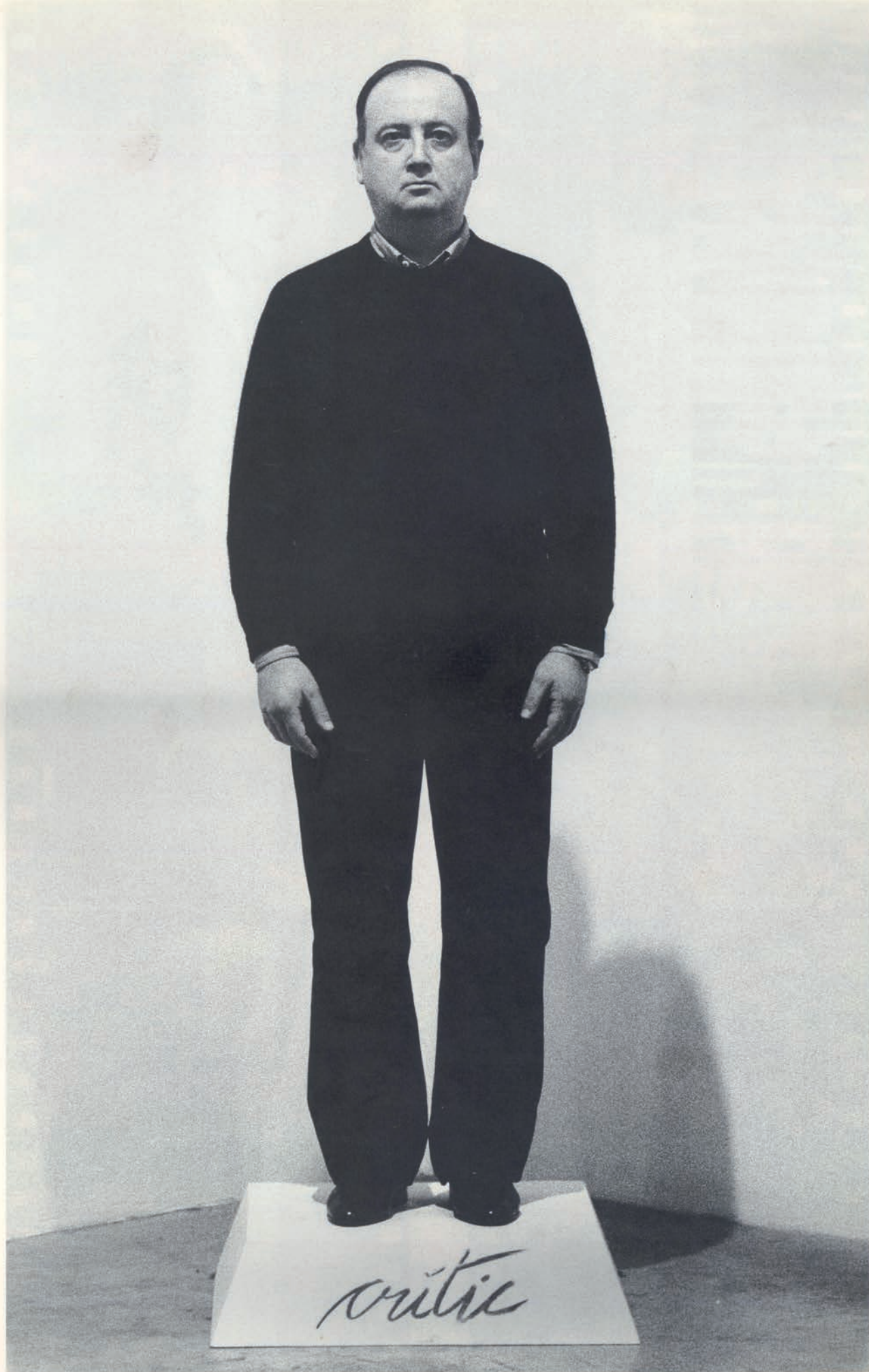
El públic entra a veure l'exposició en grups de 100 persones. Des de l'entrada a l'espai se'l fa seguir per un corredor delimitat per tanques de la circulació que el conduiran al centre de la sala on es troba amb una plataforma tancada igualment per les mateixes tanques. Tant a l'entrada com a la sortida el públic anirà acompanyat per dos guardes professionals de museu.

La distància entre el públic i els personatges exposats és de 8 m., no podent-se acostar més enllà de la delimitació marcada per les tanques metàl·liques.

Un cop ha entrat el primer grup, que ho fa a les fosques i seguint els llums dels lots dels vigilants, s'encén la llum d'exposició durant aproximadament uns 5 minuts. Tot seguit s'apaguen aquestes llums i és en aquest cas el mateix públic el que resta il·luminat i observat pels personatges durant el mateix espai de temps. Un cop ha sortit aquest primer grup es dona descans als personatges abans de donar pas a l'entrada del següent grup.

Personatges: Director de banc, comerciant (ganiveter), inspector d'Hisenda, futbolista, joier, cambrer, policia, obrer, fotògraf, músic ambulante, crític, secretària, pàgès, relacions públiques, artista (pintora), taxista, majorista d'antiquaris, sabater, entrenador esportiu, cantant de rock, bibliotecària, infermera, mestre d'escola, miner, ballarina, actor, fuster, perruquer, portera, psiquiatra, funcionari, sastre, model, guardespalles, vedette, playboy, universitari, arquitecte, boxejador, dissenyador de moda, florista, carnissera, propietari de restaurant familiar, recepcionista, pastisser, empresari, nena de 8 anys, empresari, nena









*Alma de Serpiente.*  
Hellín, 1987.  
Fotografia: Alberto Bermejo Trillo.

Diari de treball d'*Alma de Serpiente*. Albert Vidal, 1987. Text mecanografiat. Assajos 1, 5 i 6.

## ALMA DE SERPIENTE

### - Relación de los ensayos más significativos :

#### . Domingo día 16 de agosto. Ensayo nº 1.

Por la mañana cuanto más fuerte era el sol, pues según los periódicos era uno de los días más calurosos del siglo, se nos ocurrió que en vez de tanto hablar del proyecto lo mejor sería ponerse "manos a la obra".

¿ Qué problemas acarrearía el hecho de estar en estado letárgico ?

¿ Cuánto rato resistiría ?

¿ Cómo combatir la claustrofobia ?

Estas y otras cuestiones son las que pretendíamos ir esclareciendo. Así pues, la primera prueba de letargo la hicimos espontáneamente tomando la posición del cuerpo estirado de espaldas al suelo.

Un montón de tierra que había delante de la casa nos sirvió de materia prima para el primer experimento. Entonces con la ayuda de una caña de bambú vertical para respirar, Cristina procedió a cubrir el cuerpo hasta que sólo se viera el bambú.

La primera constatación fue que el peso de la tierra sobre el tórax y abdomen era excesivo para poder estar un buen rato debajo de la tierra. Igualmente la sensación de claustrofobia fue inminente, por lo que, en este primer experimento no pude resistir más de un minuto, añadiéndole el hecho de que la respiración se me hacía difícil debido al polvo que levantaba la tierra y se filtraba por la caña de bambú.

Acabada la prueba, decidimos que la posición estirada, de espaldas al suelo, convenía más para una actitud de entierro que de letargo.

Dicha posición en el reino animal traduce en vida una actitud de sumisión, y en muchas sociedades humanas es la actitud en que también se presenta el cuerpo del difunto como habiendo llegado a la suprema entrega.

El próximo experimento consistirá en hacer

lo mismo pero adoptando la posición del reptil, es decir, vientre al suelo, lo que se dirá más con el tema del experimento que gira alrededor de las sensaciones y estados de ánimo que se producen durante el letargo.

. Observaciones sobre el trabajo de interpretación :

El ejecutante deberá estar muy alerta de no sucumbir al hecho de estar enterrado y tener bien presente que la imagen que dé al público deberá ser prioritaria, a las sensaciones subjetivas.



Sábado día 5 de septiembre. Ensayo nº 5.

Ya en la puesta del sol, la temperatura de la tierra era ligeramente más fría que los demás días pero los diferentes entierros han podido habituarme a este inconveniente y prolongar el letargo de hoy hasta 70 minutos. Una nueva sensación no experimentada hasta ahora me ha llevado aproximadamente en el minuto 40 a dejar al cuerpo por un momento vivir su propia razón. Es aquí donde por primera vez he tenido que llevar las riendas del caballo del conocimiento. El cuerpo se movía por él mismo dentro de la tierra emitiendo bramidos y respiraciones espasmódicas. Mi entendimiento lo dejaba hacer sabiendo sólo que no tenía que sucumbir en el otro aspecto. Afortunadamente el cuerpo por sí mismo se ha ido calmando y lo he podido dominar de nuevo.

Una extraña sensación pasados 60 minutos me ha hecho notar que fuera, en la superficie la noche empezaba a hacerse presente. Este "tempo" no era el que más convenía para un surgimiento pero he esperado el menor indicio para acompañarlo. Surgiendo primero la cabeza y después todo el cuerpo, de nuevo, la memoria del reptil se ha presentado y dejándola libremente me he encontrado con la sensación que da el movimiento de las patas del reptil que consigue separar los segmentos de su cuerpo y habitarlos por diferentes almas.

