

Entrada amb visibilitat reduïda

La narrativa del lloc

Georgina Sedano Garcia

*

NIUB 16439754

Treball Final de Grau

Tutora: Dra. Mireia Feliu

Departament d'Arts Visuals i Disseny

Secció de Processos Artístics i Edició

Àmbit: Gravats

*

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

Curs 2017-18

Abstract

Ticket with limited visibility is a graphic story about metanarrative in space. This narration is embraced in a comparative study between art, thought and dramatic literature. The project consists of a self-publishing that studies the structures of representation in space: the narrative devices from the production of space. The history of the scenic space has an allegorical and narrative function to illustrate the relationship between space, story and power. The aim of the project is to value the construction of stories beyond movement and time as narrative elements, but through relationships with space.

*

Keywords

Auto-editing, Micro-stories, Metanarrative, Space, Graphic narration, Geography, Scenic space

Resum

Entrada amb visibilitat reduïda és una narració gràfica sobre la metanarrativa de l'espai. Aquesta narració s'emmarca dins un estudi comparatiu entre art, pensament i literatura dramàtica. El projecte consisteix en una autoedició que estudia les estructures de representació en l'espai; és a dir, els dispositius narratius a partir de la producció d'espai. La història de l'espai escènic -l'espai del relat- té una funció al·legòrica i narrativa per il·lustrar l'estreta relació entre espai, relat i poder. La voluntat del projecte és posar en valor la construcció de relats més enllà del moviment i del temps com a elements narratius, sinó a través de les relacions, profundes i canviants, amb l'espai.

*

Paraules clau

Autoedició, Micro-relats, Metanarrativa, Espai, Narració gràfica, Geografia, Espai escènic

**He escrit aquesta memòria
des de l'espai de la biblioteca*.**

A la memòria de l'espai de la biblioteca
des d'on he escrit.

He escrit aquesta biblioteca
des de l'espai de la memòria.

* **Biblioteca¹** espai dispositiu, contenidor
Biblioteca² espai simbòlic i dramàtic

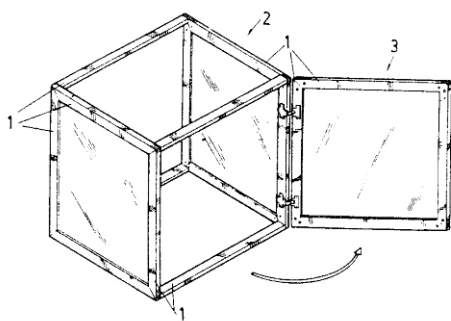


FIG. 1

**Entrada amb
visibilitat reduïda**

* * *

La narrativa del lloc

Introducció

Idea i format.....	11
Peces prèvies i referències en l'obra artística.....	12

Marc teòric

Obsceno

La narrativa del lloc.....	29
----------------------------	----

Espai, relat i poder

Espai i teatre; una tensió històrica	32
--	----

La resistència d'arreu

Producció d'espai des del subjecte.....	45
---	----

Procés

Temptatives.....	51
------------------	----

Didascalies i micro-relats.....	53
---------------------------------	----

Imatges.....	58
--------------	----

Bibliografia.....	65
--------------------------	-----------

Agraïments

Idea i format

Investigació i autoedició

El pes semàntic del projecte està desenvolupat a partir de la investigació i de la creació d'un gest conseqüent: la peça. D'una banda, el projecte investiga la història de la representació escènica fent una mirada pessebrística i discernint els elements espaials i polítics que ha configurat un esquema de sentit narratiu preestablert. Més enllà de la historiografia de l'espai com a dramaturgia del poder, la investigació segueix per valorar la capacitat narrativa de l'espai a partir de l'experiència subjectiva, afectiva i directa que crea relats resistents. Aquesta part de recerca teòrica s'entén com a projecte de investigació dins del treball final de grau, d'aquí la seva extensió. És a dir, no només es tracta d'un recolzament a l'obra gràfica, sinó d'una reflexió històrica i teòrica sobre la relació subjecte i espai que m'ha permès ordenar i desenvolupar amb propietat les idees del llarg de la carrera i crear els micro-relats amb cert punt d'abstracció en l'obra gràfica.

D'altra banda, tot i l'eloqüència de l'objectiu de la investigació, la intenció del projecte és del tot proper i el to és íntim. Per aquesta raó el format de l'obra és el de publicació, ja que té la qualitat de lectura íntima i és una peça tancada que permet pensar-ne una linealitat, una coherència de conjunt i, alhora, permet la fragmentació amb micro-relats. La part creativa del projecte pretén trencar la relació sistèmica espai-relat-poder a partir de l'experiència hermenèutica amb l'espai: la lectura aparentment maldestre o interrompuda d'una entrada amb visibilitat reduïda.

* * *

Peces prèvies i referències en l'obra artística

La relació efectiva amb l'espai i el què hi disposa -distribucions i funcions, emplaçaments i desplaçaments- i la creació, apropiació i distorsió d'imatges mitjançant el dibuix i les tècniques d'impressió, em permeten

narrar aspectes que defineixen la contemporaneïtat i, alhora, estirar-ne les possibilitats semàntiques.

Projectes com *Per què mai coneixeré el carter* o *Koilon* exemplifiquen els meus interessos i les meves dinàmiques o processos creatius. La convicció rere els projectes -o petits relats- és establir i pensar relacions, que porten, en segon lloc, a conceptes. La meva atenció es dirigeix cap a la realitat més personal, sense fer-la ni explícita, ni necessàriament llegible. Indústries culturals com el teatre, la música o l'arquitectura se sumen a la construcció d'idees i propostes.

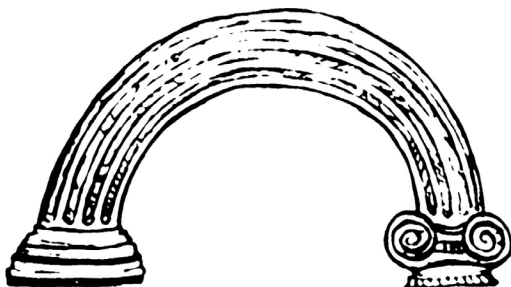
Per què mai coneixeré el carter

Publicació/Còmic

Per què mai coneixeré el carter és un recull de relats visuals i textuals que s'ordenen, tot i la fragmentació i individualitat de cada un, en una narració comuna. Enllistats durant els últims anys, aquests petits fragments reflexionen de manera puntual aspectes més amples que configuren la nostra experiència (domèstica, ar-

tística -acadèmica o laboral-, barcelonina, interpersonal...) mitjançant petits guions gràfics.

La impressió digital en paper reciclat A4 plegat per la meitat amb dues grapes -la impressió pobre- és el format i la voluntat d'aquesta publicació: el *low-cost* i una estètica honesta per narrar petites històries on quedi sola la densitat semàntica de cada plana. Cada plec es un petit relat, una narració que no és ni explícita ni seqüencial, sinó un pensament disposat en l'espai del paper que combina text, dibuix i imatges apropiades i distorsionades.



