

JOAQUIM ROY

NOTES I COMENTARIS
SOBRE UN OFICI
TEMERARI

Diuen els orientals que a l'home li és bo de saber en tot moment la seva situació damunt la terra, la seva orientació. Jo hi estic d'acord, tot i que crec que no deixa de ser una pretensió tan naïf com humana.

Per a un escenògraf que, com jo, procedeix d'un altre àmbit professional, en aquest cas l'arquitectura, l'esforç d'intentar acotar l'abast d'ambdues disciplines em sembla necessari i fins i tot saludable. És per això que enceto aquest escrit, en el qual em proposo comentar els meus treballs escenogràfics més recents, a partir d'aquelles qüestions teòriques que hi han incidit directament, amb una reflexió sobre el lloc que ocupa l'escenografia en el panorama artístic.

No em considero defensor ni detractor de cap llenguatge estètic, sinó més aviat crític enfront de qualsevol d'aquests llenguatges. No ser-ho suposaria constrènyer les possibilitats pròpies, respondre a compromisos. Em decanto per intentar donar a cada muntatge una resposta puntual i coherent amb la seva pròpia lògica interna.

Declaro una irrefrenable aversió a la irracionalitat i a la frivolitat (sovint em pregunto si amb això em perdo alguna cosa de bo). Confesso una actitud deliberadament crítica, radical i essencialista, no sé si com a virtut o com a defecte.

Dels elements teòrics que incideixen en l'escenografia com a disciplina, puc enumerar els aspectes que més m'interessen en tant que agents actius:

- de l'espai: l'immens potencial, tant conceptual com concret, que suposa el reconeixement de la seva vacuïtat;
- de l'ordre: la capacitat d'atribuir dimensions i qualitats a l'espai, dotant-lo d'una estructura susceptible de ser respectada o destruïda;
- de les referències: la coneixença dels seus orígens i la manipulació conscient;
- de la matèria: les qualitats que ofereix, les limitacions que presenta, les tiranies que imposa i la possibilitat de forçar-les o assumir-les en benefici de la forma;
- de les formes: l'objectualitat, la mudesa, la rotunditat denotativa i el joc sempre inabastable i fascinant de les connotacions;
- dels objectes: l'antropometria i l'escala; també la seva *eloqüència*;
- de la lògica: la presència reconfortant i, a la vegada, poc pertinent a l'hora de voler-ne establir un mètode;
- de la intuïció: la capacitat d'intervenir intempestivament

- en els processos de la lògica tot produint un enriquiment del sentit;
- del llenguatge: la base que ofereix i els fruits que resulten de la seva recerca constant.

L'ESCENOGRAFIA: UNA LOCALITZACIÓ

Poden servir unes primeres acotacions, que em permeto plantejar d'una manera deliberadament simplista, i que considero del tot imprescindibles per establir una primera delimitació:

- l'escenografia no és pintura, perquè tot i utilitzar el color, es desenvolupa en un espai de més de dues dimensions;
- l'escenografia no és escultura, perquè tot i desenvolupar-se en tres dimensions, té un caràcter genèricament embolcallant, ja que integra una acció;
- l'escenografia no és arquitectura, perquè tot i integrar una acció humana, té un caràcter essencialment efímer i fictici; perquè no ha de respondre *necessàriament* condicionants d'ordre social, polític, econòmic, urbanístic ni cultural; perquè incorpora en la seva essència un potencial capaç de qüestionar, subvertir i relativitzar les lleis físiques pròpies, de modificar la percepció de la Geometria i la influència de la gravetat, de decidir *el lloc per on surt el sol*.

Al marge d'altres aspectes més puntuals, n'existeix un que defineix i diferencia l'escenografia de qualsevol altra disciplina plàstica: el de conciliar l'espai escènic. Sense aquesta funció primordial, i deixant de banda altres qüestions que la convenció pressuposa (lloc d'exposició, materials emprats, ús o consum, etc.), una escenografia seria indiferenciable d'una pintura, d'una escultura o d'una arquitectura.

Per altra banda, si es prescindeix del seu caràcter ficcional i eventual, existeixen dos aspectes que relacionen íntimament l'escenografia amb l'arquitectura: el de l'organització d'un espai mitjançant elements materials en què l'element humà és el paràmetre i l'habitant, i el de la resposta a un *programa*, especificable en una sèrie de necessitats concretes.

Tant l'escenografia com l'arquitectura són dues disciplines *artístiques* (amb tot el que això pressuposa) posades *al servei* d'una necessitat apriorística, d'un *encàrrec*. Per tant,

podríem dir que és entre la *voluntat de fer* i la *necessitat de fer* on se situa el lloc tant de l'arquitecte com de l'escenògraf.

