

Itineraris en present dilatat

Ixiar Rozas



Aquest article va ser escrit per al llibre *4 itinerarios y otras fotos*, editat per l'autora i publicat per L'animal a l'esquena i Moaré Danza.

«Indrets d'imaginació» és un projecte internacional dut a terme per cinc equips artístics d'àmbits diferents (arts visuals, arts escèniques, arquitectura i dramaturgia), que han treballat conjuntament en la investigació sobre la ciutat mediterrània i en el procés i creació de diferents propostes artístiques a l'entorn de la relació cos/ciutat. Aquest projecte ha estat produït per una xarxa de cinc organitzacions de cinc països europeus que van recolzar, cadascun respectivament, un equip artístic: Alkántara (Lisboa), Bunker (Ljubljana), Carovana (Càller), L'animal a l'esquena (Celrà, Girona) i L'Oficina (Marsella).

«Sites of imagination» ha tingut com a objectiu la construcció d'un diàleg cultural sobre «els llocs imaginaris» del cos humà i la ciutat mediterrània. Durant tot un any, cada equip va treballar en l'elaboració i la creació d'un projecte sobre el tema cos/ciutat en dues ciutats d'un país no europeu de la Mediterrània: Beirut i Istanbul.

En un món encara definit per l'eix geogràfic nord-sud, «Sites of imagination» crea vincles de col·laboració entre artistes i públic d'una regió semi-perifèrica on la cultura ha estat moneda d'intercanvi i de diàleg.

Idoia Zabaleta, Elena Albert, Ixiar Rozas i German Jáuregui van formar l'equip artístic de L'animal a l'esquena.



[mapa plegat...]

A Ersília, per establir les relacions que regeixen la vida de la ciutat, els habitants estenen fils entre els angles de les cases, blancs o negres o grisos o blancs i negres segons indiquin relacions de parentiu, intercanvi, autoritat, representació. Quan els fils són tants que ja no s'hi pot passar pel mig, els habitants se'n van; es desmunten les cases; resten només els fils i els sostenidors dels fils. (CALVINO, 1993)

Beirut és al començament la ciutat on passarem uns dies, l'inici d'un procés de creació obert que potser culmini en una peça escènica. Beirut és encara un mapa sense desplegar damunt el qual acumulem lectures, llargues hores de conversa, textos i exercicis que generem perquè les nostres ments i els nostres cossos es vagin coneixent.

Som conscients que la brevetat de l'estada (nou dies) ens obliga a ser turistes en una ciutat que coneixem principalment pel seu passat de guerra i per la continuada presència als mitjans de comunicació. Tenint en compte la complexitat del context que ens acull, optem per traçar itineraris temàtics i esperem que ens deixin transitar pels carrers de Beirut i per les biografies de la gent que ens hi trobem.

L'itinerari, que té caràcter performatiu, és a dir, caminar pel territori urbà amb obertura envers l'imprevisible és ja una posada en situació. Anar a peu per carrers desconeguts permet teixir i desteixir situacions que conformen un espai sense límits, una coreografia mòbil. Iniciem els itineraris amb una pregunta o amb un tema i si els tracem acompanyats de persones que ja coneixen Beirut ens sembla una bona manera d'aconseguir que els cossos, les històries individuals i collectives se'n vagin contaminant.

Hi ha moltes maneres diferents de caminar per una ciutat, tantes com cossos hi ha. Davant les ciutats europees, cada cop més domesticades pels urbanites, es troben les ciutats de la conca sud-oest de la Mediterrània, que per la seva història i la seva situació geopolítica ofereixen una lectura més complexa. Tanmateix, en tots dos indrets, segons el que apunta l'antropòleg Manuel Delgado a *Sociedades movedizas*, l'espai viscut i percebut de l'urbà s'oposa a l'espai concebut a les ciutats per urbanites, polítics i promotors immobiliaris.