[ÍNDICE DE DESORIENTACIÓ GENERAL]

- QUI ÉS?
- CORREUS.

"PER QUÈ NO SÉ QUIVA CARA TÉ EL CARTER?"

PERQUÈ HAN CANVIAT LA PLANTILLA, PERQUÈ CANVIEM
DE PÍS CONSTANTMENT O PERQUÈ S'HA PERDUT
ENTRE CARRERS I PLACES QUE CANVIEN DE NOM.
PERQUÈ NO SÓC MAI A CASA I PERQUÈ, SI HI
SÓC, FAIG TARD EN OBRIR-LO.

MAI CONEIXERÉ EL CARTER.



**VIGILANT
DE SALSA
DE MUSEU**

PosiciónAR-SE

Projecte KOILON: Espai i estat d'expectativa

250 entrades i publicació

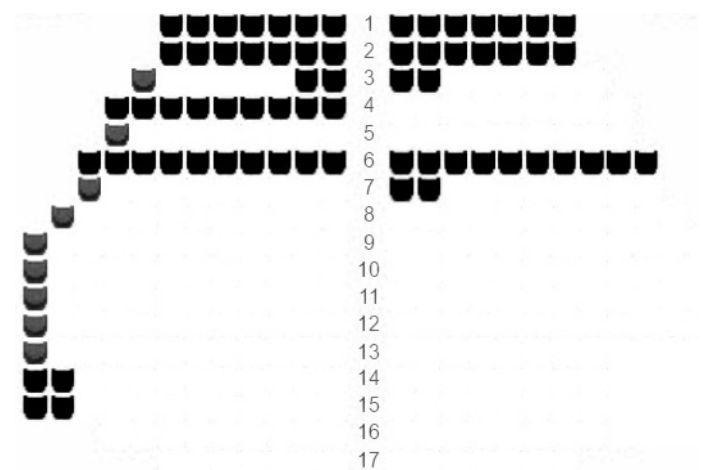
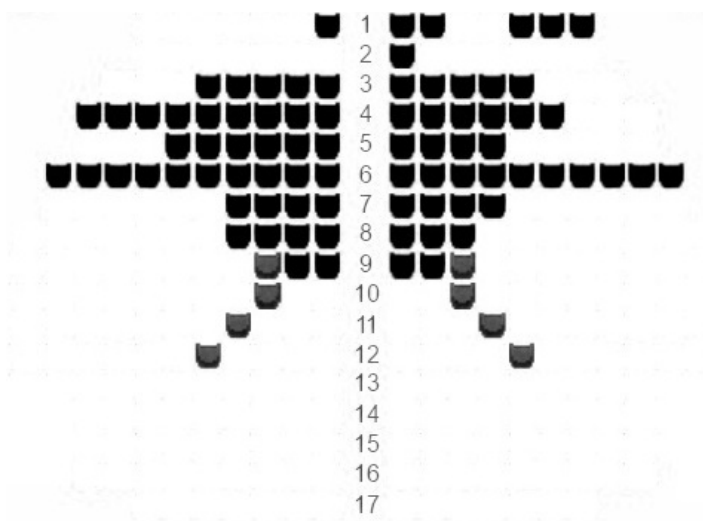
KOILON denuncia l'home alienat per l'accés d'imatges i l'accés d'expectativa. L'espera a la novetat i a la millora formulen una separació perfecte entre el subjecte i el que l'envolta en cada moment. L'estat d'expectativa ja no és eventual; té una vocació crònica i, com l'espectador davant l'espectacle, la participació resta anul·lada i hom espera distreure's i reconèixer-se a través d'imatges contextualitzades en un marc d'oci: un espai i un temps concret per dedicar-lo a l'experiència i a pensar-se. Koilon és l'estructura arquitectònica el teatre grecoromà on se situa i es defineix el primer espectador. La distància, a partir d'aquest punt, serà imminent i pràcticament immutable.

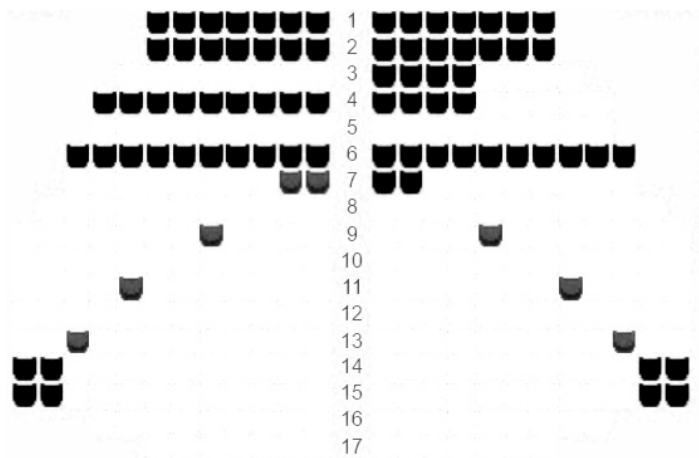
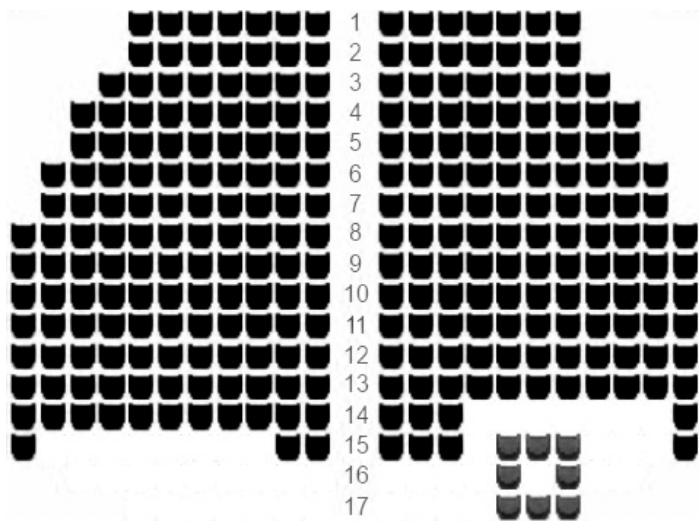
El projecte pretén girar la mirada cap els elements que configuren la imatge de públic. Mitjançant les possibilitats que la venta on-line permet als usuaris, puc escollir fins a 9 butaques per cada actuació de la temporada del teatre Romea de Barcelona. A partir d'aquest requisit i les butaques ja assignades, manipulo detinguda-

ment la forma de la platea, de manera que augmenta la distancia amb l'espectacle al concebre'n, tan sols, la plasticitat de la codificació de les butaques. Les imatges estan recollides en una petita publicació.

D'altra banda, l'entrada objectualitza l'expectativa: confirma un esdeveniment i confirma la teva assistència. Així, l'altre peça que configura el projecte i que obra la ficció d'espera són les 250 entrades fetes amb serigrafia. Aquesta tècnica permet aconseguir un aspecte versemblant a la d'una llarga tirada d'entrades amb errors d'impressió digital, però alhora mantenint la cura d'un procés laboriós i conscient de la imatge de cada entrada.







