

De les dramaturgies de la imatge a les dramaturgies de la imaginació

José A. Sánchez

Dramaturgies de la imatge és el títol d'un llibre que vaig escriure fa catorze anys, en un context molt diferent de l'actual. En aquella època es tractava de donar suport teòric a una sèrie de propostes escèniques realitzades per artistes espanyols que intentaven homologar la seva feina amb la de col·legues europeus, hereus del teatre d'imatges, del teatre postmodern i de les dramaturgies complexes. Aquell afany va resultar fallit en termes històrics, ja que la majoria d'aquells col·lectius es va dissoldre o bé va derivar cap a treballs comercials, empreses educatives, o fins i tot van acabar abraçant l'enemic, és a dir, la televisió. Intentaré plantejar breument les línies clau d'aquell discurs en una primera part del meu article, per apuntar tot seguit algunes claus interpretatives cap al futur.

El segle de la imatge en moviment

El segle xx, des del punt de vista de les arts, va ser el segle de la imatge en moviment. El segle xix ho havia avançat en la pintura: per mitjà de la representació pictòrica del dinamisme de la història i la naturalesa; per mitjà de la representació de l'instant en la pintura realista (pintura fotogràfica); per mitjà de la representació de la durada en la pintura impressionista (pintura òptica); per mitjà dels successius ginys tècnics per a la representació del moviment mitjançant la fotografia animada; per mitjà de la invenció del cinematògraf el 1885.

La invenció del cinematògraf condiona tota la història de la visualitat durant el segle xx, posant les bases per a successives transformacions de la percepció de la realitat i la comprensió de la construcció de la realitat que afloraran al segle xx. La introducció del sonor, del color, la invenció de la televisió i del vídeo constituïran avenços successius en aquest procés de dominació de la cultura que anomenem «audiovisualització».

Cap activitat cultural no s'ha lliurat de la influència d'aquesta nova manera de comprendre la realitat i de construir la ficció aportada pel cinema i els successius mitjans audiovisuals.

Si parem atenció en altres mitjans visuals, podrem veure com l'abstracció pictòrica, per exemple, és el resultat d'un procés que es va iniciar en el simbolisme i que es va anomenar musicalització de la pintura. Què significa musicalització sinó introducció de la temporalitat en la representació bidimensional?

Quan Kandinski va optar definitivament per l'abstracció ho va fer per dos motius: *a)* el reconeixement de l'autonomia del mitjà: de les formes i dels materials de la pintura i la seva capacitat significant al marge de la representació; *b)* el seu interès per la sinestèsia i per la introducció del moviment, de la musicalitat, en la representació plana.

Tots dos factors estan condicionats per la irrupció de la fotografia (que relleva la pintura com a mitjà de representació de la realitat) i el cinema (com a mitjà que per primera vegada a la història fa possible la reproducció de les imatges en moviment).

Per primera vegada? No exactament. El teatre ho havia estat fent durant segles. Encara que els seu objectiu no fos la representació de la realitat, sinó dels models de la realitat, ja fossin mítics, religiosos o històrics. I, per tant, no es tractava d'una reproducció, sinó sempre d'una construcció amb diversos mitjans, per més que es mantingués una relació de fidelitat en la representació dels déus, els herois o els éssers humans per mitjà d'altres éssers humans (cosa que no es produïa en la pintura, en la fotografia ni en el cinema, considerats exclusivament com a suports).

Ara bé, el teatre, que en determinades èpoques va ser el mitjà que permetia la creació d'un art de les imatges en moviment, havia derivat a finals del segle XIX cap a indrets contradictoris: cap a un teatre postromàntic al servei de drames irreals i de lluïment de les grans figures de l'escena; cap a un teatre minoritari, naturalista, subordinat al drama, sense acció, sense espectacularitat sensible; cap a un teatre de divertiment aliè a l'art: espectacles fantàstics, cabarets, etc.

L'impuls derivat del segle XIX i enfortit per la invenció del cinema cap a la construcció de la imatge en moviment va ser decisiu per definir un art escènic autònom a primers del segle XX. Aquest art escènic avança l'art de les imatges en moviment que en aquell moment encara no podia fer el cinema i encara menys el vídeo. L'avança en allò que sembla una cursa desesperada per aconseguir un estatus negat durant segles, tot i ser gairebé evident des del principi que es tractava d'un afany amb data de caducitat, fixada només en funció dels avenços tècnics que permetessin al cinema substituir definitivament el teatre en les seves diverses funcions: la dramàtica, l'espectacular, l'estètica, la política...