Aquí descubrimos la metafísica cosmológica del cuerpo en el cual cada segmento tiene su razón de existir y por tanto una existencialidad autónoma. ¿ No seremos nosotros mismos en tanto que individuos, partes integrantes y autónomas de otro concepto existencial del cual sencillamente formamos parte?, puede que en el futuro tengamos que invertir la visión del mundo y en vez de humanizarla será más fructuoso globalizarla al exterior. Así, el individuo pierde toda su importancia y entra en el terreno de la ambigüedad donde la fuerza se muestra por la misma debilidad de estar dispuesta a transformarse.



• Viernes día 11 de septiembre. Ensayo nº 6.

La tierra, debido al sol constante y nítido de todo el día, se presentaba muy seca y polvorienta. Hemos tenido que mojarla a medida que procedíamos a cubrir el cuerpo. Esta vez hemos conseguido prolongar el letargo hasta 1'30h., tiempo que empieza ya a ser satisfactorio a modo de permitir al cuerpo dejarse habitar por estados que van más allá de la representación. Efectivamente, desde los primeros instantes en que los dedos de la mano y de los pies han salido a la superficie, yo como ejecutante los he dejado hacer libremente dándoles vida por ellos mismos, dejándoles existir como realidad intrínseca. Siguiendo este proceso, los pies han empezado a rascar la tierra habitados por el espíritu de un reptil e igualmente las piernas o casi, casi patas. Aquí como ejecutante deberé dejar a la vida manifestarse por ella misma. Así pues una mezcla de reptil y de guerrero se ha ido perfilando en el progresivo enderezamiento. Más allá de la emoción y el sentimiento he experimentado esta actitud de "mero puente transmisor de estados lúcidos de memoria".

El tercer "tempo" de la obra para marcar la presencia del cuerpo humano enderezado, me ha sugerido en la improvisación de ir al centro y sobre el mismo lugar donde antes estaba enterrado. De pies y triunfante de su resurgimiento el cuerpo avanzará empecinado hacia un futuro tejido con una miríada de presentes furtivos, vértigo de una caída ascendente, espacio molecular atravesado en áurea protección del espíritu, dardos de la conciencia que desconocen el miedo justificante de la razón perdida. El cuerpo avanza valeroso en su temor, el juego de los contrarios se resuelve en la metamorfosis y ésta será su razón de existir, su aliento vital.

Una vez desaparece la memoria del reptil, el cuerpo humano del ejecutante se encontrará de pie guerrero ridículo de la propia coherencia. Una marcha procesional le marcará un tiempo, el hilo de su libertad será como un péndulo que rechaza la verticalidad impulsado por el aliento vital. Los desajustes de aquello que le viene marcado le producirán las fútiles sensaciones de su subjetividad. Un vacío le será marcado, la marcha procesional hará silencio y le invitará a encontrarse a sí mismo, caerá aquí el cuerpo en un abismo de silencio. Las campanas repartidas en el espacio inutilmente le marcarán cada una, una pauta y un comportamiento. Las campanas son el limbo de los seres puros, vacío espacial que separa sus sonidos, agujero negro caída en espiral, espiral del eterno retorno que a ritmo de Vals le llevará en el vértigo de una mascarada a regocijarse y celebrar una lluvia de pétalos de flor.

El mundo a pesar de todo subsiste a la celebración del presente, su mirada encontrará la mirada de aquellos para quién ha estado haciendo esto, en resumidas cuentas era un juego.

DE LAS MALIGNAS RAICES DEL BIEN

LA SOCIEDAD CONSTRUCTORA  
PERFORA EL ESPACIO TELURICO  
PARA ALOJAR UN PARKING DE AUTOMOVILES  
PUREZA Y PARADOJA URBANA  
BAILAR Y CANTAR EN EL CORAZON DE SUS ENTRAÑAS  
PISOTEAR EXTASIADO LA HERIDA HONDA Y PENETRANTE  
CON GRITOS DE AMOR Y DOLOR

CELEBRADA LA DANZA RITUAL  
LA GRAN PALA ORUGA ENTRARA EN EL COSO  
ARRANCANDO AL DANZANTE Y DEPOSITANDOLO  
EN EL CAMION DE ESCOMBROS  
ESTE EXODO DE LA CONCIENCIA  
VENDRA ACOMPAÑADO POR MUSICOS  
EN PROCESION DETRAS DEL CAMION  
HASTA EL ASFALTO

A LO LARGO DE UNOS 300 METROS  
PODRAN APRECIAR ATONITOS LOS TRANSEUNTES  
ESTA EXTRAÑA PROCESION  
DE NUESTRA VIVENCIA CONTEMPORANEA.

ALBERT VIDAL

*De las malignas raíces del  
bien. Solar en construcció,  
Madrid, 1990. Text de presentació  
d'Albert Vidal mecanografiat.*



# Albert Vidal actuó en el túnel de Vallvidrera

El actor escenificó una ceremonia, desnudo y cubierto de barro, rodeado de huesos y contra una pared. Su espectacular 'Cant telúric' continúa su marcada tendencia innovadora dentro del teatro experimental.

□ CRISTINA SAVALL

■ Barcelona. — El inquietante Albert Vidal entonó su delirante *Cant telúric*, durante media hora, en las entrañas del túnel de Vallvidrera, la tarde de Sant Joan. Ante un reducido público invitado, debido a la falta de oxígeno y de espacio, el actor escenificó una ancestral ceremonia como homenaje a la metafísica de la industria.

Como un oráculo, desnudo y con el cuerpo bañado en fango, el intérprete consagró un canto de comunicación con las fuerzas más profundas de la tierra. En el insólito escenario destacaba, pendulando en el aire, un largo triángulo de huesos diseñado por el escultor Tito.

Con el propósito de que el espíritu del Tibidabo se manifestara a través de su cuerpo, por medio de una serie de ejercicios de concentración, Vidal compaginaba largos silencios con melancólicos gemidos que derivaban en esperpénticos lloros y aterríficos aullidos. Un micro atado a su pecho recogía todos estos efectos sonoros que en alguna ocasión alcanzaban un extraño eco.

Para acceder al interior del túnel, el público tuvo que desplazarse en jeeps por un terreno totalmente enfangado. El tenue paisaje de 1.500 metros de recorrido, hasta llegar al marco del ritual, constituía todo un avance de la magnífica escenografía que envolvía la representación.

## Sugerente decorado

Alzado en un montículo, sentado en posición de loto, el actor quedaba eclipsado ante la espectacularidad del sugerente decorado, que desaparecerá para siempre en los próximos días cuando se derribe esta última pared. En su vientre y en las palmas de sus ma-

□ ALVARO MONGE



Albert Vidal lloró, gritó y gimió durante la media hora que duró su 'ceremonia'

nos aparecían pintados unos círculos de color amarillo, rojo y azul, fruto de la aportación de Chass Llach. Dos focos de luz adornaban la mimica que acompañaba el canto. Las melodramáticas expresiones del rostro del actor no superaban la magia visual de este recóndito lugar.

"Más allá de la seducción, el corazón y la voz del oficiante se entregan como una ofrenda, en

transmisión primordial, a las energías centrales que rigen el destino de nuestra particularidad", anunciaba la nota de presentación de la ceremonia.

Este singular ritual configura el segundo acto de las denominadas *Intervenciones urbanas* de Albert Vidal, después de la representación de *Las malignas raíces del bien*, en Madrid, el pasado marzo, en el interior de un agujero

de más de 25 metros de profundidad, donde se estaba construyendo un aparcamiento subterráneo. En este original espectáculo, los micrófonos recogían los latidos de su corazón, sus gritos y gemidos en el momento en que una máquina excavadora lo depositaba dentro de un camión de escobros.

La trayectoria profesional de Albert Vidal se caracteriza por presentar un amplio abanico de pro-

puestas escénicas en los lugares más insólitos, como *L'home urbà al zoològic*; *Alma de serpiente*, en una capilla de Granada; *L'aperitiu*, en el interior del aeropuerto de Barcelona, o su aparición en el marco de una valla publicitaria de la calle Pelai, tumbado en un sillón verde. Sus representaciones podrían calificarse de *laboratorio* por su marcada tendencia innovadora dentro del teatro de investigación.

EL PAÍS, lunes 25 de junio de 1990

ESPECTÁCULOS / 41

## Albert Vidal protagoniza una acción en el túnel de Vallvidrera

A. DE LA T., Barcelona

Albert Vidal protagonizó ayer por la tarde su *Canto telúric* en el inacabado túnel de Vallvidrera. La acción fue presentada como un rito y tuvo lugar en el fondo del tramo del túnel al que se accede desde Barcelona, separado ya sólo por dos metros del que se inicia al otro lado de la montaña. La calada, el momento en que se unirán los dos extremos del túnel de Vallvidrera, no se producirá hasta el 4 de julio. Hasta el primer trimestre del próximo año no circularán los coches bajo la montaña. Salvo las máquinas, nadie vive ahí, o casi nadie. Durante media hora, en el fondo del túnel inacabado, Albert Vidal apareció como un ser gris que ocupaba lo alto de un túmulo de barro.

## Triángulo de huesos

Allí, el actor ofició una ceremonia, un canto telúric de significación vaga. El ceremonial empezó en la boca del túnel. Para asistir a la acción, a la que únicamente fueron invitados los medios de comunicación, los organizadores recomendaron calzarse botas de agua para transitar por el suelo de barro de tierra y cemento del interior del túnel. La



Albert Vidal, durante su acción en el túnel de Vallvidrera.