Els noms i peces que (em) són de referència provenen de diferents camps de la creació -arts visuals, escriptura, arts escèniques, compositors, arquitectes...- que es relacionen en alguna qualitat de la seva obra i, en certa mesura, de les meves propostes. Aquestes qualitats giren, d'una banda, al voltant del procés creatiu, és a dir, el seu apropament sensible amb el context i, per altra banda, al voltant del format: la narració i el llenguatge.

La clarividència de l'obra de Perejaume, tant literària com visual, fa que sigui un referent transversal. Combina textos, imatge i instal·lacions. Es vincula amb l'espai de manera reflexiva i alhora essencialista mitjançant el contacte local, basat en gestos concrets que esdevenen d'una força empàtica de caràcter universal. Crea, treballa i alaga conceptes com l'agrarietat: el punt d'arrencada, el gest matinal i fètil; o enllocar-se: pensar i viure cada indret com si fos únic i resistent al món i tant important a qualsevol altre.

Cambra-Cambril (Figura 1 i 2) és una construcció geomètrica encastada en el cim d'una muntanya dels Pirineus que busca la prolongació de la concepció del

paisatge. En lloc d'observar el paisatge des de la distància o des de la idea de panoràmica, Perejaume busca un contacte amb el sòl i connectar dos espais. Desplaça el seu traç a partir de la instal·lació que traslladarà, amb ella, l'espai concret del cim escollit.



(Fig. 1) *Cambra-Cambri*, Perejaume (2003) al cim de la muntanya Oxiol



(Fig. 2) *Cambra-Cambri*, Perejaume (2003) a la sala Artium (Vitòria)

La intervenció lumínica al carrer *Allò que devem estar dibuixant amb les nostres formes de vida* (Figura 3) és un guió invertit. Vol tornar-li a la quotidianitat el valor d'espectacularitat, d'artístic i simbòlic i, a la vegada, ens fa pensar quina forma -en aquest cas, amb el dibuix, entès com una representació directe i sincera d'alguna cosa- tindria la nostra vida, amb el què estem fent.



(Fig. 3) *Allò que devem estar dibuixant amb les nostres formes de viure*, Perejaume (2013). Instal·lació lumínica al carrer del Carme (Barcelona)

Com narrar el què, després de la relació afectiva amb el context, s'ha escollit com a dramàtic és el que el Pau Miró, director de teatre contemporani, fa de manera referencial i suggerent. Narra escenes on la densitat dramàtica està molt controlada i sobresurt puntual-

ment i de mica en mica. Altres experiments narratius com els de Martha Rosler o Duane Michals pensen la semiòtica dels objectes i ho expliquen amb explícit surrealisme amb l'art seqüencial a través del format audiovisual i la fotografia, respectivament (Figura 4 i 5).

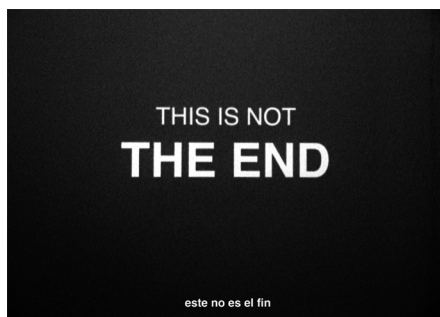


(Fig. 4) Fotogrames del curtmetratge *Semiotics of the kitchen*, Martha Rosler (1975)



(Fig. 5) Narració fotogràfica *Things are queer*, de Duane Michals (1972)

La peça audiovisual d'Ignasi Aballí *This is not the end* fa referència a la permeabilitat i continuació del sentit per part de l'espectador després de la finalització d'una obra. En aquest cas, l'exemple figuratiu és el *The end* d'una obra cinematogràfica. El vídeo és una apropiació del fotograma final d'una pel·lícula; el clàssic *The end*, on hi afegeix *This is not* i subtítols que, tot i anar canviant, reiteren el mateix concepte: “este no es el fin”, “aun no”, etc. El vídeo no acaba, és una seqüència que es repeteix amb la mateixa imatge. La peça d'Aballí formalitza l'obertura permanent de lectures i relacions fora de la finalització d'una obra.



(Fig. 6) Fotograma de *This is not the end*, d'Ignasi Aballí (2016)

*

Marc tèoric

* * *

Obsceno

La narrativa del lloc

En el discurs que va pronunciar Walter Benjamin l'any 1934 a París a l'Institut per a l'Estudi contra el Feixisme distingia la qualitat i la tendència literària segons l'estatus i el poder del productor o autor. L'autor benestant té temps per pensar i gaudeix d'autonomia. Una autonomia econòmica però, sobretot, autonomia en els temes. No té el compromís polític que un treballador humil té, encara que potser involuntari, a l'hora d'escriure el seu relat. La situació del treballador i el seu escrit és tendència, ja que el seu estatus és sens dubte el més popular. Però observem que, en realitat, la tendència literària no correspon a la producció, sinó al poder de la gestió política que selecciona què té qualitat literària i què no. En un govern autoritari, la qualitat literària resta totalment alterada. Revisar, recuperar o oblidar relats -i el què s'ha escrit sobre ells- comporta ratificacions, tons o posicionaments canviants perquè la mecànica de perspectivisme històric ho permet.

Cada pàgina de cada llibre publicat passa per correccions lingüístiques, d'estil, d'adequació cultural, d'actualització, etc., en mans de filòlegs anònims que cobren cèntims per pàgina. La capacitat d'intervenció de cada pas és avalada per la destresa tècnica: cada part del procés creatiu té un control sobre una tècnica i s'utilitzen recursos i llenguatges interns -converses quasi encriptades entre tècnics-.

Les intervencions són simptomàtiques dels temps. Obscè (d'*ob skena*: contra l'escena, allò que hi resta fora) no és tot allò erroni, violent o immoral, que té la qualitat de ser rebutjable; és tot allò que s'ha decidit rebutjar, tant pot ser en la definició d'un espai escènic, la postproducció d'una pel·lícula o l'edició d'un text. Mentre que tot guió o partitura cal d'un intèrpret, és en aquest procés de selecció, resta i correcció de contingut on es defineix el relat final; molt abans que en la seva interpretació. A dia d'avui, el pes anònim, tècnic i col·lectiu configura cada cop més estadis del procés de significació d'una peça. Les històries són d'una naturalesa incomptable, però les que s'expliquen s'adiuen a les voluntats d'època. La restricció o l'obertura de la intervenció i dels espais on s'expliquen els relats delaten

canvis epistemològics travessats pels macrorrelats de la història.

El macrorrelat o metanarrativa, segons John Stephens a *Retelling Stories, Framing Culture*, és l'esquema de cultura narrativa global o totalitzador que organitza i explica coneixements i experiències. És a dir, es tracta de la història o imatge creada des del discurs oficialista, que construeix el marc referencial des d'on pensar les narratives i les expectatives de la realitat col·lectiva. Els relats que són simultàniament possibles i desitjables estan circumscrits en uns espais, tant legítims com canviants, que participen amb la mateixa força que qualsevol altre element narratiu.