Totes aquestes qüestions que diferencien, configuren i relacionen l'escenografia amb la resta d'arts plàstiques, n'expliquen el caràcter difícilment acotable i discret, com també la incursió de pintors, escultors i arquitectes en aquest camp, pràctica freqüent al llarg de la història de l'espectacle.

L'escenògraf sembla revelar-se, doncs, com a manipulador d'uns elements, uns codis i uns llenguatges que pertanyen tant a la seva pròpia disciplina com a la de la resta d'arts plàstiques, de les quals es manté equidistant.

Respectant la localització indeterminada i indeterminable que presenta l'escenografia, i sobreentenenent els trets que li són pertinents (interpretació, resposta i concretització de la proposta dramàtica en funció de l'espai escènic), passaré a tractar alguns aspectes que hi incideixen i que poden configurar-la sense que necessàriament la determinin.

ESPAI: QUÈ?

El terme *espai* ha esdevingut fins a tal punt indissociable de l'escenografia que, molt sovint, la terminologia teatral en ús es permet de confondre impunement una cosa amb l'altra, una terminologia en què el terme *espai* és òbviament polisèmic. Efectivament, al marge de les diferents tipologies d'espai que la teoria reconeix (dramàtic, escènic, escenogràfic, etc.), el terme ha anat carregant-se d'accepcions fins al punt de córrer el risc d'esdevenir vague o asignificant.

Massa sovint la paraula *espai* s'utilitza per a designar un lloc, una zona, una àrea, un àmbit, un recorregut, una direcció i, fins i tot, una llum o un objecte (!). Tampoc no és gens estrany trobar programes de mà en què es revesteix el pobre escenògraf d'un paper gairebé demiúrgic amb l'atribució de, ni més ni menys, «l'espai escènic» (jo mateix m'hi he trobat en més d'una ocasió).

És per això que considero del tot necessari, amb el risc que això comporti, d'intentar restituir a la paraula *espai* el sentit que li correspon, en benefici de la intel·ligibilitat del discurs.

L'ESPAI ÉS BUIT

Que una paràfrasi del cèlebre títol de Peter Brook serveixi com a asseveració axiomàtica per assignar a l'espai l'única característica que li és inherent i indissociable: la vacuïtat.

Segons una definició de diccionari, *espai* és «l'extensió continent de tots els objectes sensibles que coexisteixen». D'aquí sorgeix la qualitat que atribueix a l'espai el seu principal potencial: la capacitat.

Així, doncs, és l'espai en tant que «buit-capaç» el que determina l'aparició d'uns objectes sensibles que, per altra banda, són els únics que poden justificar-lo.

El reconeixement, no sé si místic, de la vacuïtat de l'espai a l'inici del procés de creació se'm fa imprescindible. No només per justificar aquesta presència dels objectes sensibles que, en definitiva, configuraran el dispositiu escènic, sinó també perquè aquests incorporin en la seva pròpia essència el buit que els conté i del qual dimanen. S'estableix, d'aquesta manera, una relació indissociable entre l'espai i els objectes, que només pot tendir a establir del seu conjunt una unitat en allò que podríem anomenar *harmonia*.

«Unim trenta radis i ho anomenem *roda*; però és en l'espai buit on radica la utilitat de la roda...». En aquests termes es pronuncia Lao-Tse (*Tao-Te-Ching*, IX) en relació amb el tema. Des del moment en què el buit conté alguna cosa, esdevé comprensible i, per tant, útil. I si en l'espai buit «radica la *utilitat* de la roda», és en la roda, podríem dir, on radica el *sentit* de l'espai buit. Són, doncs, els objectes sensibles, finalment i evidentment, els últims responsables de fer patent el buit.

Els processos de recreació propis de la teatralitat (entesa aquí com a ficció d'una realitat alternativa que pot arribar a qüestionar i fins i tot a subvertir l'ordre natural) ofereixen a l'escenografia, més que a cap altra activitat plàstica, la possibilitat de *representar el buit*. Un buit generador d'un *món possible* amb les seves pròpies lleis i la seva pròpia parametrització.

ELS FACTORS

Si fins aquí m'he referit a la vacuïtat de l'espai com a potencial generador d'un *món possible*, cal que em refereixi, ara, a aquells factors capaços d'atribuir qualitats a l'espai

(i, per tant; revelar-lo), que donen forma a aquest món possible i que configuren el territori on maniobra el professional, les *eines*: l'ordre, l'estructura, la llum, la forma i la matèria. Aquesta simple enumeració (que aquí proposo segons un ordre ben poc casual, encara que prescindible) ja ens informa de la complexitat i l'abast de les interrelacions que s'estableix entre ells.