Les avantguardes històriques van crear un teatre d'imatges en sentit estricte. Van descobrir la possibilitat de fer servir el mitjà escènic de la mateixa manera que abans havien fet servir el llenç o el material escultòric. Allò que permetia el mitjà escènic era la creació d'imatges tridimensionals en moviment. Què s'hi resistia? El cos.

Mentre els pintors avançaven les possibilitats artístiques del mitjà acabat de descobrir, els grans directors de teatre professional, conscients de la transformació que el cinema estava provocant en l'àmbit de les arts, van emprendre una cursa a contrarellotge per aprofitar els últims anys que li quedaven al teatre per posar en escena allò de què el cinema s'estava apropiant ràpidament. Els més conservadors van optar per negar l'artisticitat del cinema. Els més lúcids (Valle-Inclán, Brecht, Artaud) van optar per aprendre del cinema i competir amb les seves mateixes armes.

Veient les pel·lícules dels anys vint, i concretament aquelles on va participar Artaud com a actor, i sobretot com a guionista (*La coquille et le clergymán*), s'entén per què, a Artaud, no el satisfia el cinema. El cinema experimental de l'època jugava sobretot amb la imatge, amb el fantasma: fosos, sobreimpressions, efectes màgics derivats de la transparència del cel·luloide, que projectava imatges grises, evanescents, damunt d'una pantalla gairebé immaterial. Artaud necessitava la fisicitat, la carn, el color de la sang i de la terra. I això és el que demanava: completar físicament una construcció visual en aquell temps incompleta. I fent-ho, arribar al màxim de coherència: el cinema, procediment industrial, repeteix; el teatre, resta privilegiada d'una artesanía del passat, només té sentit en tant que és únic.

De la insatisfacció permanent d'Artaud en va arrancar una línia que trenrava tant amb la imatge com amb la dramaturgia gestual i apostava per un teatre de la vivència. En van aprendre els qui després de la Segona Guerra Mundial van elaborar una nova teatralitat, ja contemporània del cinema sonor i en color (que desplega per tant tot el seu potencial comunicatiu) i la televisió.

El teatre corporal és un teatre antiespectacular, però al mateix temps eminentment sensible, basat en la imatge, en la presència, en la comunicació directa amb l'espectador, de vegades fins i tot en la seva participació. Coincideix amb èpoques de rebellia en els contextos de la Guerra Freda.

L'avenç del postmodernisme frena aquestes tendències rupturistes i porta a un nou teatre d'imatges. Però aquest teatre d'imatges ja no és un teatre visual, sinó un teatre de la imatge corporal. L'espectador s'enfrontava a una sèrie de quadres de gran potència visual des de l'interior dels quals els individus cridaven sordament per ser reconeguts com a tals.

L'anvers d'aquest teatre va ser els dels solos corporals, verbals o musicals, on l'individu s'enfrontava a la totalitat renunciant a la construcció de grans imatges i prioritzant la manufactura d'imatges domèstiques.

Entre l'un i l'altre extrem es van situar les propostes dels qui van optar per una escena de la complexitat. La mateixa relació que es va establir a principis de segle entre teatre i cinema s'establia ara entre teatre i televisió, tot donant lloc a un teatre suposadament posttelevisiu, que jugava amb l'acumulació, amb la perplexitat, amb la superposició de nivells discursius, amb la barreja de procediments formals, de vegades amb el multiculturalisme, i també en molts casos amb la pèrdua de la realitat en el joc de capes i capes d'aparència visual.

Dramatúrgies de la imatge es va escriure el 1992, des de l'experiència d'una postmodernitat molt mal rebuda a Espanya, on es va identificar la crítica a la postmodernitat amb allò que es criticava i on l'experiència problemàtica però optimista de la transició política es va superposar a la recepció precipitada d'una herència que abocava estèticament a la desesperança.

Però des del 1992 han passat moltes coses. La perspectiva és diferent. I això obliga a una revisió. O bé, a un discurs paral·lel.

L'època de la imatge digital i la realitat virtual

El cinema es va inventar com un mitjà de reproducció de la realitat. Allò que fascinava del cinema era la possibilitat del mitjà de produir realitat. I el mite fundacional del cinema, com recordava André Bazin als anys cinquanta, era el del realisme integral. Aquest mite és el que Romà Gubern va estudiar al seu llibre *Del bisonte a la realidad virtual*, on situava el cinema com una etapa d'un llarg procés de reproducció i/o mimetització de la realitat que hauria arrancat amb les primeres pintures figuratives i hauria portat a les temptatives de recreació per mitjà de la realitat virtual.