El lloc és un actant, però no és dramàtic. La dramaturgia d'un espai s'activa quan l'individu -també actant- s'hi relaciona. Els llocs, doncs, permeten relacions i, en segona instància, relats. Per contra, alguns espais han gaudit de ser més genuïns que d'altres, i acullen històries més genuïnes que d'altres, projectant d'aquesta manera els anhels d'un poder hegemònic i fent d'aquests espais productors i productes de metanarratives. L'expansió i definició del poder passa per l'expansió i definició es-

pacial del poder, transformant, ocupant, o creant-lo. Aquests canvis formals i epistemològics tenen d'imatge -o dispositiu principal- la ciutat, el seu ordre i higienització, però també l'espai concret i històric del relat: el teatre. Els canvis en la concepció de la figura social i formal de l'espai escènic -el Lloc dramàtic- marquen indicis de la configuració dels relats culturals dominants de cada època, les distribucions de poder, de la veritat, de la mentida, i totes les seves distàncies.

*

Espai, relat i poder

Espai i teatre; una tensió històrica

Les relacions que estableix el teatre s'estenen més enllà del seva construcció aïllada. Pensar i edificar el teatre afecta tota l'estructura urbana i l'activitat teatral té una relació directa amb l'activitat de la població. La seva celebració exigeix un acte de comunitat. D'aquesta manera, el teatre es converteix en una expressió d'època i, fins i tot, en la seva màxima expressió, al prendre el seu atractiu holístic en una activitat de formació. La des-

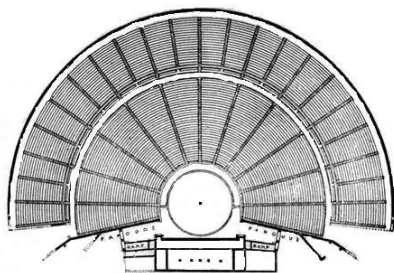
confiança de Guy Debord cap als dispositius de l'espectacle el fa sospitar també -i sobretot- del teatre. Considera que la contemplació del teatre amaga alienació i deformació, i reproduïx l'activitat que li ha sigut sotreta al subjecte.

Si el teatre és l'art que confronta l'ésser humà amb l'espai, l'espai teatral és un concepte que engloba de manera còmode una relació tensa. De fet, *teatre* tant fa referència a la seva pràctica com al seu lloc. La història del lloc del teatre és una història de confiança i desconfiança amb l'espai; des de l'ús fundacional del teatre com a instrument per la divulgació dels mites, fins al rebuig de l'espai teatre, considerat prescindible, decoratiu o, fins i tot, distorsionador a les avantguardes. En paraules de Peter Brook, crític i director de teatre contemporani, els ritmes de teatre i l'arquitectura són irreconciliables: un és ràpid i l'altre és lent i, en conseqüència, fa que la construcció d'un teatre sigui impossible.

Tot i l'acceptació consensuada sobre l'origen ritual del teatre, és a la civilització grega quan es discerneix físicament i conceptualment el que és relat del que és oient i el binomi clàssic bé i mal (Fig. 7). Amb la tragèdia

grega s'evidencia el pas del ritual al mite, i del mite a l'espectacle. El teatre era un instrument integrador i constructiu, i una activitat social. La polis girava entorn el dinamisme cultural. Assistir-hi era una activitat rutinària i de trobada i, a més, s'organitzaven grans festivals de representacions escèniques que alteraven el moviment quotidià durant dies: les dionisíiques. De fet, explica Nietzsche a *El naixement de la tragèdia*, les temporades de pau i creixement de la civilització grega coincideixen amb el nombre alt i constant de representacions teatrals durant aquell període d'anys. El teatre suposava l'equilibri perfecte entre el bé, la raó apolínia, encarnades pel contingut mitològic de la representació, i la disbauxa dionisíica, simbolitzada amb el directe i la festa comunitària que suposava el fet teatral. El pes de la pedra i el pes del mite organitzaven una arquitectura colossal que queia pel lateral d'algun turó proper a la ciutat. El pensament clàssic es preocupava per eixamplar els seus horitzons però, alhora, de connectar i definir el territori amb la construcció de vies entre les noves i les antigues polis. La construcció d'un teatre a una polis llunyana representava una altra manera d'estendre el control, el prestigi i el saber de

l'imperi. Cada gran polis comptava amb el seu teatre, l'estructura arquitectònica permetia adaptar-se al relleu de cada paisatge i, a més, tenia un caràcter definitiu i perdurable. El teatre no pretenia ser la perfecció mística de les formes, sinó el resultat d'una evolució.



(Fig. 7)

A l'Edat Mitjana es produeix una deslocalització de l'espai teatral. O, més aviat, el teatre no té espai propi, sinó que utilitza espais preexistents. L'espai públic medieval té teatralitat: l'espai és un concepte estratègic. El relat és pres en mans de l'església per la propagació del dogma eclesiàstic al poble analfabet, i la manera d'organitzar els més de 50000 versos del text bíblic és mitjançant la dramatització del culte. El teatre ocupa espais i llocs de

pas. El carrers esdevenen espais escènics on tenen lloc representacions mòbils (les processons) que aboleixen tota distància amb el poble (Fig. 8), i s'alcen estàtues, arcs i porticons on es narren escenes bíbliques, de manera que organitzen un circuit per mostrar l'estabilitat i la fidelitat del regne davant els convidats reials. L'església sencera és un lloc teatral: l'edifici està subdividit amb petits espais, o naus laterals, que fan d'escenaris amb escenografies de diferents fragments dramàtics i, a la nau principal, s'hi determina l'escena central, sovint recurrent i fàcil de reconèixer *-el hit-*.



(Fig. 8)

L'ús del cadafal, un espai de representació autònom fet d'una estructura de fusta, es comença a utilitzar de ma-

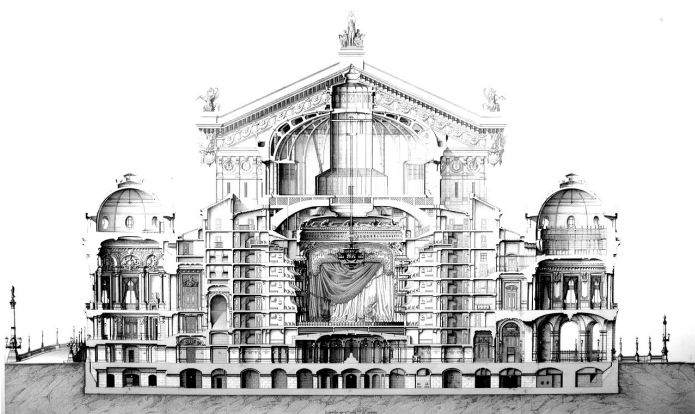
nera contínua a les places a partir del segle XII al voler superar els límits de la capacitat de l'interior de l'església. L'església arrela la tradició iconoclasta i un retorn al ritual, en aquest cas cristià, i la pràctica dramàtica es vincula directament al simbolisme del lloc; és a dir, no és pas una part determinada de l'església, ni d'un espai extern o teatre, és l'església sencera i és tot l'espai públic.