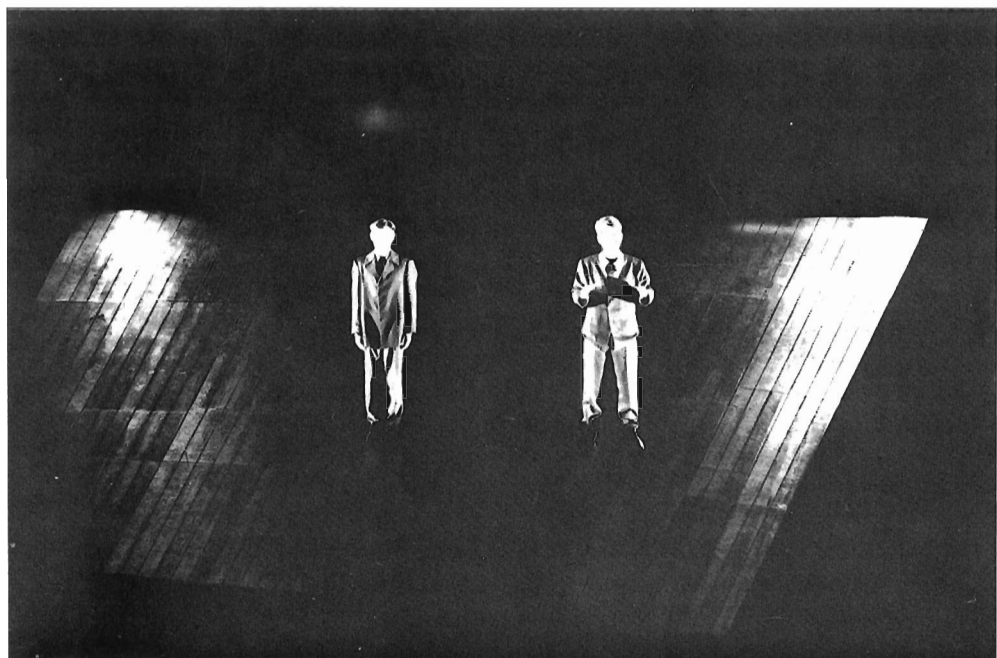
Si intentéssim, mitjançant una llei causa-efecte, discernir una *línia d'acció* entre els factors (amb un origen i un final determinats), tan aviat com la trobéssim se'ns dissoldria en la xarxa d'interrelacions. En realitat, aquesta *línia d'acció* (l'intent d'objectivació de la qual s'assemblaria perillosament a un mètode) constitueix per ella mateixa un element de decisió.

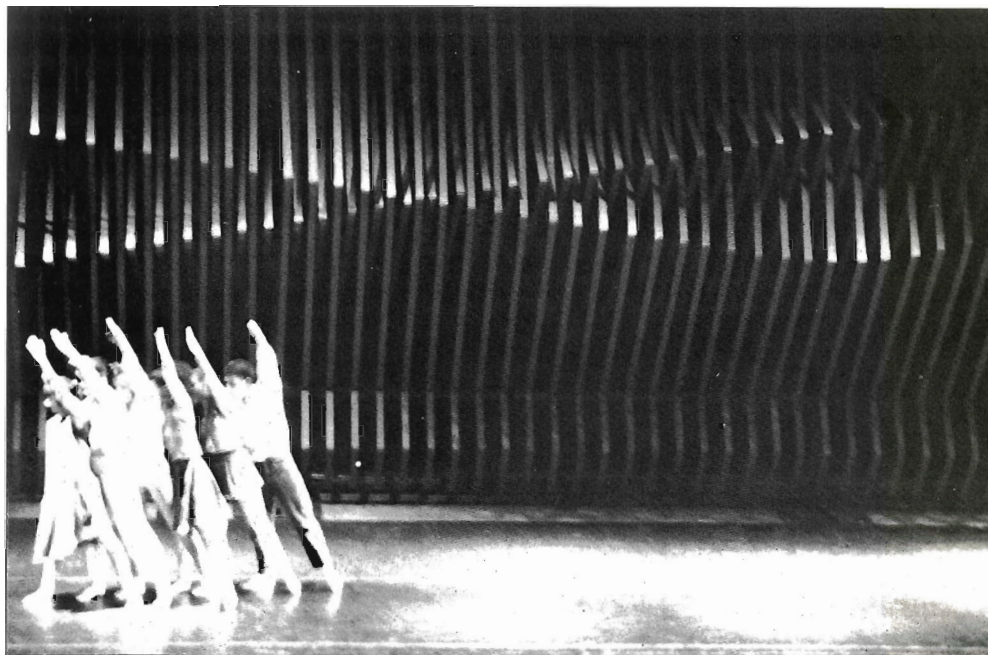
Existeix, però, un altre element en el procés de creació: la idea, que se situa en un nivell diferent dels factors en constituir-ne el motor. Efectivament, la idea (immaterial i adimensional) se situa en l'inici del procés, incidint indiferentment en qualsevol dels factors, trasgredint lleis i establint una línia d'acció intransferible, pròpia de cada realització concreta.