Amb tot, els desenvolupaments de la imatge digital i la generació virtual de realitat no tenen per objectiu la reproducció de la realitat, sinó més aviat la construcció de realitats alternatives: la projecció de models virtuals, la correcció de la imatge registrada, la producció de fantasies de diverses menes. I això constitueix un canvi important de perspectiva. Tot i que el cinema s'utilitzés ja des dels seus inicis (Méliès) per produir efectes màgics, la seva efectivitat social sempre ha anant unida a la creença en la fidelitat del registre i a la construcció de realitats versemblants. En paral·lel, la realitat virtual, encara que pot produir reconstruccions exactes d'espais i d'esdeveniments reals,

el seu primer objectiu és la construcció de l'invisible, del no registrable, de l'imaginat o del fantàstic.

Si el segle XX va ser el segle del cinema, i això explica una part de les derivacions de la creació escènica durant els últims cent anys, el segle XXI, o si més no aquests primers anys, és el de la imatge digital. I això ens hauria de portar a contemplar des d'aquí noves derivacions de la creació escènica en els temps que vivim.

La proposta de la imatge virtual com a generadora de realitats inexistents porta a primer terme la relació entre realitat i ficció, en els seus molt diversos formats. I això perquè els desenvolupaments tecnològics no ens han fet conscients que, tot i haver aconseguit o estar en condicions d'aconseguir una eficàcia màxima en la construcció de realitats paral·leles, la confusió entre la realitat virtual i la realitat històrica està fora de lloc i és la nostra responsabilitat individual i col·lectiva treballar en el discerniment crític entre totes dues.

Com ja va passar en relació amb el teatre d'imatges i amb el cinema de fantasmes, el mite de la realitat virtual pot existir sense la intervenció de la percepció corporal i pot afectar directament el cervell, torna a recuperar la qüestió del cos com a límit i com a repte. Es tracta de pensar en l'obsolència del cos, però es tracta de pensar també en la possibilitat de concebre un cos natural.

Des del punt de vista tècnic, la tecnologia digital anul·la en gran part les diferències entre allò visual, allò verbal i allò acústic, la fàcil transformació d'un en un altre; i, per tant, mena a un replantejament dels discursos sobre l'alternança entre el model visual i el model acústic plantejada als anys seixanta. Ja no es tracta d'una reflexió sobre les interdisciplines o les transdisciplines, sinó un camp d'investigació que afecta les maneres de comprendre l'experiència, la relació, la història i el coneixement.

Des del punt de vista receptiu, les tecnologies digitals emfasitzen la recepció individual, en un últim pas cap a l'aïllament comunicatiu, cap a una mena d'onanisme espectacular. I, amb tot, alhora, permet la simultaneïtat receptiva i la constitució de comunitats virtuals. La falsa interactivitat de les arquitectures binàries es fa efectiva en contextos on els artistes renunciïn a la supèrbia i proposen jocs intel·ligents que enriqueixen l'experiència o la convivència.

Realitat i ficció: tensions i alternances

Joaquim Jordà, un dels grans cineastes espanyols, només reconegut pòstumament però encara gairebé clandestí, va abordar com ben pocs el complex entramat de relacions entre aquestes dues categories, tot fent servir de forma sorprenent la superposició del mitjà teatral i el cinematogràfic.

És sabut que Jordà va recórrer al teatre a *Númax presenta* per posar en escena aquells fragments de realitat el registre de la qual li estava vedat: les converses dels capitalistes, situades a l'escenari de l'antic Lliure i en diàleg amb artistes de teatre-circ. Des de llavors, la utilització del teatre ha estat constant en les seves pel·lícules en gran part com a mecanisme de qüestionament de la realitat aparent, herència per tant del brechtisme ben entès.

A *Mones com la Becky* i *De nens*, la relació entre reconstrucció de la realitat, registre de la realitat, construcció ficcional del passat i construcció ficcional del present constitueix un dels nuclis compositius fonamentals. La teatralitat de les escenes del judici a *De nens* destaquen la ingenuïtat dels qui actuen conscientment convençuts que en la seva actuació hi ha una veritat: el teatre de la realitat contrasta fortament amb la sinceritat del teatre. Mentre que a *Mones com la Becky*, teatre i cinema interactuen d'una forma més complexa. La reconstrucció de la realitat passada es realitza mitjançant testimonis reals, testimonis preparats, testimonis dramatitzats, fragments documentals i dramatitzacions descobertes com a tals. I, de tot això, en resulta una lectura que conté en ella mateixa la denúncia de la seva pròpia ficcionalitat, la qual cosa no la priva de la veritat efectiva on apunta. El registre de la realitat revela constantment la impossibilitat de renunciar a l'actuació i a la ficcionalitat espontània. I per això anima a concebre la realitat present com una ficció voluntària i a fer servir la ficció per produir una relació veritable. En aquest últim aspecte, aquesta pràctica de la realitat proposada per Jordà revela la potencialitat del procés teatral com a objecte relacional efectiu. D'alta banda, el registre de la realitat documental a les seqüències de l'operació a crani obert mostra aquell altre límit inevitable, que està més enllà de tots els jocs narratius, que posa en primer terme la subjectivitat com a contingent i que accentua per això la urgència del discurs.