LLUISA GARCIA

única exigencia que se formuló a los espectadores del ritual fue la de mantener un silencio absoluto, pedido reiteradamente por los organizadores y solamente roto

por los clics de las cámaras fotográficas y de vídeo. La actuación de Vidal, al que se veía a través de un triángulo de huesos colgado del techo, consistió en unos

cantos acompañados de leves movimientos, sin levantarse del suelo en ningún momento. La acción, que no volverá a repetirse, duró apenas media hora.

*Cant tel-lúric als esperits de la muntanya.*  
Túnel de Vallvidrera,  
Barcelona, 1990.

SAVALL, Cristina. «Albert Vidal actuó en el túnel de Vallvidrera». *El Periódic*. (Barcelona), (25 juny 1990).

TORRE, Albert de la. «Albert Vidal protagonizó una acción en el túnel de Vallvidrera». *El País*. (Barcelona), (25 juny 1990).



El actor catalán Albert Vidal y su espectáculo 'Canto telúrico a los cimientos del teatro' sirvieron ayer tarde para celebrar la construcción del nuevo Teatro Expo, ubicado en La Cartuja. Seis máquinas excavadoras que 'danzaron' a ritmo de un

pasodoble, la Banda Municipal y un helicóptero que suspendió a Vidal sobre los asistentes formaron parte de este montaje que sirvió para bautizar este nuevo recinto cultural sevillano, que albergará a partir de 1992 espectáculos de nuevas ten-

dencias. Albert Vidal, conocido ya por anteriores montajes urbanos realizados en escenarios sorprendentes, manifestó su emoción por asistir al nacimiento de "este templo de la comunicación y del entendimiento entre los seres humanos".

# Albert Vidal inauguró en la Expo un nuevo "templo de la comunicación"

El actor representó su 'Canto telúrico' en los cimientos de lo que será el nuevo Teatro Expo

**CARMEN CARBALLO/SEVILLA**  
El espectáculo, que congregó en el recinto de La Cartuja a directivos y trabajadores de la Expo y a una representación del mundo de la cultura sevillana, fue creado especialmente para ser representado en el solar en obras del nuevo Teatro Expo. Aunque periodistas e invitados iban avisados, algunos de los empleados del recinto se vieron sorprendidos por este montaje que sirvió para bendecir el nuevo enclave cultural.

'Canto telúrico a los cimientos del teatro' comenzó con el 'paseillo' de seis excavadoras, que llegaron al 'escenario' mientras la Banda Municipal interpretaba un pasodoble. Albert Vidal descendió a los cimientos del teatro, mientras un potente equipo de sonido reproducía sus gritos y las 'resonancias internas' del cuerpo humano. Las máquinas, palas arriba y abajo, acompañaron al actor interpretando un acompasado ballet.

A continuación, un helicóptero se acercó hasta el solar y, tras sujetarse a un cable, el propio Vidal comenzó a elevarse sobre el millar de personas que asistían al acto, mientras la banda interpretaba un vals y el actor encendía dos bengalas.

«Este 'canto telúrico', que duró poco más de media hora, sirvió para presentar en público el nuevo teatro de La Cartuja, que según manifestó su director, Manuel Llanes, se convertirá durante la celebración de la Expo en un escenario multidisciplinar en el que estarán presentes muchos de los directores de escena, compositores y coreógrafos que están anunciando lo que será los caminos del espectáculo escénico con el siglo XXI.

Algunas de las obras ya programadas son 'Lapin Chasseur', de Herome deschams; 'Don Giovanni', de Peter Sellars; 'Brace Up', del Wooster Group; 'Kaspar', de Danat Danza; 'Black Rider', de Bobo Wilson y Tom Waits; un espectáculo sobre el mito de 'Don Juan' de Jean Claude Gallota, en estreno mundial; un espectáculo sobre arias de Mozart, y un estreno de La Fura del Baus.

## Mucho valor

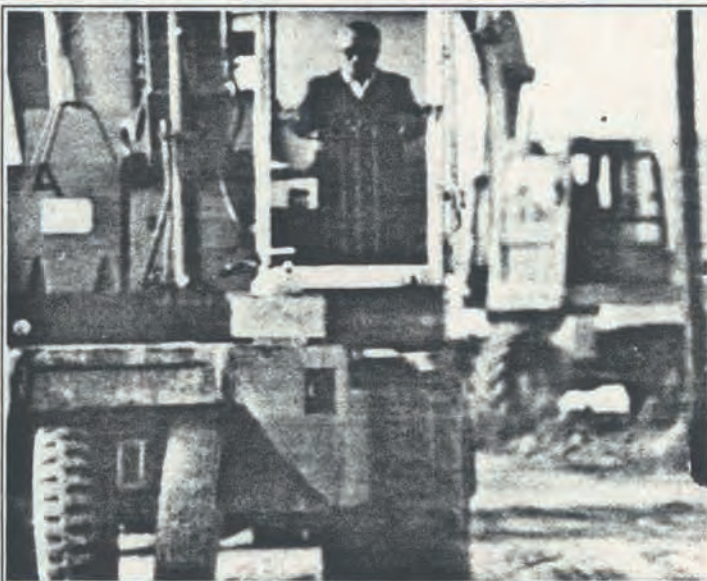
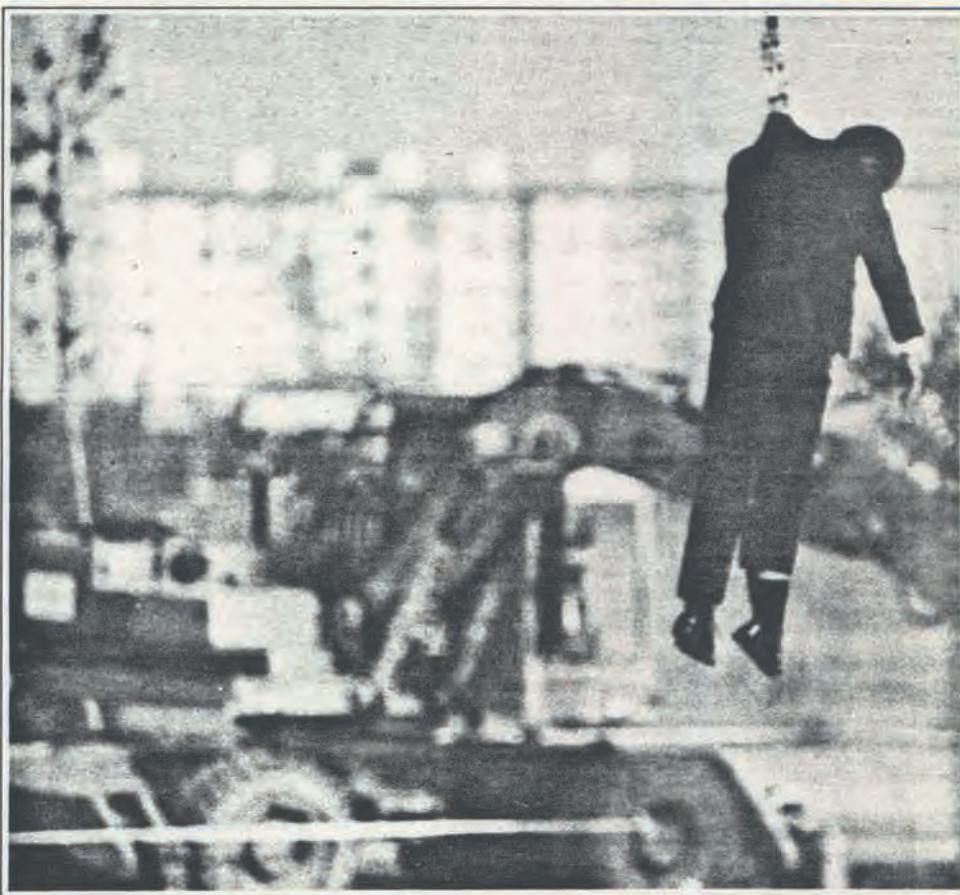
Entre los asistentes al acto se encontraba Adolfo Marsillach, ex director general del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, que a pesar de haber presentado su dimisión no dudó en asistir al espectáculo, "porque yo fui uno de los que defendí desde

el principio la creación de este teatro" (su construcción es resultado de la colaboración de la Junta de Andalucía, INAEM y Expo 92). Marsillach alabó, asimismo, el valor de Albert Vidal. "Sabía que era buen actor, pero no me imaginaba que además tuviera tanto valor", dijo.

Albert Vidal, vestido rigurosamente de negro, manifestó al final de su representación que se encontraba "muy emocionado por protagonizar con este montaje el nacimiento de este templo de la comunicación". El autor catalán alabó "la crueldad del teatro, que desaparece en el momento en el que casi comienza a vivir" y manifestó su "fascinación por la metamorfosis que sufren los espacios escénicos, nacidos de las entrañas de la Tierra".

Vidal calificó su espectáculo de acto ritual, "un sacrificio en el que el oficiante se ha ofrecido como víctima y luego su alma se ha elevado al cielo a ritmo de vals".