Així, com que la idea és fruit d'una proposta d'espai dramàtic s'allibera en un esbós, un primer dibuix de l'escena (i considero que és aquí on la paraula escenografia reivindica la seva propietat per donar nom a aquest ofici). És precisament aquest primer esbós el que revela, d'entre aquells factors que s'hi reflecteixen, el que és suficientment primordial i essencial per esdevenir el desllorigador del procés i el desencadenador d'un sistema de relacions i dependències amb els altres, convertits ja en variables del projecte. Sovint, fins i tot, aquest factor essencial incorpora, i potser constitueix, el resultat perseguit.

A la pràctica, la constatació d'una línia d'acció entre els factors és una tasca prescindible i potser estèril pel fet de no suposar per ella mateixa una fi (una altra cosa seria si ens moguéssim en els dominis de la crítica o de la metodologia). Penso, però, que el reconeixement del factor que s'està manipulant i configurant a cada part del procés projectual i la manera com indirectament s'incideix en els altres factors constitueixen una pràctica que redunda en benefici del procés, que hi aboca una llum que permet avançar amb una mínima garantia d'èxit entre els dubtes.

Abans d'iniciar els comentaris de les meves darreres realitzacions escenogràfiques, i arribats en aquest punt, voldria aclarir que amb els termes d'aquest discurs he intentat d'expressar no tant una actitud filosòfica i metodològica com uns plantejaments exclusivament professionals.

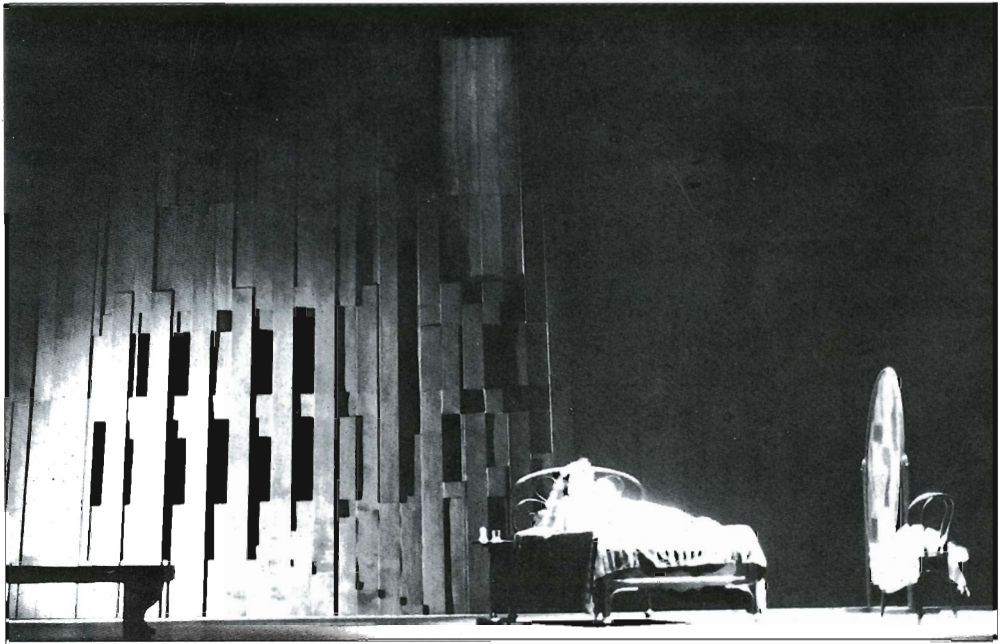




Joaquim Roy. *Funcions complexes*. Coreografia de M. Rovira. Trànsit, Companyia de Dansa Contemporània, 1987 (Foto: J. Roy).

Joaquim Roy. *En companyia d'abisme*, de S. Belbel. Direcció de S. Belbel. Centre Dramàtic d'Osona, 1989 (Foto: J. Roy).

Joaquim Roy. *Ópera*, de S. Belbel/O. Roig. Direcció de S. Belbel. El Teatro Fronterizo, 1988 (Foto: Pep Far).



Joaquim Roy. *Elsa Schneider*, de S. Belbel. Direcció de R. Simó. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1989 (Foto: J. Roy).

EN COMPANYIA D'ABISME: EL BUIT COM A TEMA

En el muntatge de l'obra *En companyia d'abisme*,¹ el buit es plantejava ja no només com a problemàtica discursiva d'un plantejament professional enfront de l'espai, sinó decididament com a tema.

Les acotacions del text referents a l'espai es reduïen a una frase: «Espai abismal completament buit» («en un temps abismal completament modern»); un cas, doncs, en què el dispositiu escènic ha d'assumir la representació del buit per ubicar una «trobada sobtada» entre dos personatges, a partir de la qual es desenvolupa el diàleg.