Les transformacions i els nous emplaçaments de l'espai del teatre segueixen durant el Renaixement, aquest cop marcats per la funció social del teatre i, concretament, de l'òpera italiana. Coetàniament però en una latitud geogràfica diferent, el teatre elisabetià anglès té una voluntat interclassista, amb una estructura circular, una escenografia pobra i una localització allunyada de les capitals angleses -on el teatre encara estava prohibit i tan sols s'exhibien concerts i recitals als grans palaus i sales londinenques-. El teatre a la italiana, en canvi, té un posat renaixentista. La dramaturgia en el Renaixement és una eina d'exploració humanista que inclou l'estudi de la tècnica i de la perspectiva, que serà escenificada en una nova fórmula espacial. L'edifici teatral del

model a la italiana torna a tenir un espai nou i concret, i la planta arquitectònica és de ferradura, permetent que totes les localitats s'adrecin al focus escènic: una caixa o paret escènica amb prosceni que, segles endavant, el naturalista André Antoine anomenarà *la quarta paret*. L'òpera italiana s'institucionalitza com a gènere i, alhora, institucionalitza els teatres. El teatre renaixentista té la determinació de recuperar les tragèdies clàssiques i hi afegeix música, primer d'acompanyament i, després, com element coprotagonista, fins el punt de parlar d'una victòria musical i visual sobre el text. El triomf del teatre a la italiana no només es fa evident quan totes les capitals europees comencen a mimetitzar i construir aquest model arquitectònic, sinó que encara ho es fa més quan aquesta estructura es manté atemporalment vigent per la seva capacitat il·lusòria i d'adaptació en una gran varietat de formats i de gèneres.

Durant la Il·lustració, el teatre no només segueix mantenint un lloc concret i pensat, sinó que participa en la reforma urbana de la Modernitat i anuncia la seva comesa civilitzadora. La ciutat és el paradigma de la

raó i de la novetat, s'eixamplen les avingudes i l'arquitectura respòn a un procés d'higienització i de monumentalisme burgés. L'urbanisme és l'eina de distribució que fomentarà el vincle de privilegi entre l'ús de l'espai urbà i la burgesia, en una excusa progressista. L'espai del teatre tindrà també una exclusivitat social en el segle de les llums: un posat monolític i d'un gust estètic, refinat i acadèmicament consensuat. La seva localització es situa al bell mig de les noves i grans avingudes, il·luminades i allunyades del casc antic, estret, brut i designadament fosc.



(Fig. 9)

Le nouvel opera de Charles Garnier a París (Fig. 9) és el teatre paradigmàtic del capitalisme liberal de finals del segle XIX. S'afegeixen cúpules, vestíbuls, teló... un seguit d'elements que eleven la construcció del teatre on representar òpera enmig d'una ciutat amb regles definides.

Paral·lelament, diferents corrents de pensament, tot i ser contraposats entre ells, comparteixen una oposició cap a la tradició operística com a relat legítim o representatiu. D'una banda, el romanticisme de Richard Wagner, tot i escriure òperes, proposava derrotar la divisió de les arts, o superposició d'algunes arts vers unes altres, i reconciliar totes les disciplines artístiques amb un mateix pes i una polifonia informacional¹ per complir amb la finalitat d'arribar a la bellesa més absoluta, o *Gesamtkunstwerk* -obra d'art total-. Per aconseguir l'encontre perfecte, incorpora la foscor i el silenci com a elements teatrals imprescindibles. Wagner posa el públic a les fosques i exigeix silenci, així, l'acció queda ben reclosa a l'escenari i l'espai del públic és voyeurístic.

¹ Concepte de Roland Barthes a *Ensayos cítricos* (1964) que explica la creació de signes mitjançant les relacions entre els diferents codis escènics.

D'aquesta manera, existeix un retorn cap al ritual: la veritat que s'ha de deixar dir-se i no interpel·lar. Mentre que anys enrere el públic encara mantenia certs codis d'interacció i valoració, com eren les xiulades, crits o aplaudiments perquè es tornés a realitzar una escena en cas que hagués agradat molt -o canviar la trajectòria de l'obra en cas contrari-, ara la distància era irrecuperable. De fet, aquest sistema, conegut popularment com la *caixa fosca*, segueix reproduint-se dins de la conducta de l'espectador i dels codis de representació de la majoria de produccions teatrals -i no teatrals- d'avui en dia.

D'altra banda, el naturalisme es posiciona en contra el sublim i la retòrica romàntica. Entén el teatre com una eina més de progrés; així com la ciència és avantguarda, l'art també ha de ser-ho. Després d'haver superat la tragèdia grega i els imaginaris romàntics, el gust per la veritat havia de ser la última conquesta del teatre. La tragèdia domèstica i burgesa és la proposta per deixar que el teatre fos un gènere aïllat i inversemblant de la naturalesa humana. "Tindrem la vida sencera al teatre", escriu Emile Zola al llibre *El naturalisme en el teatre*

(1881), un polèmic llibre per l'època on exposava els plantejaments per una evolució de la dramaturgia i de l'escena moderna. Per fer-ho, el teatre havia de convertir-se en una escola de virtuts ciutadanes amb un comportament frívol per part l'espectador, que s'ha de mantenir seré per entendre les dimensions dramàtiques de la naturalesa humana. Perquè la vida entrés, l'escena havia de quedar aïllada fins el punt que els actors oblidin que interpreten. L'espai ha de ser creïble tant per l'espectador com l'actor, qui ha de tenir un control absolut sobre el propi cos i evitar qualsevol exageració. També s'eviten les disciplines amb una alta demanda expressiva, com la dansa o la gimnàstica. L'escenografia naturalista o realista compleix el rigor històric de tal manera que els bastidors són substituïts per objectes autèntics i l'espai del prosceni és considerat perillós; massa aprop del públic, expressiu i allunyat de l'escena fidel.

L'octubre teatral es declara definitivament al segle XXI. L'estat de postguerra, amb més del 85 % de sales destruïdes, porta a la reconstrucció total de l'escena junta-

ment amb la vinguda d'un canvi regeneracional, nova tecnologia i nous models i relacions. Les avantguardes tornen el teatre al carrer. La necessitat de dispersió i d'horitzontalitat en l'accés i la producció artística i teatral és evident: detecten l'exigència del directe del teatre, el contacte amb la vida i amb l'entorn directe. Les propostes avantguardistes es projecten cap a un espectacle sense escenari, es precisa fer espai, ocupar-lo amb gent i sobre els assumptes de la gent.

L'escriptor avantguardista surrealista José Luís Borges tracta l'absurd del teatre en aquest fragment de l'obra *La busca de Averroes* (1949) Per a la cultura àrab, el concepte del teatre era una barbaritat. Borges es desprèn de la mirada occidental del teatre i n'observa i en destil·la l'absurditat del fet teatral per comprovar la grandària o la minuciositat del seu espectre i trobar què és el que fa del teatre, teatre.

“Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era la casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas

cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo en una terraza. Las personas de esta terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban o dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.”

Malgrat que el perímetre de possibilitats de representació anés creixent a la mà de les avantguardes, la disposició escènica del teatre a la italiana seguia gaudint de ser el model victoriós passada fins i tot la postguerra. Aquest cop, però, el que es manté són tan sols unes formes útils: una condició estructural. L'escenografia contemporània s'encarregaria de generar les tensions dramàtiques necessàries. Per tant, l'espai teatral ja no determina una veritat de les relacions socials. La representació del relat i del poder ja no és una qüestió estrictament de distribució i de relació espacial entre escena i espectador, sinó de concepció, és a dir, de la comprensió de les estructures i les posicions de poder. Segons Joseph Jacotot, el saber no és un conjunt de coneix-

ments; és una posició. La distància entre relat i oient no cal abolir-se; és la condició normal de comunicació, però cal distingir el saber del comunicar, i la il·lusió d'autonomia (que amaga alienació) de la emancipació: un comulga i l'altre media amb el relat. Jacques Rancière, a la seva obra *El espectador emancipado*, reconeix que tothom és actor i espectador de la mateixa història i que, per tant, l'espectador ja no entén les categories encert i error. La seva emancipació és, precisament, el seu pensament i la seva experiència davant el relat o, amb altres paraules, la seva situació normal.

*

La resistència d'arreu

Producció d'espai des del subjecte

Els apunts -escuets i francament occidentals- sobre la història del teatre fixen la línia causal poder-espai-relat. La instrumentalització de l'espai per part del poder no contempla, però, la dualitat narrativa entre els actants subjecte i paisatge. La dissidència des del subjecte estètic diferencia l'espai escènic de l'espai dramàtic i concep

el dinamisme i l'activitat pròpia de cada paisatge com a possibles activadors de dramàtiques. D'aquesta manera, qualsevol lloc és tant capaç de ser pla -contenedor- com d'esdevenir dramàtic a través de la relació del subjecte, forçosament íntima, interpretativa i local. La producció d'espai des de l'experiència del subjecte és d'una essència contrametanarrativa.

Recórrer al pensament ontològic heideggerià d'estar i ser en el món, en el qual el lloc i el subjecte existeixen de forma relacional, és del tot oportú per concloure-ho una sola categoria existencial; i residir-hi aquí. Tanmateix, també podríem estudiar i establir la impossibilitat d'una contrametanarrativa del subjecte i atribuir a l'urbanisme l'extensió del poder que impedeix noves narratives. Aquest seria el plantejament de l'estratègia política situacionista, que substituïa l'alienació per l'emancipació a partir de les possibilitats revolucionàries de l'aquí i de l'ara. Concebien els efectes deterministes de l'urbanisme i plantejaven limitar-los mitjançant la relació amb l'espai a partir de mètodes com la *deriva*, la descontextualització o l'organització d'esdeveniments que precisaven del directe i retorna-

ven el gust per la presa dels carrers: el poder de reunió i de moviment de les persones.

L'anàlisi des de la imatge del lloc és una línia discursiva que coordina la relació amb l'espai des del subjecte: la representació i la imatge poètica. La descripció geogràfica mitjançant sistemes de representació no coincideix amb la localització mundana de les formes. La imatge poètica és d'una naturalesa variable i no constitutiva, entén les lleis pròpies però mutables del paisatge i li afegeix un valor descriptiu simbòlic. El concepte de la topofília - estima cap al lloc- s'adiu a la imatge poètica i s'escapa de la noció general del lloc, en el qual l'espai es converteix en una mera localització assenyalada i estudiada mitjançant alguna eina o sistema de representació. La topofília li reconeix al lloc una dimensió simbòlica, i l'efectivitat amb el lloc és el que el fa identificatiu.

La història del concepte és paral·lela a l'evolució de la geografia moderna (o geografia humanista) i la seva circumscripció s'ha anat movent quasi alternativament entre els camps de la filosofia i la geografia. Neix com

a concepte i com a noció poètica amb l'assaig de Gaston Bachelard *La poética del espacio* (1957), on defineix que la topofília “aspira a determinar el valor humà dels espais de possessió; dels espais defensats contra forces adverses, dels espais armats”. L'assaig té un enfocament fenomenològic i irracional de l'espai i estudia les formes en que l'individu s'arrela al lloc, com el percep i quins sentiments li adjudica. La llar es converteix en un espai feliç i harmònic, i l'exterior en un espai hostil. Als anys 70 la noció és presa per la ciència de la geografia amb una preocupació per la especificitat més que per a les teories d'organització espacial, llunyanes de l'ull humà. Aquest interès historiogràfic i humanista neix com a crítica a la teorització disciplinar de la ciència i des de la voluntat d'una construcció social del lloc, els habitatges, l'espai públic i el paisatge. És a dir, una geografia de l'home i per a l'home, on el subjecte és capaç de produir coneixement científic i contrastable des de la seva subjectivitat -ara bé, per tenir en compte la subjectivitat caldria estudiar, també, els processos de subjectivització, però això deriva a un altre contingut-. El concepte de la geografia humanista té una actualitat inqüestionable davant la necessitat de revalorar la

cultura i la subjectivitat vers els processos de globalitat sobre allò local i reconciliar la distància entre home i lloc. Tot i la seva actualitat, la filosofia contemporània defensa la irreductibilitat dels llocs i critica que el projecte geogràfic fa dependent l'espai dels subjectes, sense els quals el lloc no tindria significació ni qualitat de tenir-la. El subjecte dota l'espai d'algun símbol que fa, o reviu, la seva significació allà o, amb altres paraules, s'hi relaciona a partir dels atributs del lloc; de reconèixer “el seu jo allà” i, per tant, no es pot donar la qualitat de la topofília. D'altra banda, existeix una crítica, també, a la teoria crítica de la irreductibilitat del lloc. Justifica que els individus generen afeció cap els espais sense considerar-ne els seus atributs històrics i simbòlics preexistents. És a dir, el lloc és un escenari físic i simbòlic que al mateix moment proporciona sentit i és depositari d'experiències i sensibilitats tant diverses com els subjectes que s'hi relacionen amb ell.

La terra és prèvia a les qualificacions. La imatge poètica sorgeix de l'home captat per la seva actualitat en el lloc que uneix l'instant humà amb l'instant geogràfic. La relació amb l'espai des de l'experiència del subjecte s'esca-

pa del racionalisme i de la seva instrumentalització. La fenomenologia poètica de l'espai evita intel·lectualitzar la imatge i permet construir relats i llocs resistents que no responguin a un ordre lineal, seqüela d'un poder o metarrelat, sinó que responguin a un sistema de relacions. No existeix un fora de camp, uns espais lliures de l'exercici d'una projecció d'un poder o idea cap allà, sinó unes relacions de resistència i afecció, horitzontals i conjuntes, amb cada lloc.