La División de Cultura de la Expo 92 prepara ya la próxima organización de un encuentro internacional de creadores teatrales, en el que se darán cita las primeras figuras mundiales. Este congreso, cuya fecha de celebración ha sido retrasada hasta el próximo mes de enero, tendrá lugar en el nuevo Edificio Expo, que podría ser inaugurado por el Encuentro de Países Participantes que se celebra la próxima semana en la capital andaluza.



Albert Vidal eligió los cimientos del Teatro Expo para representar su 'Canto telúrico a los cimientos del teatro'. Seis excavadoras, la Banda Municipal y un helicóptero participaron en este original montaje.



## Vidal, en las entrañas de un nuevo teatro



El oficiante desciende hacia el foso ante el recogimiento de las excavadoras

BERNARDO RAYO

**SANTIAGO FONDEVILA**  
Sevilla. Enviado especial

La niebla no se levantó hasta pasadas las dos de la tarde, pero a las cinco unos tímidos rayos de sol saludaron el inicio del "Canto ritual a los cimientos del Teatro Expo de Sevilla", el que dentro de un año será el escenario más moderno de España. Albert Vidal, creador, actor y director de esta intervención urbana, no pudo ajustarse plenamente al guión que tenía previsto y que les reseñamos en nuestra edición del pasado domingo. Las obras de construcción cambian la fisonomía del paisaje día a día y Vidal tuvo que ajustarse al estado de las mismas el martes a las cinco de la tarde, pero, en líneas

generales, el ritual no sufrió merma por ello y el "bautizo" resultó un éxito completo.

—¿Les ha gustado?, preguntó una pareja que ha superado la cincuentena.

—Sí, mucho.

—Algo chocante.

—Chocante; es increíble cómo consigue darle armonía a todo esto.

No todos quienes le conocen se lo toman muy en serio ("siempre hace cosas un poco extrañas"). Su andar por la cuerda floja del arte causa escepticismo, dudas, rompe con los criterios y las opiniones prefijadas. Quienes no le conocen quedan fascinados por su gran poder de comunicación, por lo insólito de sus creaciones. Y eso ocurrió en Sevilla, donde Vidal actuaba por primera

vez. Manolo Llanes, director del futuro Teatro Expo'92, comentaba poco antes de comenzar el ritual que "esta va a ser una buena prueba para Sevilla". Y la prueba se saldó con un resultado netamente positivo por la misma coherencia del proyecto: una acción vanguardista en un teatro para el "nuevo teatro".

### Diplodocus de hierro

Seis diplodocus de hierro abrieron el ritual situándose en la cornisa de la excavación al ritmo del pasadoble "Gallito", interpretado por la Banda Municipal de Sevilla. Los conductores, ataviados con monos azules, mostraban sonrisas de satisfacción. Momentos antes de comenzar nos comentaban: "Está muy

bien eso de que por una vez la máquina y el arte se junten".

—¿Y han hablado con Vidal?

—Sí, claro.

—¿Qué les ha parecido?

—Es una persona encantadora.

—Dificultades para hacer ese ballet de máquinas.

—Qué va, lo malo es que se podían haber hecho muchas más cosas. La idea está muy bien, pero han cambiado demasiado los conductores. Ese de ahí, por ejemplo, se incorporó ayer mismo. Pero está muy bien.

Lo cierto es que días antes se podía ver en los descampados a alguna que otra excavadora solitaria moviendo la pala vacía hacia arriba, estirando su brazo desperezándose, encogiéndolo después y levantando los dientes de la pala hacia el cielo. Ese era alguno de los conductores. Estaban ensayando.

### Canto telúrico

Albert Vidal, mientras las excavadoras —afirmadas en sus cuatro patas en el suelo— bailaban más o menos acompasadamente, descendió por la rampa de tierra amarilla (el mismo color de la Cartuja) entonando su canto telúrico. Y a fe que en ese paraje inhóspito, con las entrañas de la tierra abiertas y los ruidos circundantes, su canto resultaba un tanto inquietante, un tanto seductor, realmente abismal. El oficiante bailó y cantó hasta caer sobre la tierra. El sacrificio se había consumado.

—"Un tanto desgarrado para ser una bendición", comentaba mi vecino de valla.

Un helicóptero giró sobre el cuerpo caído; bajó un cable de acero que fue colocado en una anilla junto a la cabeza de Vidal y el oficiante fue alzado por los aires iniciándose un impresionante ballet aéreo, mientras la Banda Municipal interpretaba el vals "Las olas del Danubio" y miles de pétalos de flor caían sobre la obra sembrando de buenos augurios "este templo de la comunicación entre seres humanos", que decía Vidal.

Y si en lo artístico hubo unanimidad —hasta Jacinto Pellón, el director del Expo, aseguró ante una grabadora que le había gustado—, en lo organizativo se demostró que la Expo no regatea en medios y en amabilidad para hacer de cada acto un pequeño acontecimiento. Hasta Hermida sacó la "bendición" del teatro en su "Telediario". ●

*Canto telúrico a los cimientos del teatro.* Solar del futuro Teatro Central. Acte de presentació de l'Expo'92, Sevilla.

CARBALLO, Carmen.  
«Albert Vidal inauguró en la Expo un nuevo "templo de la comunicación"». *El Correo de Andalucía.* (Sevilla), (21 novembre 1990).

FONDEVILA, Santiago.  
«Vidal, en las entrañas de un nuevo teatro». *La Vanguardia.* (Barcelona), (22 novembre 1990).



# SUD OUEST

GRAND QUOTIDIEN REPUBLICAIN REGIONAL D'INFORMATION

3,80 F

PAYS BASQUE

SAMEDI  
19 OCTOBRE 1991

## ■ BAYONNE

### ► FESTIVAL DU THÉÂTRE

# Réinventé pour le corps

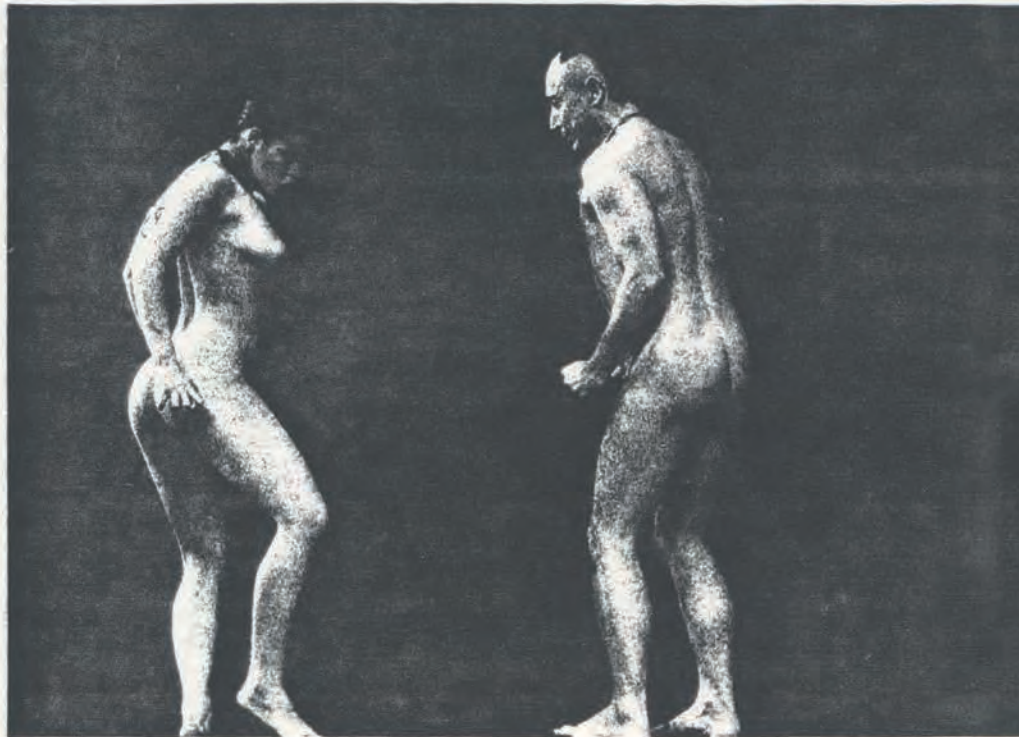
*La création d'Albert Vidal était l'événement du festival, lors d'une soirée où le langage réinventé était omniprésent*

Pauline Pierri

Sur la scène vide, un homme nu émet une sorte de longue plainte, un peu comme un roucoulement ou des pleurs de nourrisson. Le « chant tellurique » d'Albert Vidal s'élève devant une salle quasi-comble (1). Dérouté, le public s'interroge. Toussements et raclements de gorge traduisent la gêne d'une partie des spectateurs. Vidal toussé aussi. Mais sans sortir d'une très grande concentration. Les vierges de la Connaissance et du Monde, également nues, rejoignent l'acteur sur scène, pour conduire le Serpent qu'il personnifie au long d'un voyage initiatique en sept tableaux. Les réactions de la salle persistent, mais atténuées. Des spectateurs, notamment accompagnés de jeunes enfants, sortent.

Et peu à peu, un silence d'une grande intensité salue la performance du Catalan, racontant un conte métaphysique aux consonances bibliques avec une économie de moyens extrême. Cinq minutes plus tard, Albert Vidal et ses trois actrices, drapés dans une couverture, revenaient saluer le public. Le pari était gagné.