Les acotacions suplementàries en la posada en escena afeïen com a condicionant que l'espai s'oferís obertament al desplaçament, que fins i tot hi convidés, però que el fet de donar un sol pas pogués precipitar qui el donés a l'abisme, en el qual, per altra banda, els dos personatges s'havien de trobar, paradoxalment, immersits. Els requeriments es completaven amb: situació immòbil i frontal dels dos personatges respecte del públic, separació entre ells de dues passes, simetria en la seva disposició en funció de la boca d'escena, desvinculació amb l'entorn que els envolta i el terra que trepitgen i diferenciació de polaritat entre la dreta i l'esquerra (de l'espectador), apareixent la primera com un possible enigma.

La col·locació dels dos personatges era, doncs, el paràmetre ordinal, el punt d'origen de la composició, essent ambdós a la vegada els *objectes* que havien de donar sentit al buit. Per tant, l'ordre establert adquiria una escala *desmesurada*, la qual cosa feia impossible la idea d'una estructura.

Així, el dispositiu escènic s'havia de limitar a procurar als dos personatges una superfície damunt la qual reposessin. La solució escenogràfica donada passava per disposar un terra que oferís una textura reconeixible, familiar i quotidiana (la fusta), contraposada a una forma que la tergiversava en funció de l'acotament i de l'expansió de la llum.

La utilització d'un recurs típicament escenogràfic com la fuga, aquesta vegada, però, invertida (contrafuga), permetia produir l'efecte d'apropament de l'element llunyà (i l'allunya-

1. Obra escrita i dirigida per Sergi Belbel i estrenada pel Centre Dramàtic d'Osona, el 9 de gener de 1989, a la Sala Gran de l'Institut del Teatre de Barcelona.

ment del proper) que, en contradicció amb la informació donada per la visió estereoscòpica (és a dir, la dimensió real de la fondària), assegurava la desvinculació visual dels dos personatges respecte del terra. Un terra, per tant, que observat des d'un punt de vista determinat podia també ser un sostre: l'efecte *cova* i l'efecte *àtic* donats simultàniament. La forma trapezoïdal, resultant de la disposició contrafugada de les juntes, es va disposar en fort pendent (per tal d'oferir-se a la visió i potenciar la contrafuga) inclinat cap a l'esquerra de l'espectador a fi i efecte de, per una banda, subratllar la desvinculació dels personatges localitzant-los *casualment* en aquell punt i, per l'altra, aconseguir un contrast més brusc, si convé, amb la direcció de les seves mirades cap a l'*espai enigmàtic*, situat a la dreta.

La forma convexa donada per un teló de llana gris replegat en si mateix, i disposat en una quasi tangència al pla inclinat de fusta, actuava com a contrapunt compositiu (l'altre element d'una *dualitat*) i suposava alhora una amenaça i una esperança, una forma pesada i, a la vegada, estranyament etèria, una pantalla per on la llum podia lliscar fins a ser empassada per una horitzontal que s'oferia com a alternativa a un *horitzó* que la forma amagava.

Un pal inclinat de fusta i un teló de llana convex: dos elements muts, il·lusoris, tangents, oposats i irreconciliables que competien en una lluita sense solució, que es tensaven mútuament sense cedir i que invocaven un buit esquerdat només per la presència dels dos homes.

ÒPERA: UN TETRÀEDRE

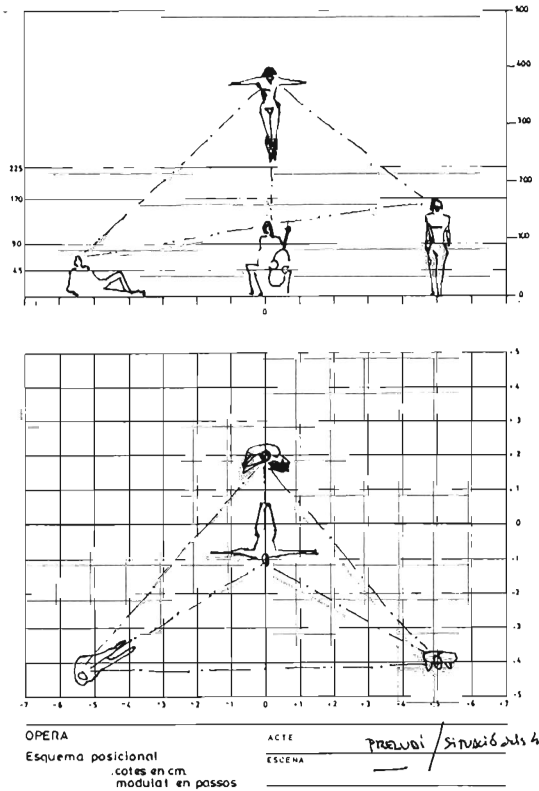
Si a *En companyia d'abisme*, l'ordre se situava en un pla purament conceptual, sense intervenir com a factor de la composició, en l'espectacle *Òpera*,² l'ordre esdevenia l'element que desencadenava el projecte. Provenent de les acotacions de direcció, l'ordre es plantejava en forma de tetràedre, únic element de la macla espacial, compost per quatre vèrtexs on se situaven els caps dels quatre personatges en el preludi (primera part de l'espectacle), sis arestes (les relacions biuni-