Per espai urbà s'entén aquí l'espai que genera i on es genera la vida urbana com a experiència massiva de la dislocació i de l'estranyament, en sentit doble del desconeixement mutu i dels ressorts sempre activats de la perplexitat i de la estupefacció. (DELGADO, 2007 : 12)

Allò que és urbà no respon a una posada en escena, al contrari del que normalment pensem o del que l'espectacle de poder de la metròpoli imposa en el pensament quotidià, tampoc segueix un guió preestablert. L'essència del que és urbà s'apropria més aviat a una posada en situació, a l'obertura de significat i de possibilitat que proposa la performance.

No és un lloc on pugui passar alguna cosa en qualsevol moment, ja que aquest lloc només hi és si aquesta cosa s'hi esdevé i només en el mateix mo-

ment en què això passa. Aquest lloc, no és cap lloc, sinó un esdevenir dels cossos que l'ocupen en extensió i en el temps. (DELGADO, 2007 : 12-13)

En un trajecte o itinerari, una sèrie espacial de punts és substituïda per una articulació temporal de llocs. Reprement Jean-François Augoyard, Delgado n'explica l'activitat diagramàtica, les línies temporals que dibuixa un cos que va d'aquí cap allà: «El passejant fa alguna cosa més que anar d'un lloc a un altre. Mentre ho fa *poetitza* la trama ciutadana.» El fet de caminar, com el de parlar, significaria emetre un relat. Quan caminem per l'espai urbà, pensem.

Ja l'any 1958, Guy Debord i els situacionistes posaven a la pràctica la *Teoria* de la deriva, tècnica de pas ininterromput a través d'ambients diversos. Consistia en el desplaçament d'algunes persones durant un cert temps més o menys llarg, deixant-se dur pel lloc i els encontres que s'hi produïen.

Una o diferents persones que s'abandonen a la deriva renuncien durant un temps més o menys llarg als motius per desplaçar-se o actuar normals en les relacions, feines i entreteniments habituals, per deixar-se endur per les sollicitacions del terreny i els encontres que hi corresponguin. La part aleatòria és menys determinant del que es pugui pensar: des del punt de vista de la deriva, existeix un relleu psicogeogràfic de les ciutats, amb corrents constants, punts fixos i remolins que fan difícil l'accés o la sortida a certs indrets. (DEBORD, 1999)

Es podria dir que *Les ciutats invisibles* d'Italo Calvino representa una de les grans derives urbanes de la narrativa contemporània. Calvino ens submergeix dins un gran mosaic d'urbs imaginàries amb noms de dona i quan arribem a Berenice, ja a les darreres pàgines del llibre, totes les ciutats han esdevingut una mena de matrioixca. Una ciutat ens condueix a una altra, però totes acullen en el seu si les anteriors. Gianni Celati va escriure el següent sobre la multiplicitat d'aquesta novel·la:

La invisibilitat de Calvino prové de la no-identitat, de la multiplicitat que aconsegueix mitjançant les paradoxes i les imatges, i és justament això el que impedeix d'arribar a una identitat fixa, una cosa que no passa en la literatura tradicional. (CELATI, 1973)

Durant el primer encontre entre les persones que vam participar en el projecte que es faria al maig a la ciutat de Lisboa, ens preguntàvem sobre la iden-

titat, sobre les nostres ciutats invisibles i la relació amb les nostres pròpies ciutats. El mapa de Beirut comença a desplegar-se pels carrers orgànics i sinuosos de Lisboa, que també recorrem a partir de la pràctica de les *derives*. Ens imaginem recorreguts que encara no coneixem.

[les ruïnes...]