*

Procés

* * *

Temptatives

D'on ve la teva passió per desaparèixer? pregunta l'autor Enrique Vila-Matas al principi de Doctor Pasavento². Per plantejar un projecte sobre la narrativa en l'espai, el primer impuls i tota l'execució del treball parteixen de la meva relació amb el lloc, sense fer-la explícita però reconeixent-li tot el sentit de la meva proposta. El lloc s'acompanya, de sobte, de molts altres fenòmens. De la solitud, sobretot, però també de l'expectativa o del record, de l'alegria o l'hostilitat de sentir-se prop o lluny, de l'absurd, de l'exercici de situar-me a qualsevol lloc sense saber-ne la localització, o de voler romandre-hi o desaparèixer d'allà desenraonadament.

El format d'autoedició, més que una decisió, era per a mi un principi. La claredat d'aquesta premisa em suposava una tranquil·litat pel que fa al llenguatge gràfic, ja que és un format tancat on podia distribuir les idees de forma fragmentada però amb una linealitat visual i una

2 Vila-matas, E. p.11 (2005)

estratègia narrativa. També podia servir-me de la intimitat de la lectura d'una autoedició perquè el projecte demana de subjectivitat i interpretació per establir relacions amb cada micro-relat o espai.

*

Didascalies i micro-relats

Els micro-relats visuals que configuren la peça sorgeixen a partir de conceptes, ocurrencies o vivències que es relacionen amb l'espai: els sistemes de representació (perspectives, l'axonometria, les cartografies...), la geologia, l'espai franquícia, la miniatura o les relacions amb l'espai a partir de la seva inauguració, tancament o la seva domesticació amb la distribució. La intermitència del relat textual a partir de didascalies (o acotacions teatrals) traça una narració dins el projecte que apunta vincles i estableix acció en l'espai dels relats visuals autònoms, sense tenir una relació estretament llegible ni closa.

En el teatre, les didascalies o acotacions instrueixen l'acció perquè la interpretació s'adigui a la voluntat

del text dramàtic. Al llarg de la historiografia teatral, l'ús i el desús de les acotacions han definit la grandària del marc interpretatiu, coincidint amb el pensament i obertura de cada època. Moviments teatrals com el teatre de Post-Drama perden tota estructura reconeixible, no acostumen a tenir cap acotació, la interpretació és lliure i el text es distribueix sense ordre d'escenes. En canvi, per exemple, al teatre de l'absurd les didascalies són imprescindibles. Tot està delimitat: llocs, accions, emocions... fins i tot el to de veu. Els actors han de seguir fidelment les instruccions perquè l'absurd tingui lloc. No es busca el realisme interior dels personatges i dels actors perquè no existeix en realitat.

Les didascalies del projecte són apropiacions de diferents fragments de comèdies històriques i contemporànies de teatre de text:

El sodat fanfarró, Plaute (205A.C.)

L'avar, Molière (1668)

L'auca del senyor Esteve, Santiago Rusiñol (1907)

El retaule del flautista, Jordi Teixidor (1968)

La Pau (retorna a Atenes), Rodolf Sirera (1972)

Mirandolina, Carlo Goldoni (1750)

El més feliç dels tres, Eugène Labiche (1870)

La seva selecció ha estat en funció de la seva instrucció pel que fa a l'acció amb l'espai escènic, sigui poc o molt explícita ("S'asseu", o bé: "S'asseu a la cadira de la dreta, després d'entrar i travessar la sala"). Les acotacions escollides han estat destriades i reordenades de manera que formulin un relat continu breu i que actuïn de contrapunt, on puguin establir-se relacions hermenèutiques entre el subjecte interpretatiu i les planes visuals, estenent la dimensió poètica dels espais i de l'espai.

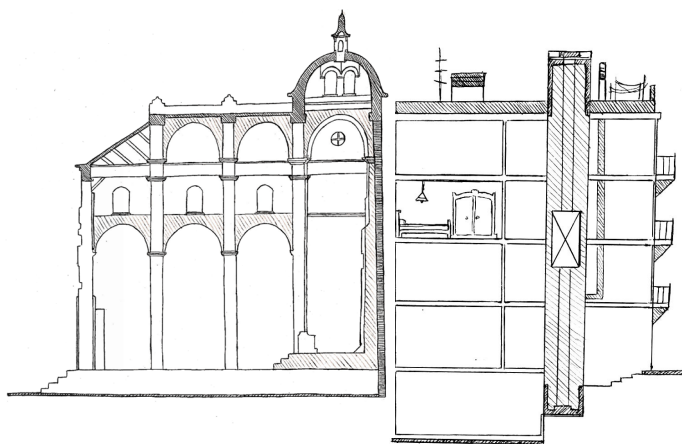
La representació de l'espai no és arbitrària. La relació entre el món i les formes de representar-lo determinen les formes de coneixement de cada lloc i amb el territori. La lògica de la geografia ordena l'espai amb la legitimitat d'una imatge reconeguda com a veritable. Els sistemes de representació com l'axonometria, la cavallera o el sistema militar es caracteritzen per ser representar els espais des d'una sola projecció, sent reversibles entre ells i podent apreciar d'un sol cop de vista el domini total d'un espai sense la distorsió -o experiència- de l'ull humà que deforma les formes (la perspectiva cònica). El llenguatge arquitectònic i el sistema de representació del pla axonomètric són recursos visuals que m'he

apropiat; una ficció d'una estètica racional de control. Per contra, l'agrafia, el silenci literari, és la sistemàtica negació del món i de la seva representació a través de la no escriptura com a mètode de resistència. El projecte procura acostar-se a aquesta idea mitjançant la falta de text descriptiu permetent, alhora, major capacitat de lectures.

El relat que configura la peça, dividit en dos actes, surt del teatre, es mou, construeix i col·loca espais. La cantonada és el primer símptoma d'una deslocalització espacial: treure muntanya per alçar altres espais. El gest pessebrístic d'infantesa de mirar i emplaçar figures crea escenografies impensables i es distingeix del concepte de la miniatura: no redueix el món a petita -la lupa científica-, sinó que crea més món, amb noves relacions i significats. En el segon acte el relat actua al lloc més concret, encara que abstracte. Descobreix un carrer i celebra la capacitat inaugural de qualsevol espai. S'acomoda a les cantonades. Es mou entre espais domesticats i espais franquícia; la permeabilitat d'alguns espais buits i totalment desorientats, i d'altres massa significats. L'últim micro-relat és l'únic que beu directament