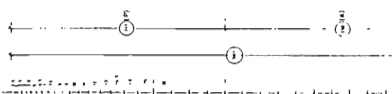
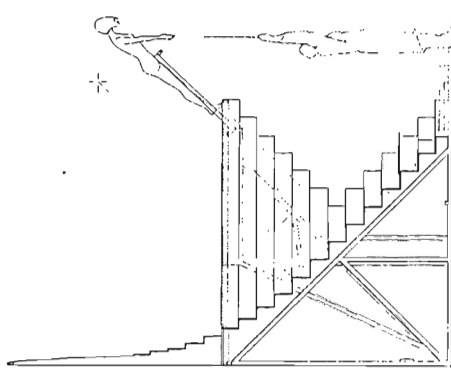
2. Espectacle creat i dirigit per Sergi Belbel, amb música d'Oscar Roig, estrenat per El Teatro Fronterizo a la Sala Olímpica de Madrid, el 15 de desembre de 1988, en coproducció amb el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas i el Mercat de les Flors-Espai Escènic Municipal de Barcelona.

voques que s'establien entre ells a la segona part), quatre cares triangulars (els plans virtuals que configuraven els passos d'una relació amb una altra) i un volum o *sòlid* (espai virtual que invocava la *fusió* a la qual els quatre personatges es veien predestinats a partir d'una *soledat* situada en els vèrtexs).

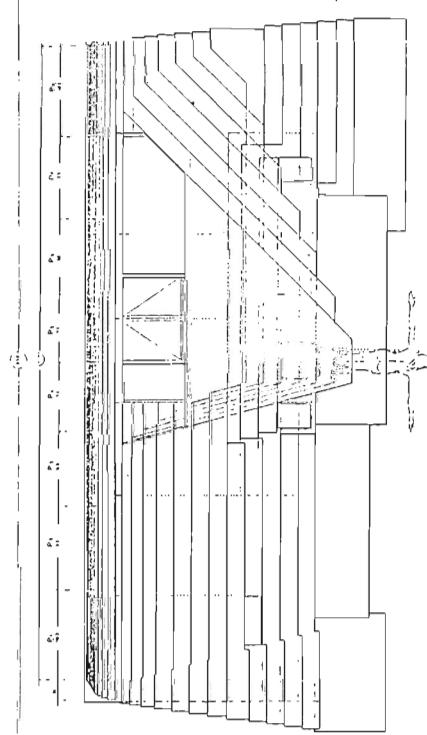
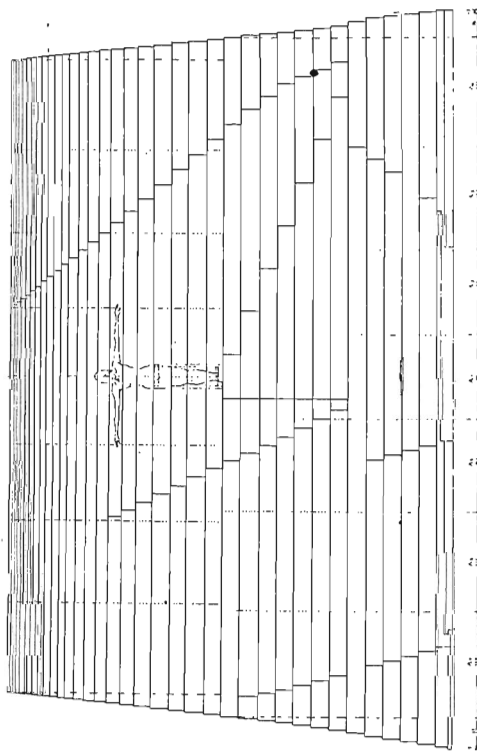
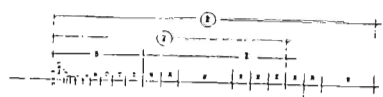
Així, l'ordre, establert com a factor essencial i element *manifestable*, imposava al mateix temps uns condicionants posicionals que redundaven en uns requeriments tècnics concrets que havia d'assumir el dispositiu. Un altre requeriment, el de l'existència d'un *àmbit de la pujada*, completava les acotacions.

En el procés de treball, la confecció de vint-i-un esquemes posicionals que partien del tetràedre inicial i que obeïen a una parametrització del pla horitzontal en una trama modular en passos (de 60 cm.), va permetre d'establir el *terreny de joc*.