Podríem parlar hores i hores del cinema de Jordà. Però només el volia fer sortir aquí com a exemple d'una de les múltiples formes d'abordar i de destacar l'actualitat de la reflexió sobre realitat i ficció al inici del segle XXI.

Aquesta relació ja no es planteja en termes barrocs, com passava a l'època postmoderna, quan la complexitat s'entenia com un misteri i la superposició de nivells de realitat i de representació portava a l'abisme.

Fins i tot en exercicis barrocs recents, com a la peça *Eraritjaritjaka* de Heiner Goebbels, el dispositiu barroc no domina ni anul·la la peça. Si a les peces de John Jesurun o del Wooster Group, a primers dels noranta, els dispositius audiovisuals es convertien en protagonistes dramàtics, passa alguna cosa molt diferent a la peça de Goebbels. La relació entre directe, circuit tancat i filmació prèvia no adquireix protagonisme dramàtic, sinó que funciona més aviat com a decorat. En canvi, el discurs basat en els textos de Canetti es manté sempre visible. Al final, és posat al descobert i mostrat com un joc que qualsevol pot practicar a casa seva si en té ganes i mitjans econòmics per fer-ho.

El desenvolupament de les tecnologies digitals i la facilitat creixent per manufacturar dispositius de generació d'imatge fins fa poc reservats només a les productores mediàtiques han permès en els últims anys una penetració més rica dels discursos de la imatge electrònica a les representacions escèniques de la realitat. El fet que qualsevol pugui produir amb la seva càmera i el seu ordinador imatges, muntatges i manipulacions similars a les que ofereixen les pantalles de televisió i de cinema contribueix tant a eliminar qualsevol veneració a falsos misteris com a contemplar amb humor i distància la manipulació mateixa, de manera que llavors esdevé possible fixar amb una relativa claredat els límits del procediment i d'allò que es mostra d'efectiu.

Això sí, no tothom és capaç de localitzar allò de què convé parlar en un moment donat, no tothom s'arrisca i es compromet amb la mateixa radicalitat en certes vivències i processos col·lectius i no tothom és capaç d'editar com ho feia Jordà.

En un món marcat per la telerealitat i la possibilitat constant d'autorepresentació, la construcció de la realitat, en canvi, resulta cada vegada una cosa més llunyana de la capacitat subjectiva individual. La tensió que s'ha produït a les últimes dècades cap allò que és real ha seguit bàsicament dues estratègies: *a)* la renúncia a la ficció per mitjà de l'aproximació a la realitat: el documentalisme i la construcció de ficcions reals; *b)* la renúncia a la representació per mitjà de la recerca de la realitat: l'acció real, la dissolució dels límits entre l'art i la vida. La primera estratègia ha produït la recuperació de diverses formes de teatre documental i d'assaig. La segona ha produït la recuperació de diferents formes d'activisme i de pràctiques relacionals.

El cos com a límit i com a espai

Resulta interessant la preocupació de molts cineastes contemporanis per introduir la corporalitat en els seus discursos visuals. De vegades, per mitjà de l'exposició del cos de l'autor mateix (el cas extrem de Jordà), d'altres per mitjà de la significació del cos de l'autor mitjançant el moviment de la càmera i la seva relació amb allò que registra o que construeix.

El cos era allò que el cinema no podia contenir i que va donar lloc a la definició del teatre d'imatges físiques a Artaud. El cos és el que li sobra al discurs de la realitat virtual i que el teatre reivindica un cop més com a ineliminable i propi.