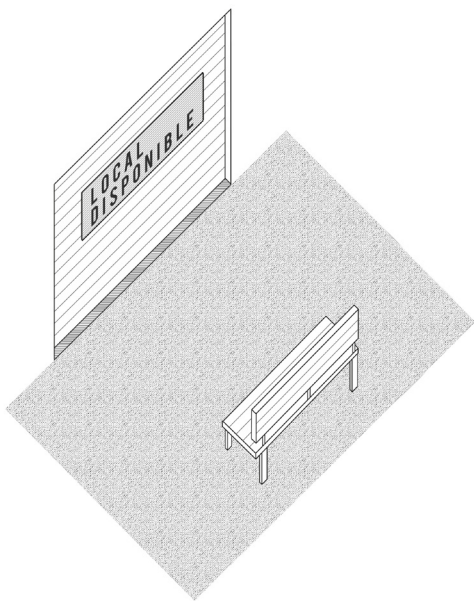
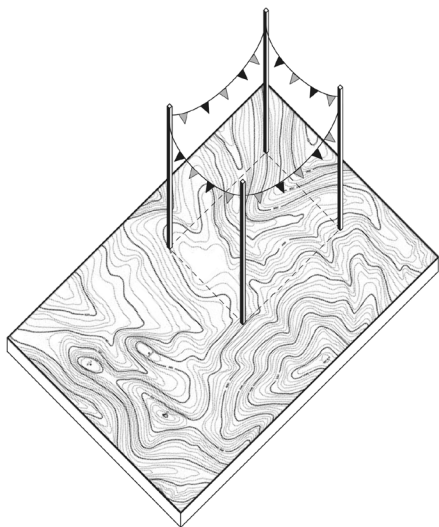
d'una experiència personal: la paret de la meva habitació em separava de l'església de Sant Agustí (Tarragona). Era petita i sentia com el so que ressonava pels murs de dins l'església passaven, també, la -nostra- paret. En aquest punt les paraules ja eren il·legibles, però sentia la invasió d'un gran espai, fred i carregós cap a el meu lloc íntim i fet a mida. La paret establia un ordre que a vegades era fort i a vegades dèbil.

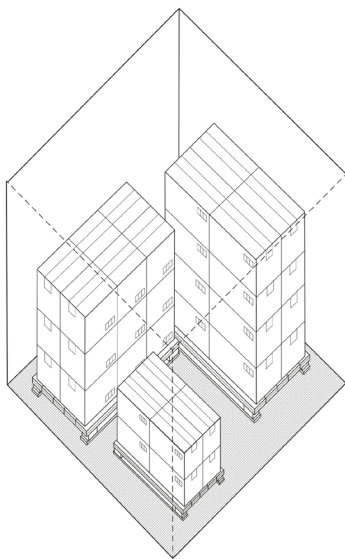
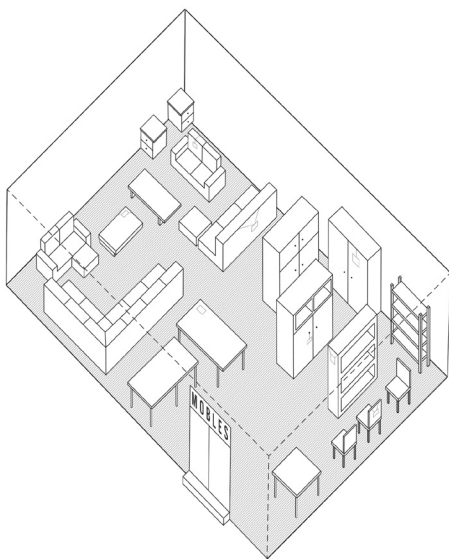
Edició de 6 exemplars. Impressió digital B/N
190x130mm. (47 pàgines)



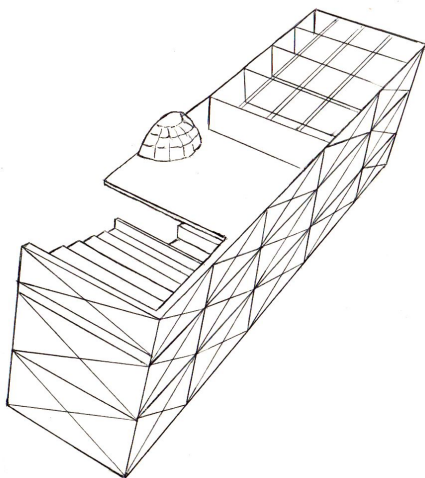
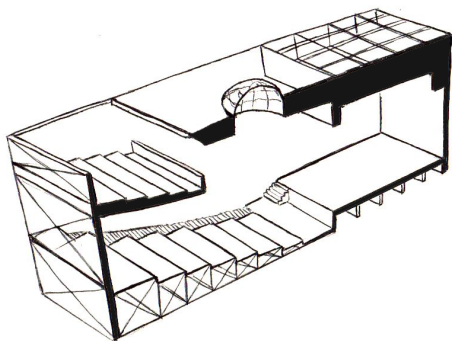
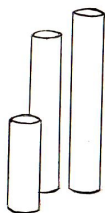
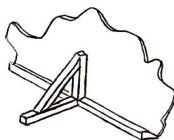
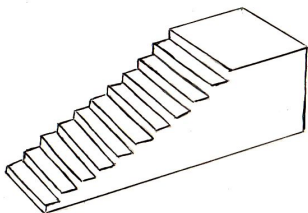
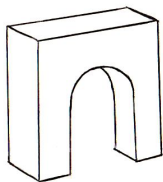
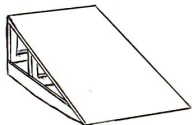
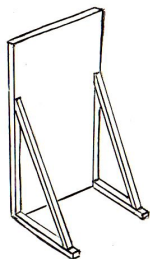
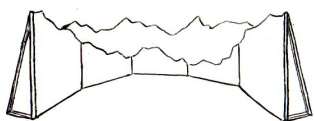












Bibliografia

Augé, M. (2000). Los no lugares. Espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa.

Bachelard, G. (2012). La poética del espacio. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Barthes, R. (1964). Ensayos críticos. Barcelona: Seix-Barral.

Benjamin, W. (1989). El autor como productor. Ciutat de Mèxic: ITACA Editorial.

Boira, J. (1994). Espacio subjetivo y geografía: Orientación teórica y praxis didáctica. València: Nau Llibres.

Debord, G. (2005). La sociedad del espectáculo. València: Editorial Pre-Textos.

Eco, U. (1981). Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Editorial Lumen

Koolhaas, R. (2014). Acerca de la ciudad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Lefebvre, H. (2013). La producción de espacio. Madrid: Capitan Swing.

Perec, G. (2001). Espécies de espacios. Barcelona: Montesinos Intervención Cultural.

Perejaume (2015). Paraules locals. Barcelona: Tushita Edicions.

Ramon, A. (1999). Del símbol a l'espectacle: teatres de la il·lustració a l'eclecticisme. Barcelona: Edicions UPC.

Rancière, J. (2008). Le spectateur émancipé. Paris: La fabrique éditions.

Stephens, J., McCallum, R. (1998). Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature. Oxford: Routledge.

Tuan, Yi – Fu (2007). Topofilia. Tenerife: Melusina.

Vila-matas, E. Doctor Pasavento, 2005 Editorial Anagrama, Barcelona.

Yory, C. (1999). Topofilia o la dimensión poética del habitar. Bogotá: Editorial CEJA.

Agraïments

A la meva tutora Mireia, a la meva família, a la Mariona i a la Celia i a qui he conegut durant els anys a Belles Arts; especialment la Júlia, les Pedres, el Guillem, l'Anna, l'Albert i la Núria.