Del coster d'una muntanya, acampats amb les seves andròmines, els pròfugs d'Ersília miren el garbuix de fils estesos i els pals que s'aixequen a la planúria. I allò encara és la ciutat d'Ersília i ells no són res. Tornen a edificar Ersília en un altre lloc. Teixeixen amb els fils una figura similar que voldrien més complicada i alhora més regular que l'altra. Després l'abandonen i es traslladen encara més lluny amb les cases. (CALVINO, 1993)

Al maig de l'any 2007 els campaments de refugiats palestins a Naher el Bared van esdevenir el focus de tensió pel combat entre l'exèrcit libanès i el grup Fatah l'Islam. Encara no ha passat un any des de la guerra del 34 dies contra els suburbis del sud de la capital: entre juliol i agost de 2006, la Forces Armades israelites van assassinar 1147 persones a Beirut (la majoria civils) i un milió de persones es van veure obligades a buscar recer dins i fora del país. L'atac contra la població xiïta recordava Gernika, el primer bombardeig massiu de la història contra civils, però amb una diferència: a Gernika els avions feixistes llençaven papers encomiant la població a rendir-se si volia tornar mai a la seva llar, mentre que a Beirut, gairebé 70 anys després, els caces israelites van deixar anar del cel fulls volants que anunciaven una nova acció «forta i dolorosa» contra aquells que es quedessin dins de casa.

Uns dies més tard d'haver-ne marxat, a començament de juny, el Líban torna a ocupar les capçaleres dels diaris d'occident. El nostre viatge coincideix, doncs, amb un període de gran inestabilitat a la regió i gairebé cada dia hi ha explosions en algun barri de la capital. Beirut continua sent a hores d'ara l'escaquer on es dirimeixen els enfrontaments a l'Orient Mitjà. Les eleccions presidencials haurien de fer-se al novembre, data en què expira el mandat d'Émile Lahoud. Al setembre farà 25 anys de les matances de palestins a Sabra i Xatila. Jean Genet escrivia en el seu estremidor relat *Quatre hores a Xatila*:

Què hi guanyava Israel amb l'acarnissament de Xatila? Resposta: Què hi guanyava en entrar al Líban? Bombardejar durant dos mesos seguits la

població civil: expulsar-ne els palestins i destruir-los. Que què volia guanyar a Xatila? Destruir-hi els palestins. Mata homes, mata morts. Ensorra Xatila. No és absent de l'especulació immobiliària que es produirà al territori: costa cinc milions de francs antics el metre quadrat de terreny arrasat. Però, quant valdrà quan estigui net i sanejat? Escric a Beirut on, potser per la proximitat de la mort que encara hi aflora, tot és més real que a França: tot sembla que s'hi esdevingui com si, cansada, abatuda de ser exemplar, de ser intocable, d'explotar el que creu que ha arribat a ser: la santa inquisitorial i venjativa Israel hagués decidit deixar-se jutjar fredament. (GENET, 2002 : 34)

La sensació de repetició, la destrucció i la reconstrucció que s'esdevenen simultàniament al Líban i a la capital, són paralitzadores. Tanmateix, el procés de creació que hi vam iniciar no cerca (re)presentar les conseqüències de la guerra. El nostre viatge es limita a endinsar-se en un territori desconegut, per tractar d'apropar-se a la seva complexitat i, posteriorment, fer-ne una proposta creativa amb una obertura de significat. Els itineraris que plantejem, com ja hem dit, són un intent d'apropament a la complexitat de les biografies i a la ciutat que ens acull:

Que província no seria Beirut si no fos per les seves ruïnes bèl·liques i de la guerra civil... En convertir-se en runes, alguns edificis que eren fites del Beirut de preguerra, en constitueixen ara la zona laberíntica. Què és específic del lloc al Líban? El laberíntic espai temps de les seves ruïnes és el que elimina el que té d'específic el temps i el lloc. (TOUFIC [et. al.], 2002 : 20)

En un article titulat «Ruïnes», Jalal Toufic relata l'amnèsia col·lectiva que produeix el mecanisme destrucció-reconstrucció que marca la història contemporània del Líban.

És massa perillós, després d'una guerra civil o de qualsevol guerra, que genera tants afers inacabats i pendents, que no hi hagi fantasmes en la realitat i en la ficció. (TOUFIC [et. al.], 2002 : 25).