Et ceux, nombreux, qui l'attendaient plus tard sous le chapiteau pour le débat ont à nouveau salué de chaleureux applaudissements son arrivée et celle de Maria, interprète de la vierge de la Chair. « Ce que vous venez de voir est un épisode qui s'inscrit dans une réflexion qui me mène, qui évolue et me demande toute ma vie », expliquait-il en préambule. Une réflexion dont il évoquait les concrétisations scéniques les plus extrêmes, comme la mise en scène de son propre enterrement.



Albert Vidal, étonnant Serpent aux contorsions savantes, a livré un spectacle d'une totale sincérité (Photo Christian Borderie)

Tour à tour grave ou drôle, Albert Vidal est d'une absolue sincérité. « Je joue pas pour plaire ou pas. Je présente quelque chose dont je suis imbibé. J'ai touché la chaleur et la profondeur de cette connaissance que je veux transmettre au public, moyennant un langage du signe et le métier ». « J'ai intégré dans le spectacle la toux du public parce qu'il a ses propres codifications, ses tabous à ne pas violenter. Si c'était seulement moi-même, sans considérer le public, qui était la pureté, ce ne serait plus le théâtre ». « Le choix de jouer nu s'est imposé naturelle-

ment, dans une pièce qui privilégie l'esprit. Je ne voulais pas jouer dans la séduction des moyens du théâtre. J'avais dans la main la voix, le geste et le corps. Je me suis dit, c'est déjà beaucoup ». En quelques phrases, comme des jalons sur une piste, il situe sa démarche, qu'un spectateur assimile à de la sculpture sur matière vivante.

Les hommages spontanés, qui se mêlent aux questions, soulignent « l'extrême générosité » du spectacle, « l'émotion ressentie devant une telle offrande ». Tout est dit. Un silence. Un dernier mot : milesker.



SABADO, 19 DE OCTUBRE DE 1991

ARABA: Olagibel, 14-1ª Dcha. Gasteiz-01004.  
Tf. (945) 27 74 77. Telefax: (945) 28 20 42  
BIZKAIA: Mazarredo, 6. Bilbo-48001  
Tf. (94) 424 44 04. Telefax: (94) 424 39 06  
GIPUZKOA: Polígono Eciago, 10, B. Hernani.  
Tf. (943) 55 47 12. Telefax: (943) 55 12 07  
NAFARROA: Amaya, 3-1ª Dcha. Iruñea-31002  
Tf. (948) 22 71 00. Telefax: (948) 22 71 08  
Control de tirada y difusión por:



Zuzendaria: XABIER OLEAGA

# egin

AÑO XV-NUMERO 4.766

DEBALDEA, Eibar. Legarie, 19 bajo. Tf. (943) 11 84 21. Telefax: (943) 70 04 16 (ARSO)  
BIDASOA, Orreaga. Mª de Lezo, 31-4ª D. Tf. (943) 51 52 23  
Telefax: (943) 51 21 24 EZKERRALDEA, Barakaldo.  
Pormetxeta, 12-1ª. Tf. (94) 43 83 103  
Telefax: 4373871 URIBEALDEA, Gesto. Sarrikobaso, 39 bajo. Tf. (94) 46 06 058. Telefax: (94) 460 75 95 OIZTIK BEGIRA, Zornotza.  
Carmen, 31 B1. 2ª bajo. Tf. (94) 673 41 41. Telefax: (94) 673 44 13  
ORRÍA UROLA GARAIA, Tolosa. Korreo, 14-1ª d. Tf. (943) 67 54 11. Telefax: (943) 67 53 27 MADRID: Apto. 14802  
Madrid 28080 BAIONA: 3, Saint e Ursule, 64100.  
Tf. (59) 55 91 89

Precio del ejemplar: 75 pesetas/ 5 francs.

XI FESTIVAL DE TEATRO DE BAIONA

## Mística del oficiante

«Mundo, demonio y carne».  
Albert Vidal (Catalunya)

Albert Vidal busca la esencialidad como principio, un retorno a los primitivos conceptos de comunicación, una vuelta a empezar, volver al ritual, a la misticación del oficiante: el actor como esencia y fin del hecho teatral, convertido, acaso, en una especie de estación terrenal repetidora de la energía que se ordena en el espacio y el tiempo en forma de emociones sacralizadas, donde cada gesto, cada sonido, cada canto se sustenta en una telúrica comunión nunca explicitada, como si fuese mucho más importante el símbolo, el icono, el código interno de entendimiento entre los actores que el acto mismo de exhibición, la representación.

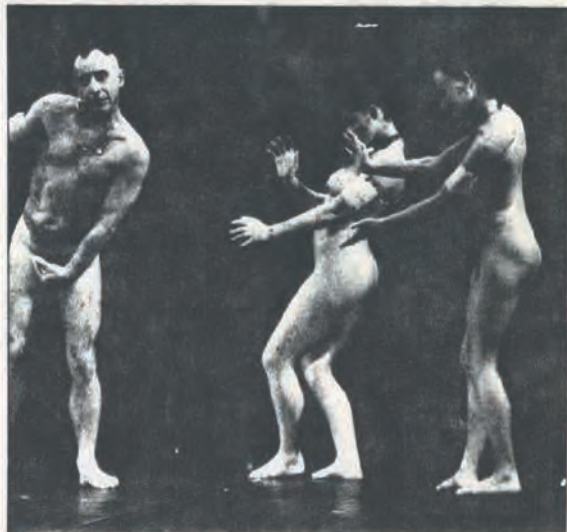
La propuesta es un punto cerca del hecho teatral. A parti del espacio

vacío, inundado por una masa de calor luminotécnico en tono amarillento, los cuerpos desnudos, la comunicación pre-verbal, con sonidos guturales producidos en los resonadores pectorales, todo va a mostrar la verdad, una verdad teatral inquietante, con actores y actrices sin artificio vestimental alguno lo cual universaliza la expresión y utilización únicamente su cuerpo y su capacidad de ensoñación poética para hacer sentir unas emociones.

En la hora que dura esta experiencia se demuestra claramente la validez de esta investigación a través de toda una suerte de sugerencias escénicas que el trabajo de Albert Vidal como actor nos procura. Un dominio absoluto del cuerpo, la utilización de todo un rosario de composiciones plásticas de evidente inspiración oriental, la crudeza de algunas actitudes, el bordear la escatología y

espolvorear todo con una dosis de ironía. Posiblemente un anuncio desesperado de una vuelta a un animismo primitivista, quizá una prevención post-nuclear. En cualquier caso un trabajo de una belleza exótica, con una originalidad conceptual innegable que quizás sea una línea que se agote en sí misma o una puerta al "teatro telúrico" que requiere un esfuerzo suplementario del espectador para admitir este nuevo lenguaje litúrgico, del que ahora tenemos un apunte y que la propia obra parece anunciar una continuación, cuando los cuatro personajes, ya poseídos todos por la verdad revelada por "la vía del Príncipe" nos anuncian, en el único momento en el que se expresan en un idioma reconocible, que parten a recorrer el camino para encontrar al Nenúfar.

Carlos GIL



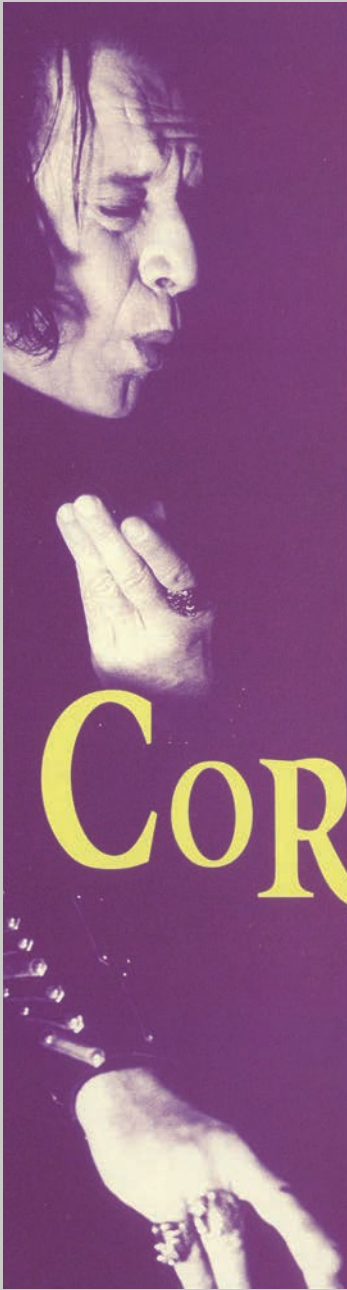
Albert Vidal presentó su nuevo trabajo en Baiona.

*Le Monde, le Diable et la Chair*,  
1991. Festival de Baiona (Francia).

PIERRI, Pauline. «Réinventé pour le corps». *Sud Ouest* (Baiona). Per a l'estrena de *Le Monde, Le Diable et La Chair* (19 octubre 1991).

GIL, Carlos. «Mística del Oficiante». *Egin* (Gasteiz), (19 octubre 1991).





This Spring as part of the Spanish Arts Festival, the ICA presents an exciting glimpse of Spanish contemporary culture with a programme of film, sculpture, installation, performance and talks.

Box Office 071 930 3647

1 – 9 April 20.00hrs

Tickets £8 (£6 members and concessions)

**ALBERT VIDAL**

### THE MONK OF CHAOS WORSHIPS THE BULL

In this unorthodox and extraordinary ritual for Easter, especially created for the ICA, Vidal performs a remarkable Telluric chanting ritual (a process whereby the voice seems to emanate from deep in the belly), in which the Monk of Chaos invokes the spirit of The Bull and the ecstasy of death. A sacred and profane experience that is not for the fainthearted!