OPERA
 DISPOSIZIONE ELETTRICA
 PIANI ALIATI 1° SOTTO
 1911



El dispositiu escènic es va concretar en un element mur-escala que presenciava el ritual de la *fusió*, que acusava en la seva composició les distorsions i els accidents del ritual i s'ofereia a la pujada: una ascensió (potser il·lusòria) després de la fusió.

La forma, doncs, s'establia partint d'un ordre preexistent i d'una composició estructurada a partir del modulats que imposava el graonat i que es distorsionava quan l'escala esdevenia il·lusòria. L'essència inorgànica i distant de la forma, en contrast amb la calidesa i la fragilitat de les accions, adquiria organicitat en incorporar en forma de vibracions i distorsions els esdeveniments de l'acció.

La llum, reveladora de la forma, esdevenia l'última responsable (o la primera) d'arrencar-li tot el potencial expressiu.

Un tema semblant a aquest (la Forma acusant una acció en la seva composició) ja havia estat present a l'escenografia de l'espectacle de dansa *Funcions Complexes*.³ Si en el cas d'*Opera* era la llum l'encarregada d'extreure aquesta organicitat, en el cas de *Funcions Complexes* era la forma, animada per un dispositiu motor, la que acusava l'acció i s'ofereia a la llum. A l'espectacle, dividit en tres parts i un epíleg, una doble cortina foral de barres intercalades i «triarticulades» permetia oferir les quatre disposicions diferents que, evolucionant de l'una a l'altra, oferien un paral·lelisme constant amb la coreografia.

ELSA SCHNEIDER: LA IL·LUSTRACIÓ, L'EVOCACIÓ I LA FORMA MUDA

El text d'*Elsa Schneider*,⁴ estructurat en dues parts i un epíleg, utilitzava, encara que amb la mateixa modalitat dramàtica —el monòleg—, tres registres estètics diferents. La primera part («Elsa») era una narració fictícia extreta de la literatura centreeuropea del principi de segle (la novel·la *Fräu-*

3. Espectacle de la Companyia de Dansa Trànsit, de Mataró (Maresme), creat i dirigit per la coreògrafa Maria Rovira i estrenat a la Sala Gran de l'Institut del Teatre de Barcelona el 12 de desembre de 1987.
4. Obra de Sergi Belbel, Premi Ignasi Iglesias 1987, estrenada sota la direcció de Ramon Simó en una producció del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya al Teatre Romea de Barcelona, el 18 de gener de 1989.

lein Else, d'Arthur Schnitzler); la segona («Schneider»), era l'evocació d'algunes vivències d'un personatge real (l'actriu de cinema Romy Schneider); i, finalment, l'epíleg («Elsa Schneider») era la presentació-invenció del personatge més *real*, si es pot dir així, que, d'alguna manera, intenta recuperar la temàtica de les dues parts anteriors i *llençar-la* al públic, complint per tercera vegada una absurda *lleï* imposada per la gratuïtat d'un fatalisme dramàtic: el suïcidi, al qual s'han vist abocats els dos personatges anteriors.

Com en el cas de *Funcions Complexes*, l'escenografia d'*Elsa Schneider* intentava establir una lectura paral·lela a la que oferia l'acció dramàtica. El dispositiu escènic constava d'un primer nivell format per una sèrie d'objectes propers a l'acció i d'un segon nivell format per un mur troncocònic de fusta, amb una sèrie de relleus que remetien a un conjunt de formes concretes (que la llum havia de revelar i acotar), estructurat a partir de tres ordres numèrics imbricats (dos de parells i un de senar). El joc d'ordres pretenia accentuar la convexitat natural del mur —les seves fugues horitzontals.

La llum s'encarregava de potenciar, a la primera part, la funció il·lustrativa del mur; a la segona, la funció més *evocadora* i, a l'epíleg, amb la *desmistificació* que suposava la vista completa i frontal del mur, la revelació purament denotativa de la seva forma *muda*, potenciada per l'apropament, que garantia de reconèixer-ne el material: la fusta.

Sí a *En companyia d'abisme* la qualitat material de la fusta acabava essent distorsionada per la forma, en el cas d'*Elsa Schneider* aquesta qualitat no es feia, doncs, patent fins a l'epíleg i produïa un efecte invers perquè recuperava, al final de l'espectacle, la seva *mudesa* material («...ara penseu que sóc aquí només per no dir res», diu el personatge al públic en un moment determinat...).

* * *

Totes les manifestacions artístiques pertanyents al camp de la plàstica semblen adreçar-se a un dels sentits més fàcilment *manipulable* de l'individu: la vista. El recurs de l'engany en la percepció visual pertany al camp de l'escenografia més que a cap altre per la seva pròpia essència fictícia i s'ha mantingut gairebé constant al llarg de la història al marge de qualsevol estètica o llenguatge concret.

percepció en el seu aspecte més fràgil comporta necessàriament una dosi considerable de temeritat.