En les seves reflexions sobre la realitat virtual, David Deutsch sembla entusiasmat davant de la possibilitat d'un desenvolupament tecnològic dels generadors de realitat virtual tan gran que permeti la generació de sensacions al cervell prescindint dels sentits: «La tecnologia algun dia serà capaç de construir *feelies*, és a dir, pel·lícules que permetin posar en joc tots els sentits. I això serà possible quan haguem desxifrat els codis utilitzats pels òrgans de l'olfacte, el gust i el tacte. Quan puguem generar senyals nerviosos prou reals perquè el cervell no noti la diferència entre ells i els que s'enviarien als òrgans de percepció, millorar la precisió d'aquesta tècnica serà irrellevant.»¹ En el seu avançament d'allò que farà possible la tecnologia, Deutsch no oblida el cos, en prescindeix, tot actualitzant el dualisme antropològic proposat per Descartes a primers del segle XVII. El filòsof francès havia imaginat, com recorda Deutsch, un «dimoni» manipulador dels sentits «que, en essència, no era res més que un generador de realitat virtual [...] on una ment sobrenatural ocupava el lloc de l'ordinador».²

És possible que arribi aquest moment. Aquestes idees, en qualsevol cas, estan clarament en conflicte amb els descobriments i les experimentacions de la cibernetica i de la nova biologia, que semblen confirmar la tesi segons la qual tota activitat organitzadora de l'ésser viu és una activitat mental i que aquesta activitat pot existir fins i tot quan no hi ha cervell, ja que qualsevol organisme viu constitueix una xarxa psicosomàtica en si mateix.

El projecte de realitat virtual tindria el límit, doncs, no en allò que és lògicament possible, sinó en el cos de l'usuari en tant que organisme viu. La reducció d'aquest cos a cervell no substituiria simplement els estímuls natu-

1. DEUTSCH, David: *La estructura de la realidad*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 117.

2. *Ibidem*, p. 119.

rals pels artificials, sinó que afectaria els processos mentals i, per tant, el concepte mateix de la vida tal com l'entendem. Si fos possible el somni tecnològic formulat per Deutsch, els usuaris abandonarien la vida tal com la coneixem i entrarien en una altra dimensió de l'existència, aliena tant a la realitat com a la vida.

Els desenvolupaments de l'enginyeria genètica i biològica apunten en la mateixa direcció. Aquest cos continua sent identificable amb el d'un subjecte individual? O comença a ser l'escenari d'una acumulació de decisions que prescindeixen de la subjectivitat?

Mantenir la subjectivitat a l'horitzó de l'obsolescència del cos va ser el projecte definit fa anys per Stelarc. I, amb tot, quina impressió més forta la del cos de Stelarc en les seves peces posthumanes. Encara que els plantejaments de Marcellí Antúnez siguin diferents dels de Stelarc, quina impressió més forta també la del seu cos, i que fort el contrast entre el cos i el dispositiu tecnològic, el qual el primer supera sempre en efectivitat expressiva i comunicativa.

No es tracta de lluitar des de l'expressió corporal contra la tecnologia de la realitat virtual o de les enginyeries genètiques i biològiques, sinó d'escenificar un conflicte, una nova versió d'aquest diàleg de trobades i de resistències entre el cos i la imatge que durant el segle XX va donar lloc a reaccions variades i que a primers del XXI s'actualitza per mitjà d'aquesta mena d'amenaça una mica més que estètica.

El que hem vist recentment en alguns escenaris europeus és l'exhibició de cossos portats novament al límit: per l'exigència en el compromís físic, per la velocitat de l'acció o de la paraula, per la multiplicitat de registres d'actuació que han de satisfer, o també fins i tot per la seva anul·lació, pel silenci, per la immobilitat, insuficient però per cancel·lar-ne la presència.

En aquestes propostes hi ha elements que poden recordar les dels teatres de la vivència dels seixanta o de l'art corporal dels setanta. Allò que els diferencia és que ara la ideologia no forma part del nucli discursiu ni troba el desenvolupament en el propi treball corporal, sinó que es desplaça a la construcció de la situació en conjunt. El joc de resistència és un joc en ell mateix.

Però com ja va passar amb el cinema, el diàleg cos i imatge no solament es planteja en termes de resistència (expressionisme, teatres de la crueltat, art corporal), sinó també en termes de col·laboració.

Nombrosos artistes han recorregut al vídeo com a mitjà per prolongar les seves recerques en l'àmbit de l'acció. Propostes com les de Bill Viola o Abbas Kiarostami mostren les possibilitats de desenvolupament de noves formes

d'interacció entre l'acció corporal, la teatralitat i l'exhibició visual en el context museístic. Comparant les vídeoaccions dels artistes corporals dels setanta (Acconci, Abramovic, Mendieta) amb les vídeoaccions d'artistes actuals, resulta fàcil constatar que s'ha produït un canvi profund en la consideració de l'objecte i el mitjà. A les vídeoinstal·lacions, per exemple, de l'artista sud-africana Bernie Serale el cos de l'artista es fa present d'una manera molt més efectiva que en l'acció mateixa: el vídeo elimina el component ritualista que podria contaminar la contemplació de l'acció en directe i potencia el significat del cos i l'acció mateixa.