British audiences will remember Albert Vidal – the Grand Master of European Performance Art – from his performance for LIFT in 1985 entitled *Urban Man*, in which he locked himself in a cage in the zoo and carried out the daily routines of human life under the scrutiny of his fascinated audience. His performances and actions over the last twenty years have shocked, entertained and inspired audiences across the world.

Both events have limited capacity, early booking advised. Tickets include ICA day membership.

## ♥ ICACINEMA

19 -20, 26 – 27 March 15.00hrs

### VACAS

Directed by Julio Medem/1992/96min

With Emma Sanvres, Carmelo Gomez & Ana Torrent.

This remarkable Spanish film returns for matinée screenings during the Spanish Arts Festival.

“Spanning 60 years... Julio Medem’s debut is an extraordinary saga of murderous rivalries among two rural Basque families. A bold, unsettling vision of mortality and madness...” The Daily Telegraph

## ♥ ICACINEMATHEQUE

16 March

### SPANISH VIDEO VISIONS

An overview of contemporary Spanish video since 1990, featuring Spain’s major artists and outstanding younger artists. Programmed by Eugeni Bonet. Coordinated by Maria Pallier of Trimaran.

*The Monk of Chaos Worships the Bull.* Spanish Arts Festival. Programa de mà de Live Arts ICA, Institute of Contemporary Arts, Londres, abril de 1994.

*Monk of Chaos & Mistresses of Death.* Programa del Theater Podewil, Berlín, july de 1995.



**Albert Vidal**

Dienstag 20. Juni

bis Donnerstag 22. Juni / 20h

Podewil

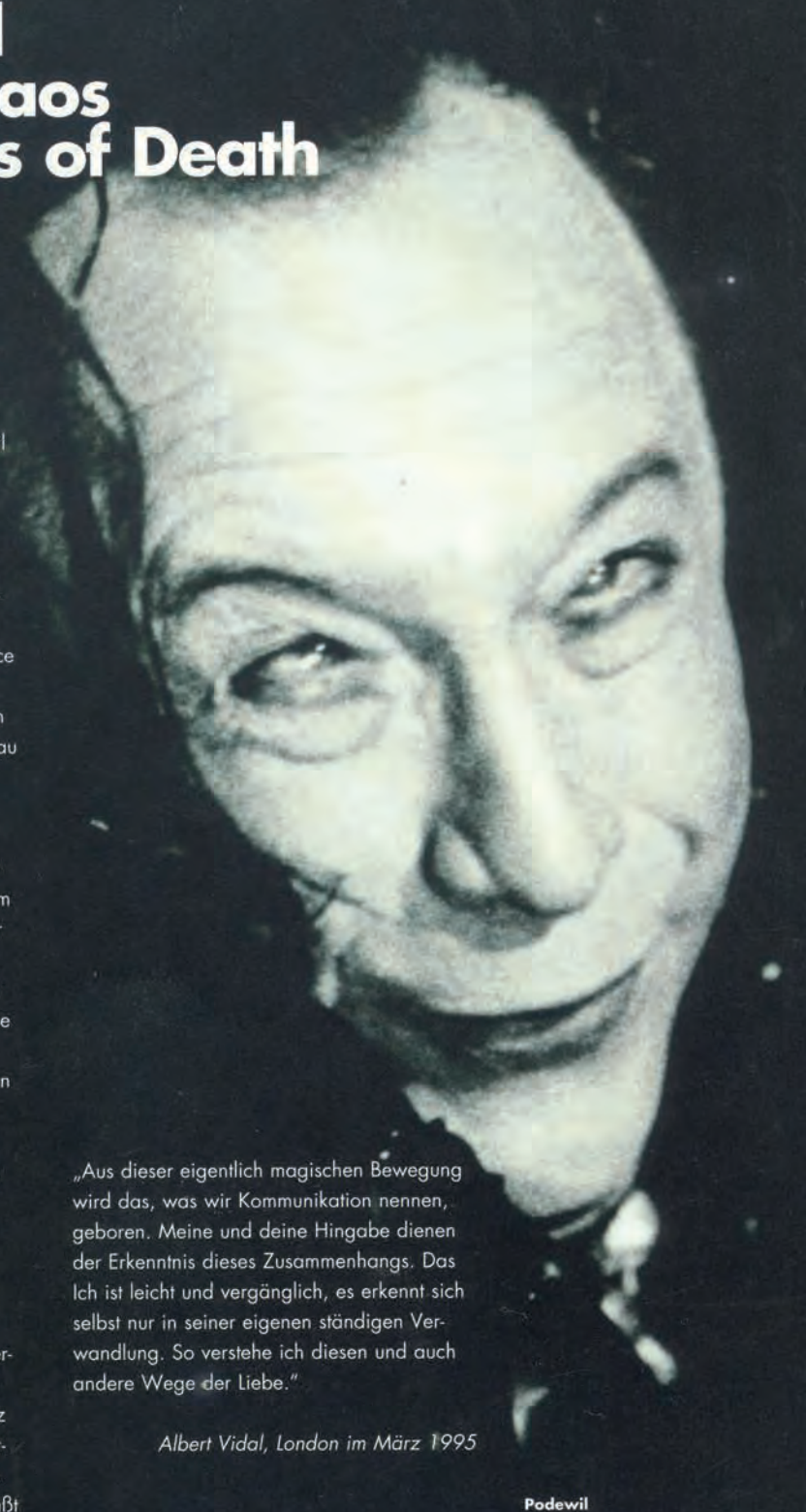
# Albert Vidal Monk of Chaos & Mistresses of Death

Provokativ und ungeheuer wirkungsvoll gestaltet Albert Vidal seit 20 Jahren seine Auftritte im öffentlichen Raum. Seine immer deutlicher ins Spirituelle gehenden Performances setzen sich in einer durchchoreographierten Liturgie kritisch und zugleich subtil ironisch von dem politisch geprägten Alltagsleben ab.

Ein Ballett von Baggern und Kränen bildet 1992 die Kulisse für Vidals tellurischen Gesang auf der Riesenbaustelle der Weltausstellung in Sevilla. Am Ende der Performance verläßt Albert Vidal, in jeder Hand eine brennende Fackel, den zugleich grandiosen und ungemütlichen Schauplatz im Schlepptau eines Helikopters.

Doch Albert Vidal bedarf nicht unbedingt konkreter Anlässe; seine Kunst steht für sich und ist Ausdruck seiner Entwicklung auf dem „Weg des Prinzen“, eine Formel, hinter der sich der Wille verbirgt, einen anderen menschlichen Seinszustand zu erreichen. In den letzten Jahren hat dieser ungewöhnliche Meister der Performancekunst den Schwerpunkt seiner Arbeit immer deutlicher auf den tellurischen Gesang gesetzt. Über tief im Körper entstehende Grundtöne bilden sich Obertöne zu einem quasi doppelstimmigen Urgesang, mit dem Vidal den „Geist des schwarzen Stieres“ und die „Ekstase des Todes“ beschwört.

In „Monk of Chaos & Mistresses of Death“ versucht Vidal, der Mönch des Chaos, unterstützt von seinen Gehilfinnen, den drei Gebieterinnen des Todes, durch Gesang, Tanz und Performance das Publikum in einen veränderten Bewußtseinszustand zu versetzen. Das streng ritualisierte Bühnengeschehen läßt Assoziationen, sowohl zu mythisch-religiösen Praktiken als auch zu Schwarzer Magie, entstehen. „Es ist ein Tanz der Finsternis, den Vidal dennoch vom Licht aus angeht“, schreibt María Escobedo, langjährige Weggefährtin des Künstlers, in einem Essay über das „Tellurische Drama“, wie Vidal sein Vorgehen getauft hat.



„Aus dieser eigentlich magischen Bewegung wird das, was wir Kommunikation nennen, geboren. Meine und deine Hingabe dienen der Erkenntnis dieses Zusammenhangs. Das Ich ist leicht und vergänglich, es erkennt sich selbst nur in seiner eigenen ständigen Verwandlung. So verstehe ich diesen und auch andere Wege der Liebe.“

*Albert Vidal, London im März 1995*

Podewil

Klosterstr. 68-70

Tel: 24749-777


Fahrverbindungen: U-Bahn Klosterstr./Alexanderplatz, Jannowitzbrücke

S-Bahn Alexanderplatz/Jannowitzbrücke

Bus 257, 142

Monk of Chaos & Mistresses of Death:  
Albert Vidal, María de Marias, Marta Casas,  
Leticia Roel





**rapture** 7 : 11 - 3 : 12 : 95  
the body, ritual +  
sacred practice

*El Orante (The Worshipper)*, dins  
del programa de mà *Rapture:*  
*the body, ritual and sacred*  
*practices*. Live Arts ICA,

Institute of Contemporary Arts,  
Londres, novembre de 1995.