Penso que aquesta *temeritat* sorgeix no només de l'esmentada manipulació perceptiva sinó també, i sobretot, del fet que la seva funció primordial (la conciliació de l'espai dramàtic amb l'espai escènic) demani *una* resposta determinada a allò que en el seu estadi inicial (conceptual) s'oferia lliure a la imaginació.

RESUMEN

A un escenógrafo que, como el que firma el artículo, procede de otro ámbito profesional, en este caso de la arquitectura, el esfuerzo de intentar conjugar el alcance de ambas disciplinas le parece necesario e incluso saludable. Para Joaquim Roy, todas las manifestaciones artísticas pertenecientes al campo de la plástica parecen dirigirse a uno de los sentidos más fáciles de manipular del individuo: la vista. El recurso del engaño en la percepción visual pertenece al campo de la escenografía más que a ningún otro por la propia esencia ficticia de ésta, y se ha mantenido casi constante a lo largo de la historia, al margen de cualquier estética o lenguaje concreto. Un oficio que lima constantemente sus herramientas para agredir la percepción en su aspecto más frágil comporta necesariamente una dosis considerable de temeridad. Esta *temeridad* surge no sólo de la mencionada manipulación perceptiva, sino también y sobre todo del hecho de que su función primordial (la conciliación del espacio dramático con el espacio escénico) exige una respuesta determinada a lo que en su estado inicial (conceptual) se ofrecía libre a la imaginación. Roy analiza sus trabajos escenográficos para *En companyia d'abisme*, *Òpera* y *Elsa Schneider*, todas ellas obras del joven autor catalán Sergi Belbel, los cuales muestran, para la creación de ámbitos escenográficos, tres factores desencadenantes diferentes. El vacío y el orden aparecen en las dos primeras realizaciones no únicamente como problemas por resolver, sino decididamente como tema. En el tercer caso, la confluencia de tres registros estéticos distintos para tres monólogos de temática común.

RÉSUMÉ

A un scénographe qui, comme celui qui signe cet article, provient d'un autre domaine professionnel, en ce cas de l'architecture, l'effort d'embrasser les deux matières lui semble nécessaire et même bienfaisant. Pour Joaquim Roy, toute manifestation artistique appartenant au terrain du plastique semble s'adresser à un des sens qu'on peut le plus facilement «manipuler»: la vue. Le recours à la tromperie dans la perception visuelle appartient au terrain de la scénographie plus qu'à un autre pour sa propre essence fictive et a continué à être utilisé de manière ininterrompue au long de l'histoire,

à l'écart de toute esthétique ou de tout langage concret. Un métier qui aiguisé constamment ses outils pour agresser la perception dans son aspect le plus fragile comporte nécessairement une dose remarquable de témérité. Cette témérité jaillit non seulement de la dite manipulation perceptive, mais aussi et surtout du fait que sa fonction primordiale (l'accommodement de l'espace dramatique avec l'espace scénique) exige une réponse déterminée à ce qui, dans son stade initial (conceptuel) s'offrait librement à l'imagination. L'analyse de ses travaux de scénographe dans *En companyia d'abisme*, *Òpera* et *Elsa Schneider*, toutes trois pièces du jeune auteur catalan Sergi Belbel, montre trois facteurs déclenchants différents pour la création d'espaces scéniques. Le vide et l'ordre se manifestent dans les deux premières pièces non seulement comme des problèmes à résoudre, mais aussi et décidément comme sujet. Dans la troisième, on trouve la confluence de trois registres esthétiques différents pour trois monologues sur un sujet commun.

SUMMARY

For a scenographer who, like the writer, comes from a different professional field (in this case architecture), the effort of trying to realise both disciplines seems necessary and even healthy. For Joaquim Roy all of the artistic phenomena belonging to the field of plastic arts seem to be directed at the most easily «manipulable» of one's senses: sight. The recourse to deceit in visual perception belongs to the field of scenography more than any other, given its essentially make-believe quality, which has almost constantly remained at the margins of whatever aesthetic or concrete language throughout history. A job which always hones its tools to waken perception in its most fragile aspect necessarily involves a strong element of audacity. This audacity not only arises from the aforementioned perceptual manipulation but also from the fact that its basic function (reconciling dramatic space with scenic space) demands a definite answer to what, in its initial conceptual state, gives infinite rein to the imagination.

Roy analyses his scenographic work for plays by the young Catalan writer, Sergi Belbel: *En comanyia d'abisme*, *Òpera* and *Elsa Schneider*, in which he sets out the different factors involved in the scenography. The emptiness and order

which appear in the first two works are not only problems to resolve but are also unequivocally thematic. In the case of *Elsa Schneider* there are three distinct aesthetic registers for the three monologues which find common ground in the treatment of a common theme.