En l'àmbit de l'escena, l'ús orgànic del vídeo per part de coreògrafes com Meg Stuart i Olga Mesa és també signe d'una transformació en la relació entre imatge digital i corporalitat, que es prolonga en la feina d'artistes més joves com Cuqui Jerez, María Jerez o Amaia Urra.

El que s'ha produït és la incorporació de la tecnologia visual no com un afegit exterior que genera conflicte, sinó com un instrument més per a l'elaboració d'una nova gramàtica audiovisual, l'ús de la càmera com un llapis, com una mà i, per tant, com un nexa d'unió entre l'ull i la mà.

És cert que des de fa tres dècades, el vídeo i la transmissió d'imatges en temps real s'han utilitzat en accions i presentacions escèniques amb finalitats molt diferents. Deixant de banda les investigacions formals i les construccions fictícies, el vídeo ha servit bàsicament per introduir a l'escenari la realitat exterior o bé per portar a escena la realitat privada o íntima dels protagonistes. En el primer cas es plantejava la relació entre allò que és personal i allò que és social/històric; en el segon, la relació entre l'àmbit privat i l'àmbit públic. Però la transposició de la situació bàsica del telespectador a l'escena reproduïa la mateixa mena de relacions: l'individu es relacionava amb la imatge social / històrica com si fos el paisatge de la seva acció personal. D'altra banda, l'exhibició de la privacitat o la intimitat a l'espai públic dominat discursivament per l'artista podia derivar fàcilment cap a un exercici de narcisisme i d'autoreflexivitat.

A la dècada dels noranta, en paral·lel a un canvi de paradigma històric, però també gràcies als avenços tecnològics del vídeo, aquestes situacions comunes es van veure substituïdes per altres plantejaments. En termes generals, es pot parlar d'un desplaçament de la perspectiva individual a la perspectiva social o política. D'aquí ve l'interès no tant per l'ús individual de les càmeres, com per les càmeres com a instrument de control i de construcció de la realitat o bé d'invasió de l'espai privat.

Visual i acústic: successió o complementarietat

L'espai social —assegurava ja el 1988 Frederic Jameson— està ara completament saturat amb la cultura de la imatge [...]. L'espai utòpic del retorn sartrià, les heterotopies foucaltianes d'allò classificable i allò inclassificable, totes han estat penetrades i colonitzades triomfalment, l'autèntic i el no dit, *in-vu, non-dit*, fins i tot l'inexpressiu estan completament traduïts a allò visible i al que és culturalment familiar.³

Cada cop queden menys dubtes d'una inflexió en termes culturals que està relegant la cultura escrita a un segon pla i confirmant la cultura visual com a espai de comunicació hegemònic. Amb tot, no podem oblidar que la nova cultura visual no és simplement visual, sinó audiovisual, i que el component acústic d'aquesta cultura és tan o més important que el visual.

En plena crisi del model espectacular, allà als anys seixanta, Marshal McLuhan va advertir de l'agonia de la galàxia Gutenberg i la seva substitució per una nova galàxia marcada per la incidència dels mitjans audiovisuals. La tesi de McLuhan era que la invenció de la impremta havia substituït la transmissió oral per la transmissió escrita i havia imposat com a model hegemònic una narració lineal de la història, l'experiència i el discurs del coneixement, en contrast amb els modes holístics propis de l'oralitat. L'extensió de la cultura audiovisual permetria un cert debilitament d'aquesta tirania de la linealitat.

La sofisticació de la tecnologia digital apuntaria en la mateixa línia de discurs de McLuhan. I això tindria com a conseqüència un reequilibri entre sonor i visual, entre holístic i lineal. Les coses no han anat exactament així. És cert, però, que a les últimes dècades només la música ha pogut competir, i de vegades triomfar, per damunt del cinema i la televisió com a mitjà de comunicació i com a generadora d'espais de trobada.