Toufic fa referència a l'operació de *lifting* urbà duta a terme per *Solidere* al districte central, zona devastada per la guerra civil que va acabar als anys noranta. Al centre de la ciutat, les ruïnes hi han esdevingut edificis que emulen artificialment el Beirut de conte de fades. Segons l'autor libanès, la ficció ha de revelar l'espai/temps anòmal de les ruïnes i si no hi subsisteix cap ruïna

perquè n'aparegui el fantasma caldria llavors «complementar la realitat com a lloc de retorn dels espectres».

Ja uns anys abans, Walter Benjamin escrivia que el món és ple de fantasmes anodins, però del que es tracta és de buscar els fantasmes essencials. Jo decideixo buscar-los a Beirut i ho faig amb les persones que volen acompanyar-me i respondre a la pregunta: «Pots mostrar-me en aquesta ciutat els teus fantasmes?»

[...la pedra...]

Així doncs, quan viatges pel territori d'Ersília trobes les ruïnes de la ciutat abandonada, sense els murs que no duren, sense els ossos dels morts que el vent fa rodolar: teranyines de relacions intricades que cerquen una forma. (CALVINO, 1993)

La paraula Beirut, escrita amb branques de boix a la sortida de l'aeroport, sembla més pròpia d'un poblet francès que no d'una ciutat que tem l'esclat d'una guerra civil que reproduceixi la ja viscuda entre els anys 1975 i 1990.

En aquesta ciutat es passa contínuament de la calma aparent a la seva interrupció sobtada: el cop de botzina d'un *service* que pren i deixa persones en el trajecte, edificis abandonats, ruïnes, botigues de refugiats xiïtes davant mateix del centre reconstruït de la ciutat, tanquetes, façanes amb impactes de bales, un *check point* nocturn, trets aïllats de *kalashnikov*. I la possibilitat que ocorri alguna cosa d'un moment a l'altre hi és latent; s'amaga a sota dels carrers, al tombar de la cantonada i el rumor «n'hi ha prou que algú llenci una pedra perquè tot torni a esclatar» ha esdevingut por sincera.

La incorporació de la por ha esdevingut un mecanisme de supervivència per als habitants de Beirut, és la possibilitat d'apostar per la quotidianitat, de creure en l'endemà. La por es dilueix en trobades amb els amics, en gots de whisky, innumbrables paquets de tabac, vida nocturna, ball, moltes dosis d'ironia i apostes continuades (evasiva pura) sobre on ha d'esclatar el proper cotxe bomba. «*Live it and leave it*», viu-la i deixa-la viure, diuen alguns beirutins.

Malgrat les dificultats quotidianes, les persones que coneixem desafien també el seu context submergint-se en processos creatius, proposant-hi peces escèniques, escrivint, fent-ne fotografies, filmant. És a dir, es reinventen contínuament.

El fet de recórrer la capital del Cedre amb Lamia Azar, Juneid Sariesdeen, Omar Azar (actors de Zoukak) i Mazen Kerbaj (músic i dibuixant) em permet esbossar un mapa en què apareixen fantasmes individuals, familiars, arquitectònics i col·lectius que més endavant transformaré en narració. Amb preguntes com ara «quin és el lloc de la teva ciutat on mai no has estat?» i «en quin lloc de la teva ciutat t'agradaria morir?», Germán Jáuregui busca els llocs que tenen una relació emocional significativa per als seus acompanyants. Sens dubte, les seves fotografies rescaten allò que no es va pronunciar durant aquests itineraris. Idoia Zabaleta indaga en les relacions amoroses d'algunes persones, els moviments hormonals i els processos adrenèrgics que l'espera desencadena en un context de conflicte permanent. També durant la nostra estada ens acompanyen Danya Hammoud, Toni Cots, Randa Mirza, Rabih Mroué, Omar Rajeh, Alia Hamdan, Roy Dito i Zico.