## Rapture features

**Alan McLean + Tony Mustoe**  
**Albert Vidal**  
**Annie Sprinkle**  
**Fakir Musafar**  
**Franko B**  
**Marina Abramovic**  
**Marcus Kuilland-Nazario + Mario Gardner**  
**Ron Athey + Company**  
**Sacred Naked Nature Girls**  
**Sarbjit Samra**  
**Simon Costin**

**ICA** INSTITUTE OF  
CONTEMPORARY  
ARTS

**The Mall**  
**London SW1**  
**Box Office 0171 930 3647**

Reg. charity no 236848  
Design by Dylan Kendle, Tomato



## **Annie Sprinkle (USA)** **My Body Is A Temple For A Multi-media Whore**

Tickets £8 (£6 members and concessions)

Share an intimate, informal evening of sex as sacred practice with the world's leading pleasure activist.

Sex is Annie Sprinkle's politics, income, yoga, karma, spiritual discipline, favourite art-form, favourite subject matter and key to health and happiness. For over twenty years she has taught and performed sexual magic and healing rituals. For her London debut, Sprinkle shares her lifetime's work through film clips, 'show and tell', mini performances, slides, and a cosmic breath orgasm ritual.

## **Albert Vidal (Spain)** **El Orante (The Worshipper)** **An Initiation Ritual For The Telluric Consciousness**

Tickets £8 (£6 members and concessions)

Following his sell-out performance at the ICA last year, acclaimed European performance artist Albert Vidal returns with a durational ritual. Drawing on sacred rites and the channelling of psychic energies, he has developed his own extraordinary Telluric chanting and movement practices. Their purpose is to reclaim the body as a temple and restore a sense of respect, dignity and love for the human soul. Within seven stone circles symbolising the physical signs of the Telluric consciousness, Vidal leads his audience through an initiation ritual to locate a common sense of spiritual belonging.

## **Ron Athey and Company (USA)** **Deliverance**

Tickets £8 (£6 members and concessions)

Ron Athey portrays images of suffering, eroticism and transcendence, to find new mantras and rituals for the modern world. Deliverance is about a dying man who seeks restoration everywhere from the waters of Lourdes to the healing dirt of New Mexico. From the bloody showmanship of Filipino psychic surgery to the pentecostal preaching of 'Miss Velma', Deliverance examines the meaning of the body in a diseased community and reactions to mysticism. A low-budget Las Vegas production of Judgement Day with an existential ending.

After-performance discussion with the company and Stuart Morgan,  
9 December. Admission free with ticket to performance.



# Bibliografia i filmografia seleccionada sobre l'obra d'Albert Vidal

## Web

### Lloc web oficial d'Albert Vidal

<http://www.albertvidalperformer.com>

<http://www.albertvidalperformer.com/works.html>

## Bibliografia sobre Albert Vidal

BADIOU, Maryse. «Itinerario: Albert Vidal: Yo quería ser un clown». *El Público* (Madrid), núm. 2 (novembre 1983).

ESCOBEDO, Maria. «Albert Vidal, itinerari d'una nova cosmogonia: el teatre tel·lúric». *El Pardal Moderat* (Vic), núm. 4 (març 1992).

ESCOBEDO, Maria. *Albert Vidal's Human, Human: The Telluric Body Screened*. Tesi del màster a l'Arts Independent Film & Video. School of Media, LCP-DT, The London Institute, 1998.

FÀBREGAS, Xavier. «Parque Antropológico: la rara especie del hombre urbano». *El Público* (Madrid), núm. 2 (novembre 1983).

GARCIA FERRER, J. M.; ROM, Martí. *Albert Vidal 1968-1985*. Barcelona: Cineclub Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1985.

SHANK, Theodore. «Urban Man on Exhibit in the London Zoo». *The Drama Review*. (Cambridge, EUA: MIT Press), núm. 30 (hivern 1986).

VIDAL, Albert. *Albert Vidal: Cant a la Mímica*. Fotografies de Leopold Samsó. Barcelona: Àncora, 1983.

*Deconstruccions de mi mateix*, 2008.

157

## Filmografia i documentació audiovisual de l'obra d'Albert Vidal

### Televisió de Catalunya 1982-1990

(còpies en VHS a l'arxiu d'Albert Vidal)

*L'Enterrament*. Vic (Barcelona), 1982.

*L'Home Urbà*. Zoo de Barcelona, 1985.

*Cosmogonia de l'Home Urbà*. Galeria Metrònom, 1985.

*L'Aparició*. GREC 86. Barcelona.

*Exposició viva de 40 personatges*. Galeria Metrònom. 1987.



*Cant tel·lúric als esperits de la muntanya*. Túnel de Vallvidrera (Barcelona), 1990.

*Canto telúrico a un nuevo teatro*. Expo de Sevilla, 1990.

### **Material produït per Albert Vidal**

*Cos*. Teatre Regina. Barcelona, 1983.

*Alma de Serpiente*. Teatro Alfil, 1987.

*Humà Humà*. 1992.

Fons documental en vídeo 8 i vídeoH8, masteritzat a vídeo digital, del període 1990-1995.

### **Documentació audiovisual complementària**

ELORRIETA, Javier. *De las Malignas raíces del Bien*. Madrid: Productora El Origen S.A, 1990.

Institut del Teatre de Barcelona. *Albert Vidal: La via sagrada de l'actor*. 2013. Vídeo digital HD.

Institute of Contemporary Arts. *Monk of Chaos Worships the Bull*. Londres, 1994. (Còpia en VHS a l'arxiu d'Albert Vidal.)

Institute of Contemporary Arts. *El Orante (The Worshipper)*. Londres, 1995. (Còpia en VHS a l'arxiu d'Albert Vidal.)

VIDAL, Albert; COLQUHOUN, Andrew; DE MARIAS, Maria. *Teatre Virtual, Acte I Liberació\_hem de tenir pietat ara de l'espai real?* [en línia]. Creació per al cicle *Teatre Virtual*, dirigit i realitzat per Andrew Colquhoun i Maria de Marias. Producció: Dogon Efff, Diputació de Barcelona, CICV-Fondation Pierre Schaeffer. <[http://www.teatrevirtual.net/video09\\_es.html](http://www.teatrevirtual.net/video09_es.html); [http://www.teatrevirtual.net/video09\\_en.html](http://www.teatrevirtual.net/video09_en.html)>

Vidal, Albert. *Deconstruccions de mi mateix* [en línia]. Barcelona, 2008. Creat i interpretat per Albert Vidal, dins del cicle *online Què és un mitjà viu?* Dirigit i realitzat per Maria de Marias i Andrew Colquhoun. Producció: Livemedia, Dogon Efff, ICIC-Institut Català de les Indústries Culturals. <<http://www.albertvidalperformer.com/2008.-deconstruccions-info.html>>

# Referències bibliogràfiques

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1977 (autoria: 1938).

AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words* (The William James Lectures delivered at Harvard University, 1955). Recollit per Urmson, J. O.; Sbisà, Marina (eds.). Oxford: Clarendon Press, 1962.

BADIOU, Maryse. «Aproximació a l'objecte animat com a vector d'alteritat». A: IF BARCELONA (ed.). *Figures del desdoblament, titelles, màquines i fils*. Barcelona: Comanegra, 2016, p. 110-117.

– «Dogon Efff: una antropologia del futur». *Serra D'Or* (Barcelona), núm. 506 (febrer 2002).

– *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988. (Monografies de teatre; 28)

– *Sombras y marionetas: Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

BALÁZS, Béla. *Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man (1924) and The Spirit of Film (1930)*. Edició d'Erica Carter, traducció de Rodney Livingstone. Nova York / Oxford: Berghahn Books, 2010.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflexions on Photography*. Londres: Fontana Paperbacks, 1984.

BATLLE, Carles. «Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución». *Pausa* núm. 37, (2016): <http://www.revista-pausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>.

BELO, Jane. *Trance in Bali*. Prefaci de Margaret Mead. Nova York: Columbia University Press, 1960.

BELTING, Hans. *Pour une anthropologie des images*. París: Gallimard, 2004. Traduit de l'alemany per Jean Torrent [Títol original: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 2001].

BERGSON, Henri. *La pensée et le mouvant*. París: PUF, 1998 (autoria: 1903-1923; 1a edició: 1938) (Quadrige).

– *Matière et mémoire*. París: PUF, 1999 (autoria: 1896; 1a edició: 1939) (Quadrige).

BORDWELL, K.; THOMPSON, D. *Film History: An Introduction*. Nova York: McGraw-Hill Inc., 1994.

CORBIN, Henri. *Corps Spirituel et terre Céleste: de l'Iran Mazdéen à l'Iran Shiïte*. París: Buchet/Chastel, 1979.

CHANAN, Michael. *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*. Londres: Routledge, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. París: PUF, 1998 (1a edició: 1966) (Quadrige).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. París: Les Editions de Minuit, 2004 (1a edició: 1980).

DEREN, Maya. «Cinematography: The Creative Use of Reality». A: G. MAST, M. COHEN i L. BRAUDY. *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1992 (autoria: 1960).

DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: an Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londres: Penguin Books, 1970.

EATON, Mick. (ed.). *Anthropology-reality-cinema: The Films of Jean Rouch*, Londres: British Film Institute, 1979.

ELIADE, Mircea. *Mythes, rêves et mystères*. París: Gallimard, 1957.

ESCOBEDO CAPARRÓS, Maria. «Albert Vidal, itinerari d'una nova cosmogonia: el teatre tel·lúric». *El Pardal Moderat* (Vic), núm. 4 (març 1992).