En una obra del 1990, McLuhan i B. R. Powers resumien de la manera següent la seva visió sobre la transició del model visual al model ressonant:

L'estructura de l'espai visual és un artefacte de la civilització occidental creat per l'alfabetisme fonètic grec. [...] És com l'«ull de la ment» o la imaginació visual que domina el pensament dels occidentals alfabetats, alguns dels quals exigeixen una prova ocular per a l'existència mateixa. / L'estruc-

3. JAMESON, Frederic: «Transformations of the Image», *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-98*, Verso, Nova York, 1988, p. 111.

tura de l'espai acústic és l'espai natural de la naturalesa nua habitada per les persones analfabetes. És com l'«oïda de la ment» o la imaginació acústica que domina el pensament dels humans pre i postalfabetitzats [...]. Les estructures dels espais visual i acústic poden ser considerades incommensurables, com la història i l'eternitat, però, al mateix temps, tan complementàries com l'art i la ciència o el biculturalisme.⁴

Podem qüestionar, matisar o discutir aquestes reflexions de McLuhan i Powers; tot i així, no podem deixar de constatar que el procés de desalfabetització verbal de les generacions postcinema té conseqüències directes també sobre els discursos de la imatge i d'allò espectacular.

Potser les més evidents es produeixen en l'àmbit de la dansa.

– Jérôme Bel i *The show must go on*.

Aquesta relació entre acústic i visual que a l'obra de Bel es plantejava en termes descarnats, ha donat lloc a propostes més focalitzades per part d'alguns dels seus seguidors.

– No ens pot passar desapercebuda l'eloqüència de coreògrafs i ballarins. Ja no es tracta d'aquest parlar propi de la dansa-teatre iniciat per Pina Bausch i continuat per tants coreògrafs-es europeus durant les tres últimes dècades. Es tracta d'un parlar que revela el moviment tant com la imatge.

– L'espectacle de Cuqui Jerez *The real fiction*.

The real fiction és una posada *en abisme* basada en una minuciosa construcció formal i un humor absurd que es nodreix dels arxius compartits per la generació «postcinema». L'accident, mode habitual d'irrupció de la realitat en la ficció construïda, es revela un cop i un altre com una construcció que destrueix la ficció prèvia (en ella mateixa una construcció falsa) i elabora una nova ficció, abstracta, composta per petits fragments robats de grans ficcions. El *fake* cinematogràfic s'installa a l'escenari, només que no es tracta d'un exercici crític sobre els mecanismes de construcció de realitat ni d'una fugida endavant pels terrenys de la ciència-ficció i la hiperrealitat, sinó d'una proposta lúdica, d'una comèdia absurda que fa servir codis, experiències i informacions pròpies de l'espectador del segle XXI.

A les places de les ciutats africanes encara és possible assistir a espectacles que mantenen la tradició ancestral de la narració oral, un fet sobre el qual també podem reflexionar en les recuperacions de la tradició practicades pel cinema africà dels últims anys. Un dels trets més sorprenents d'aquesta tra-

4. McLuhan, Marshal; Powers, B. R.: *La aldea global*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 58.

dició és l'emoció dels narradors, que tot relatant històries conegudes o anècdotes quotidianes, les van transformant deixant-se endur per una creença que transforma immediatament la fantasia en realitat. Ells es creuen les seves fantasies, els altres no, però tots gaudeixen, sempre que no les tradueixi a la pràctica.

Contemplant l'espectacle de Cuqui Jerez podem constatar el trànsit de les dramatúrgies de la imatge a les dramatúrgies de la imaginació. És un exercici que en certa manera recupera inconscientment la burla intel·ligent i corrosiva de Samuel Beckett, però amb més modèstia i amb un humor més dialogant.

Podríem dir alguna cosa similar de l'espectacle de Juan Domínguez *Todos los espías tienen mi edad*, amb la peculiaritat que, en aquesta peça, imatge i so són substituïts per la paraula, o més aviat per la paraula escrita, és a dir, per la lectura silenciosa de la paraula: ella transfereix a la imaginació de l'espectador la construcció de l'oralitat, la generació d'un espai acústic interior on sorgeixen les imatges. La peça no nega la tendència observada per McLuhan cap a la recuperació d'allò acústic, però mostra la complexitat dels processos històrics i també la funció de l'art com a resistència a aquests processos irreversibles.

La funció de l'art

L'art ha perdut la seva posició social i s'implica en dinàmiques culturals més àmplies. Això és una conseqüència de la imposició de la cultura visual a què feia referència Jameson i d'un mode d'inscripció de l'art que recupera certs components propis de l'època premoderna.

Els estudis de cultura visual han destacat la necessitat de considerar els productes artístics com a objectes entre d'altres en el context de la cultura visual. Abans o més enllà de la consideració artística de l'obra d'art, aquesta és un producte visual, que comparteix codis i contextos amb altres productes visuals no artístics.

Però la diferència entre l'art i el no artístic s'ha anat debilitant durant les últimes dècades del segle xx, alhora que s'ha anat debilitant la diferència entre alta cultura i baixa cultura. Quines línies de reflexió en relació amb l'escena obre aquest plantejament?