Mentre ens estem a Beirut, Elena Albert treballa des de Barcelona la idea de la ciutat absent. La unió d'aquestes quatre veus produirà la peça escènica *4 itinerarios y otras fotos*.

Viure Beirut és endinsar-se en un present dilatat i anòmal. El temps sol relacionar-se amb l'experiència de la intensitat. Una experiència molt intensa pot afegir-hi velocitat i fer que el temps s'escapi de les mans. Però la velocitat també alenteix el temps, el dilata i fa l'efecte que uns pocs dies hagin estat setmanes.

En aquests carrers la sensació d'un present suspès esdevé, a més a més, anòmala per la presència de les ruïnes, dels edificis mig derruïts i dels edificis inacabats; pel centre urbà reconstruït de manera milionària amb la intenció de recuperar l'antic Líban. Tot i així, l'anomalia és deguda a la perpetuació del mecanisme destrucció-construcció i, com a conseqüència d'això, a la contínua mutació del temps i de l'espai, condicions de sensibilitat de les persones que habiten en una ciutat.

Viure Beirut és endinsar-se en una xarxa d'operacions urbanes semblants a les que s'han dut a terme a d'altres ciutats occidentals. Toufic proposa una distinció entre les ruïnes arqueològiques i les laberíntiques:

Els que estan reconstruint el districte central de Beirut amb el lema «Ciutat antiga del futur» obliden que les ruïnes destil·len i, sobretot, obliden que aquestes ruïnes existeixen en un passat artificial, que no pertany a la història, i que tampoc la història el va produir gradualment. Qualsevol discurs sobre l'autenticitat implica una sospita i prepara el terreny per a un atac a les ruïnes recents, acceptant-ne només les antigues, arqueològiques i restaurades, la majoria de les quals probablement ja han deixat de ser ruïnes ja

que han deixat de ser laberíntiques pel que afecta a l'espai i el temps. (TOUFIC [et al.], 2002 : 21)

A la conferència «El temps i l'espai de la catàstrofe» que es va impartir a Lisboa en el context de «Sites of Imagination», Toni Chakar reflexionava sobre la condició alegòrica de la catàstrofe. Segons l'arquitecte libanès, amb l'atac de l'estiu de 2006 contra Hezbollah, els israelites van voler recordar a la població el que significa viure la catàstrofe: «Experimentem el temps i l'espai de la catàstrofe en el sentit de fragmentació, en el sentit de diferents temporalitats, en el sentit que tot és una llegenda». Chakar ha seguit la reconstrucció urbana del devastat barri de Hret Hreik i afirma que mitjançant el control del projecte arquitectònic, Hezbollah té com a objectiu mantenir l'estructura social i el consens actuals.

Sense tenir en compte les diferències, aquestes operacions de supressió de la memòria i de creació de consens recorden les transformacions urbanes de ciutats com ara Bilbao (que ha passat de ser una ciutat-fàbrica a una ciutat marca amb el Guggenheim com a edifici fetitxe l'únic objectiu del qual és recuperar protagonisme i atraure inversions) o Barcelona (amb la creació de la marca Barcelona i del «civisme» com a nou model de dominació política).

Es podria dir que la dislocació, experiència del fet urbà en les esmentades ciutats, es multiplica a Beirut atès el transitar continu de la normalitat a l'anomalia. I personalment resulta difícil escapar de la sensació desestabilitzadora que provoquen la discontinuïtat espacial i el temps dilatat.

[...la presència...]

Recorro la ciutat seguint l'itinerari marcat pels meus companys després d'haver-los fet la pregunta. Junts tracem un arxipèlag de llocs que han deixat de ser llocs, de memòries que no han estat esborrades, de records que emergeixen com a paraula, mirada, vibració, gest. Gravo en vídeo, mecanisme que també dilata el moment. D'una banda, allò que el meu ull capta amb el visor; de l'altra, allò que està passant fora del visor i que intento no perdre'm. Paraula i imatge formen una cartografia que més tard reprendré a l'hora de narrar aquesta experiència.