– *Albert Vidal's Human, Human: The Telluric Body Screened*. Tesi del Master in Arts Independent Film & Video. School of Media, London College of Printing and Distributive Trades, The London Institute, 1998.

FÀBREGAS, Xavier. «Albert Vidal: una inquietud permanent». A: *Albert Vidal: Cant a la Mímica*. Fotografies de Leopold Samsó. Barcelona: Àncora, 1983.

FEI ZHU, Jian. «Japan and the Convergence of Eastern and Post-Humanist Paradigms: New Aspects in Contemporary Architecture». *Artifice 2*. Londres, 1995.

HILLMAN, James. *Dream and the Underworld*. Nova York: Harper & Row, 1979.

– *The Myth of Analysis*. Nova York: Harper Perennial, 1992.

– *Re-Visioning Psychology*. Nova York: Harper Perennial, 1992 (autoria: 1975).

KLOSSOWSKI, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*, París: Mercure de France, 1969.



- *Le Bain de Diane*, Gallimard: París, 2001. (autoria: 1956).
- KRACAUER, Sigfried: *Theory of Film: The Establishment of Physical Existence*. A: G. MAST, M. COHEN i L. BRAUDY. *Film Theory and Criticism*. 4a ed. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 1992 (autoria: 1960).
- LÓPEZ PEDRAZA, Rafael. *Cultural Anxiety*. Einsiedeln (Suïssa): Daimon Verlag, 1990.
- MAST, G; COHEN, M i BRAUDY, L. (eds.). *Film Theory and Criticism*. 4a ed. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 1992 (1a edició: 1974).
- MCLUHAN, Eric; ZINGRONE, Frank (eds.). *Essential McLuhan*. Londres: Routledge, 1997.
- MCLUHAN, Marshall; MCLUHAN, Eric. *Laws of Media: The New Science*. Londres/Toronto: University of Toronto Press, 1992 (1a edició: 1988).
- MOORE, Thomas (ed.). *The Essential James Hillman*. Londres: Routledge, 1990.
- MYERHOFF, Barbara. «The transformation of consciousness in ritual performances: some thoughts and questions». A: SCHECHNER, Richard; APPEL, Wila (eds.). *By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: University Press, 1990.
- RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Londres/Durham: Duke University Press, 1999.
- SALVATIERRA CAPDEVILA, Carmina. *La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, 2006.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*, Quaderns Portàtils, MACBA, 2007. p. 16-20
- SHANK, Theodore. «Urban Man on Exhibit in the London Zoo». *The Drama Review*. (Cambridge, EUA: MIT Press), núm. 30 (hivern 1986).
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropologie*. Filadèlfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- «Les “points de contact” entre anthropologie et performance». A: *Revue Communications* 2013/1 núm. 92. París. Monogràfic: *Performance. le corps exposé*, dirigit per Christian BIET, Sylvie ROQUES. Traducció de l'anglès: Marie PECORARI. París: Le Seuil. Article disponible a: <http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-125.htm>
- SCHECHNER, Richard; APPEL, Wila (eds.). *By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: University Press, 1990.

SONTAG, Susan. «Theater and Film». A: G. MAST, M. COHEN i L. BRAUDY. *Film Theory and Criticism*. Oxford: University Press, 1992 (autoria: 1966).

STOLLER, Paul. *The Cinematic Griot: The ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

– *Sensuous Scholarship*. Filadèlfia: University of Pennsylvania Press, 1997.

TAYLOR, Lucien (ed.). *Visualizing Theory: Selected Essays from Visual Anthropology Review 1990-1994*. London: Routledge, 1994.

TURNER, Victor. «Liminal to liminoid, in play, flow, ritual». A: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ Publications, 1982.

VIDAL, Albert. *Diario del proceso de trabajo de Alma de Serpiente*. Text mecanografiat. Fons documental d'Albert Vidal, 1987.

WAGENSBERG, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets, 1982.

## Referències de premsa

162

CARBALLO, Carmen. «Albert Vidal inauguró en la Expo un nuevo “templo de la comunicación”». *El Correo de Andalucía* (Sevilla), (21 novembre 1990).

FONDEVILA, Santiago. «Vidal, en las entrañas de un nuevo teatro». *La Vanguardia* (Barcelona), (22 novembre 1990).

GIL, Carlos. «Mística del Oficiante». *Egin* (Gasteiz), (19 octubre 1991).

GRUSON, Kerry. «New attraction at Miami Zoo Wears Suit and Tie». *The New York Times* (Nova York: The New York Times Company), (22 octubre 1984).

HAMILTON, Alan. «Urban man finds his place in the zoo». *The Times* (Londres: Times Newspapers), (17 juliol 1985).

PIERRI, Pauline. «Réinventé pour le corps». *Sud Ouest* (Baiona). Per a l'estre-  
na de *Le Monde, Le Diable et La Chair* (19 octubre 1991).

SAVALL, Cristina. «Albert Vidal actuó en el túnel de Vallvidrera». *El Periódico* (Barcelona), (25 juny 1990).

TORRE, Albert de la. «Albert Vidal protagonizó una acción en el túnel de Vallvidrera». *El País* (Barcelona), (25 juny 1990).

WOOD, Amanda. «Young Fans Send Mail to the Man». *The Miami Herald* (4 novembre 1984).

## Sobre l'autora



A la cascada, Ripollès, 1992.  
Videografia: Albert Vidal.

A l'estudi masia d'Albert Vidal,  
preparant l'escenografia de *Monk  
of Chaos Worships the Bull* per  
a la presentació a l'Institute of  
Contemporary Arts de Londres, el  
1995. Fotografia: Albert Vidal.

Baixant els darrers graons de la  
Piràmide del Sol a Teotihuacan, Mèxic,  
2015. Fotografia: Andrew Colquhoun.



**Maria Escobedo Caparrós (nom artístic: Maria de Marias)**

<http://www.lab-livemedia.net>

<http://www.teatrevirtual.net> (2003-2006)

<http://www.teatrevirtual-mercatflors.net> (2001-2002)

[http://www.dogonefff.org/main\\_homepage\\_es.html](http://www.dogonefff.org/main_homepage_es.html) (1999-2002)

Llicenciada en Filosofia i Lletres (Universitat Autònoma de Barcelona, 1987) i Master in Arts Independent Film & Video (The London Institute, 1999). És *performer* > *videoperformer* > *livestream videoperformer* i artista visual; productora cultural i realitzadora audiovisual amb mitjans de vídeo *livestream* per a Internet. A partir de 1998 comparteix el seu itinerari artístic i professional amb Andrew Colquhoun amb qui funda la productora Dogon Efff (Londres, 1998) i l'Associació Livemedia (Barcelona, 2006).

Entre les seves creacions destaca: *Protocols of Experience\_a livestream installation* (La Capella, 2000); *Teatre Virtual* (Mercat de les Flors; Olimpiada Digital d'Atenes; Centro Multimedia-CENART, Mèxic; La Gaîté Lyrique, París; Espai Brossa, Centre d'Art La Panera, 2001-2006), *Telematic Beings... and I* (Sitges Teatre Internacional, 2002); *Laberints de l'Alliberador* (Mèxic, Perú, Bolívia, Equador, 2007-2010); *Actual, Ancestral\_\_en esta transformación* (Equador i Perú, 2013), *Procédure Silence* (Perifèric Estiu d'Art, Cadaqués, 2016).

Ha produït i realitzat projectes internacionals de formació i cooperació cultural: *Culturas[red]\_\_territorios compartidos* amb universitats i centres culturals a Mèxic, Perú, Equador, Cuba i El Salvador (2009-2011); *TIC para la Interculturalidad*: amb els ministeris de cultura dels governs de Perú, Bolívia i Equador, OEI - Organización de Estados Iberoamericanos, CRESPIAL-UNESCO (2009-2015). A més de residències, conferències i cursos al Centro Nacional de las Artes - CONACULTA i Universidad Autònoma de México (2003-2015); Centro Cultural de San Marcos i Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Perú (2009-2017).

A Catalunya: *La Web Mediatitzada* (CERC-DIBA i Arts Santa Mònica, 2008-2013); el *Laboratori de Producció Audiovisual Live Online i Working Sessions Q&A* (MediaQuiosc, Arts Santa Mònica, 2013-2014); *Polso en la Iconosfera* (Arts Santa Mònica, 2014). A partir de 2015 Livemedia és projecte associat a Fabra i Coats - Fàbrica de Creació de Barcelona on impulsa l'Estudi Cinemàtiques de la Web i produeix l'esdeveniment </CODE±NOWNESS>.

Com a professora associada ha impartit l'assignatura Dramatúrgies Visuals a l'ESAD-Institut del Teatre de Barcelona (2002-2005) i des del 2012 l'assignatura Cultura Visual Contemporània a la Facultat de Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra.

El 2013 col·laborà amb Albert Vidal en l'escriptura i dramatúrgia de la conferència escènica *La via sagrada de l'actor* (Centenari de l'Institut del Teatre de Barcelona).

Amb Andrew Colquhoun ha escrit articles per a diverses publicacions sobre cultura, interculturalitat, cinema, les TIC i Internet. És coautora i coeditora de *Livemedia: Alfa/Beta* (Livemedia, 2008) i *TIC para la Interculturalidad* (Livemedia, 2012).



Ballarins de Chitipati que representen la mort que dansa. Budisme tibetà. Museu Britànic.