1. L'obertura d'un camp de treball que ja no s'inscriu en l'elaboració o la reelaboració d'imatges, sinó que manipula, treballa i juga amb l'àmpli

repertori d'imatges i seqüències visuals apreses. És el treball propi de la generació postcinema, que ja no necessita construir imatges físicament o virtualment, sinó merament citar-les verbalment, gestualment o visualment. De manera paradoxal, l'acceptació de la irreversibilitat de l'audiovisualització de la cultura porta a una major facilitat per prescindir de la construcció de la imatge.

2. La consideració de la producció escènica, en tant que artística, com a joc formal al servei d'altres discursos que es troben fora de l'àmbit artístic. I no es tracta d'una reedició d'un art polític o religiós, sinó d'una redefinició de la funció social de l'art amb la qual ens hem de confrontar.

No es tracta de posar l'art al servei, sinó d'entestar-se en una generació de contingut simbòlic fora de l'espai acotat de l'art i, per tant, en col·laboració amb altres organitzacions socials. Encara que les formes d'interacció entre els àmbits artístic i social són molt diverses, i l'espectre pot abastar des d'experiències processuals com el projecte *C'undua* de Mapa Teatro a Bogotà fins al díptic *Sobre la mort i Sobre la bellesa* de la Societat Doctor Alonso a Barcelona.

Quin sentit té la creació escènica al segle XXI? No puc respondre aquesta pregunta, però sí que puc respondre la següent: per què em pot interessar la creació escènica del segle XXI?

M'interessen aquells creadors escènics amb plena consciència de l'especificitat i dels recursos del mitjà i que el fan servir per proposar un discurs obert a la ciutat, que renunciïn a la protecció de l'espai acotat per la institució teatral i insereixen la seva feina en un espai cultural ampli.

M'interessen els creadors que no es conformen amb el domini de l'ofici i l'aplaudiment dels professionals, aquells que busquen la formulació d'idees o l'exposició de sensacions d'una manera que cap altre artista en un altre mitjà podria aconseguir.

La bellesa també és un discurs. Però només la bellesa de la naturalesa s'escapa de la història. Vaig al teatre per gaudir d'una experiència estètica, per contemplar una bellesa produïda en la consciència de la seva historicitat. Em complau la feina dels artistes que es continuen atrevint a produir bellesa, i que ho fan des de la modèstia, sabent que la bellesa històrica no pot competir amb la bellesa de determinats paisatges, amb el moviment incessant de la naturalesa o amb el de la vida mateixa.

L'art és sempre el resultat d'un esforç, d'un repte a les pròpies capacitats de resistència intel·lectual, física o sensible. Aplaudeixo els artistes que saben

que aquesta responsabilitat no pot ser cedida a l'interpret, ni tan sols quan l'interpret és un mateix. Aquells que aborden el joc de la creació i l'escena amb un lliurament al límit del que és tolerable, amb el màxim rigor i la màxima serietat, que no estan renyides en absolut, més aviat al contrari, amb el bon humor.

M'interessa el teatre que destaca allò que s'escapa als altres mitjans: l'actualitat del drama en la seva accepció més compromesa, l'exhibició significant del cos subjectiu, la generació de temporalitats alternatives, l'experiència compartida d'una imaginació no comunicable.

El més important és l'adequació, allò que els antics en deien «decòrum», i que ara podríem anomenar simplement honestetat. El talent admet graus, l'honestetat, no.

Admiro els artistes que s'arrisquen en intervencions de senyalització política i que defensen el seu discurs artístic fins i tot quan són amenaçats i pateixen atemptats. Aquells que no s'amaguen sota la màscara del dramaturg que va dir, ni sota el cos de l'actor que diu, i que intervenen amb resolució sense aturar-se massa a considerar l'artisticitat o no artisticitat, la teatralitat o no teatralitat de la seva proposta.

Admiro també els qui segueixen més aviat el model dels homes i dones bons, i donen mesos o anys de la seva vida a la generació de contingut simbòlic en col·laboració amb persones invisibles, la supervivència de les quals depèn de la seva visibilitat, com també la de la seva cultura, la del seu poble, la del seu barri, la de casa seva.

Però també m'agrada el teatre que satisfà la meva sensibilitat, que em fa riure intel·ligentment, que repta el meu constant acomodar-me en allò conegut i confortable, i aquell que m'obliga a parlar. M'interessa el teatre que m'animi a dialogar amb els seus autors. I m'interessin els autors que despleguen una intel·ligència productiva i oberta. La creació escènica ha de trobar la manera de prolongar el convit potencial propi de qualsevol situació representacional en un espai de coactuació o de discursivitat compartida.