A estones busquem refugi al parc de Sanayeh, petit oasi al mig del caos circulatori. Camino pel parc amb una mirada flotant que tracta de no aturar-se en res. Sec per escriure en un banc de la plaça circular, esperant l'*ezzan* de la mesquita més propera. Escric línies de paraules, frases inconnexes per captar les situacions més ràpidament. El cant del muetzi plana damunt el parc

mentre el soroll de fons se n'allunya. Cau la llum i tornen les ombres a aquest parc que també va acollir els refugiats dels suburbis del sud durant la guerra dels 34 dies.

Tornen a mi les imatges del documental *Massacre* de Monika Borgmann i dels testimonis que la realitzadora alemanya ha aconseguit extreure dels botxins de Sabra i Xatila, militars falangistes i mercenaris d'extrema dreta. No puc treure'm del cap la confessió d'un dels militars que encara continua impune: «El dia que va morir el meu president, vaig plorar més que quan va morir la meua mare», confessa i assegura que van dur a terme aquesta carnisseria per venjar-se'n.

Com a d'altres llocs, els diferents nivells de realitat conviuen a Beirut i després de veure aquest estremidor document, acabem la nit al bar-restaurant Barometre i amb *dabke*, un ball en què t'imagines que els homes esdevenen cavalls i les dones *lamias* que obren les mans per agafar-te més fortament. Torna el plaer de la música i de la companyia en una ciutat on els bars t'acullen com si fossin una gran boca mentre hi sona la veu d'Om Kolthoum, una diva de la música egípcia, que obre la gargamella per cantar durant hores sense interrupció.

Viure Beirut és experimentar la dislocació, l'esquerda, la superació de límits. Un cotxe recorre la ciutat de nit. És a punt de creuar la *green-line*. El fantasmagòric edifici Tour Elmurr continua vigilat però ja no hi ha francitadors a les finestres. Al cotxe sona la cançó «*así pasan los días, quizás, quizás...*». Potser demà en aquest barri, esclatarà un cotxe bomba, és el que diuen les apostes. En moments així, et pot assaltar una pèrdua sobtada de l'equilibri, una esquerda per on el *jo* corre el perill d'escapar-se. El cotxe creua la *green-line* i va cap a l'aeroport. Arriba el moment del comiat.

Les vores del mapa s'han esborrat. D'alguna manera l'entramat de línies, rostres i biografies ha difuminat els límits entre el jo i l'altre.

La distància és desig. En aquest espai que obre la distància, ella hi vol construir una ciutat de ruïnes, vol escurçar la distància que les separa. Ella creu que les ruïnes li permetran continuar recorrent-ne la distància amb la imaginació.

[...l'absència]

El procés de creació continua a Girona. Decidim incloure als nostres itineraris retalls de fotografies de premsa del diari libanès *As Safir* (Arabic Political Daily) que, com a occident, mostren sense ocultacions les conseqüències de la guerra, fins i tot amb més cruesa si és possible.

Hi ha estones que ens sentim com «enterramorts de diaris treballant l'al·fabet» de John Hejduk; n'hi ha d'altres en què busquem a les pàgines dels *Fragments d'un discurs amorós* de Roland Barthes. De mica en mica arribem a *4 itinerarios y otras fotos*, una peça que consisteix en la imbricació de moviment, paraula i imatges filmades i projectades en directe. La mirada es mou per les imatges gravades en directe, pel moviment dels quatre intèrprets a escena i els objectes que aquests hi traslladen. Hi ha moments en què la percepció es trasllada cap als textos que s'hi llegeixen o es narren.

Beirut ha esdevingut el context de la peça, mai no esmentem el nom de la ciutat, però les imatges recreen destrucció, guerra, un país àrab però també situacions de joc i ironia.

S'han tret del seu context el Líban, les fotografies de premsa i s'han situat en un escenari. En aquest sentit, les imatges que la càmera va gravant i projectant en directe estan descontextualitzades. Totes van ser escollides a l'atzar i durant la peça es combinen les imatges de destrucció amb primers plans de rostres barrejats aleatòriament. Tot i així, podríem dir que la proposta escènica les torna a situar en un espai-temps autònom, el de la durada de la peça, i les torna a contextualitzar. Reprenem allò que John Berger escriu a partir de l'assaig *Sobre la fotografia* de Susan Sontag:

L'objectiu ha de ser construir un context per a cada fotografia en concret, construir-lo amb paraules, construir-lo amb altres fotografies, construir-lo pel seu lloc en un text progressiu format per fotografies i imatges [...] Si volem restituir una fotografia al context de l'experiència, de l'experiència social, de la memòria social, hem de respectar les lleis de la memòria. (BERGER, 2001 : 64-65)

Berger explica que la memòria no és unilineal, sinó que funciona de manera radial, amb associacions innumbrables que condueixen cap a un mateix esdeveniment. A *4 itinerarios y otras fotos* ens trobaríem, doncs, davant una recreació de context que situa les imatges en un temps narrat, no lineal, en una altra temporalitat. La imatge, els cossos, les quatre veus, és a dir, les *narrativitats* múltiples que la peça proposa segueixen el funcionament radial de la memòria, i encara hi afegiria, de la imaginació.

Els textos parteixen dels quatre itineraris individuals però, evidentment, s'han contaminat durant el procés. Imatge i paraula van juntes en alguns casos, encara que l'una prengui distància de l'altra: el text s'allunya del que estem veient perquè de vegades està dient el contrari, però també per l'estranyesa que produeix allò que es narra.

Imatge, text i moviment articulen una atmosfera lleugera de formes però densa en continguts, la densitat s'interromp però, quan la imatge hi proposa joc o quan el text intenta allunyar-se de la imatge.

Retoladors, tissors, cello, llums, dibuixos, fotografies, papers, una pantalla, una càmera i un projector situats a terra componen l'espai escènic. Es tracta d'un lloc acollidor, íntim, però alhora distant: una invitació a passar a un lloc on es mostraran imatges, de la mateixa manera que ensenyem les fotografies d'un viatge recent als nostres amics. La frontalitat de la pantalla en l'espai es trenca amb el moviment dels intèrprets i els objectes que desplacen.

Com que tot acostuma a ser una qüestió de temps, el *tempo* de la peça funciona quan se suspèn i es dilata, però també en els moments que s'accelera. S'alenteix quan la mà dibuixa els contorns dels rostres, quan Germán i Idoia es cusen les boques, amb el moviment de la càmera sobre les imatges en el relat d'Elena o en el moment que la sinya s'allunya de la imatge. Ens trobem davant un *tempo* més accelerat en la boca que sembla que s'aixafi ella mateixa i que es projecta a la pantalla i quan Idoia presenta el seu relat adrenalínic amb la música de Bikya.

En una de les escenes de la presentació, un ull ocupa la pantalla i una mà en dibuixa lentament els contorns. Ens evoca potser l'ull en primer pla que obre i tanca *Film*, de Samuel Beckett, i que ens qüestiona com fer-nos imperceptibles. Tanmateix, quan ara l'ull apareix a la pantalla el que fa és recalcar-hi la seva presència.

L'ull es presenta com a l'òrgan que intercedeix entre l'interior i l'exterior, entre cos i món, entre l'animal i l'humà, entre l'objecte i la seva representació [...] La funció de l'ull esdevé múltiple. L'ull es desplega en esdevenirs inimaginables. (LEPECKI, 2006)

A l'escena, la mà continua traçant línies damunt l'ull fins que aquest desapareix totalment sota el negre. Aquest ull que potser s'ha obert per estar més atent, sap el moment que ha de tancar-se per relaxar els nervis òptics; coneix el moment precís per a la presència i l'absència; deixa d'operar com a organitzador de la visió.

En aquest instant ella va pensar en les ruïnes com el lloc de la imaginació: un lloc buidat de tot, desplaçat, on tot està per fer, lloc dels somnis impossibles. Ella va pensar que les ruïnes eren l'únic lloc de tota la ciutat on encara podia néixer alguna cosa nova. Les ruïnes, els forats dels murs i tot aquell silenci li permetien designar l'absència, li permetien alimentar el desig cap a moltes direccions, fer-lo delirar.

Referències bibliogràfiques

- DIVERSOS AUTORS (2002): *Tamáss I. Representaciones Árabes Contemporáneas*. Beirut. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- DIVERSOS AUTORS (2004): *Informe Barcelona 2004: El fascismo postmoderno*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ATXAGA, Bernardo (2007): *Markak*. Pamplona, Pamiela.
- BARTHES, Roland (1993): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BERGER, John (2001): *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUCK-MORSS, Susan (2001): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- CALVINO, Italo (1993): *Le città invisibili*. Milà: Mondadori.
- CELATI, Gianni (1973): «Il racconto di Superficie», *Il verri*.
- CHAKAR, Tony (2005): *A window to the world*. Beirut: The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan.
- CHAKAR, Tony: en <http://www.partizanpublik.nl/catastrophicspace>
- DAL LAGO, Alessandro (2006): *Mercanti d'Aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bolonya: Il Mulino.
- DEBORD, Guy (1999): *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- (2002): *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- DELGADO, Manuel (1999): *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- GENET, Jean (2002): *Cuatro horas en Chatila*. Madrid: Ediciones Nación Árabe.
- HEJDUK, John (1993): *Víctimas*. Múrcia: Caja Murcia.
- KASSIR, Samir (2006): *La desgracia de ser árabe*. Còrdova: Almuzara.
- KERBAJ, Mazen (2006): *Beyrouth, juillet-août 2006*. París: L'Association.
- LEPECKI, André (2006): *The body in expanded field: perception, collective and image in Heine Avdal and Deep Blue*. Oslo: Spartacus/Norwegian Cultural Council.
- SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.

Invasió de la realitat. Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teoricopràctic¹

Christina Schmutz i Fritwith Wagner-Lippok

l

a

Al final de la representació els espectadors no sabien si podien aplaudir o no. A fi de comptes durant tota l'estona no hi havia hagut ni un sol actor a l'escenari, només màquines que de tant en tant es bellugaven i proferien sorolls. Ara eren totes al fons de l'escena i semblava que estiguessin esperant els aplaudiments per la seva «representació». Després d'un breu silenci els espectadors van començar a aplaudir. Aleshores una de les màquines va avançar cap a la rampa per convertir-se en dipositària de l'aplaudiment. Va ser un instant emotiu i torbador com pocs n'havíem presenciats abans amb actors autèntics.

b

Pugem amb l'ascensor fins a la vuitena planta d'un gratacels berlinès, a la Kottbusser Tor. Serem testimonis d'una representació teatral en un domicili privat del barri de Kreuzberg juntament amb Sabine Schouten, especialista en arts escèniques de la Freie Universität de Berlín que fa servir aquesta experiència per introduir l'edició de la seva tesi doctoral, de l'any 2007. Ja a l'entrada de l'edifici, en un barri degradat en algunes zones, tres paios amb molt mala pinta i acompanyats d'un gos ens barren el pas: «Aquí, de teatre

1. Aquest text es correspon en les parts essencials a les conclusions del projecte teoricopràctic que duia el mateix nom, que va ser dut a terme per Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok durant la tardor de 2008 i que va rebre el suport de la Generalitat de Catalunya, l'Institut del Teatre, l'Institut Goethe, l'Internationales Theaterinstitut (ITI), l'Allianz, el Departament d'Alemanya de la Universitat de Barcelona i la Sala Beckett.