




ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Indagacions sobre una nova mirada

Una aproximació a l'objecte teatral

Judit Colomer Mascaró

Tesi doctoral

Directora i tutora: Núria Santamaria Roig

Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral

Departament de Filologia Catalana

Universitat Autònoma de Barcelona

2023

Indagacions sobre una nova mirada

Una aproximació a l'objecte teatral

Judit Colomer Mascaró

Directora i tutora: Núria Santamaria Roig

Departament de Filologia Catalana

Universitat Autònoma de Barcelona

2023

A les meves àvies Montse i M. Dolors

Agraïments

Primer de tot, voldria agrair la perseverança i implicació de la meva directora i tutora Núria Santamaria, acompanyant-me durant els vuit anys d'aquesta recerca. També a tots els professors que han assistit a les sessions de seguiment d'aquest treball i a les seves aportacions que han ajudat a observar el que es feia difícil de veure.

També m'agradaria agrair a la Magda Puig, la María Velasco i en Ferran Dordal les seves respostes a les meves preguntes, així com la disposició de Bibiana Puigdefàbregas, Sebastià Brosa, MariaElena Roqué, Andreu Rabal, Montse Amenós, Paco Azorín, i Anna Solanilla a ser entrevistats quan encara buscava l'objectiu concret d'aquesta investigació. També a Octavi Rofes pels seus consells. A Eulàlia Salvat, per la correcció d'aquestes pàgines, a en Nacho per la seva maquetació i a la Neus pel seu anglès.

A en David per convidar-me al seu projecte personal sense encara conèixer-nos, a en Jorge per deixar-me l'espai a dins del projecte, i a la Lua per aguantar el llum de sostre hores i hores.

Gràcies als meus pares per confiar incondicionalment en mi. Gràcies a en Pau, per escoltar-me hores interminables amb atenció, pel seu amor i els seus ànims, per creure en mi sempre. A en Mos per fer-me companyia en els moments de més solitud. A en Fortià per permetre'm compartir els seus primers dies de vida amb el final d'aquestes pàgines. A la Raquel per ser-hi sempre i a l'Arnau i a l'Anna per les teràpies. A les lloques de la plana. Als amics de Barcelona que encara no em coneixen sense estar escrivint una tesi. I a la família i totes les amistats que m'han donat suport en algun moment d'aquest camí.

Finalment a tots els escenògrafs i directors amb els quals he treballat, amb aquells que he coincidit fora dels escenaris, i als que he conegut a través de les seves escenografies. Sense vosaltres aquesta recerca tampoc hauria estat la mateixa.

Resum

Aquesta recerca parteix de la tesi que l'objecte teatral ha sofert diverses alienacions, fruit d'una mirada anterior que ha sotmès la pràctica escenogràfica a un gènere de dualismes per la rigidesa amb la qual s'han establert analogies entre els elements teatrals i les diferents funcions, rols o oficis dins els límits del teatre de text. Els plantejaments artístics i filosòfics contemporanis, en canvi, semblen posar en qüestió l'encarcament d'aquestes divisions i més aviat ens conviden a indagar la construcció d'una nova mirada que en desvetlli aspectes negligits. Aquesta investigació assumeix, doncs, l'atansament a una forma de mirar que va més enllà d'una forma de visionar tècnica, i s'adhereix a la lògica intel·lectual suggerida per la teòrica Mieke Bal (2009) sobre el caràcter intersubjectiu d'allò que ella anomena focalització. La nova mirada cap a l'objecte que es postula en aquesta recerca tampoc prové sistemàticament del subjecte, sinó de la relació recíproca que s'estableix entre el subjecte i l'objecte, esforçant-se per depassar els atributs d'actiu-passiu que tradicionalment se'ls havia atorgat.

El resultat escenogràfic de *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer*, un espectacle teatral estrenat el 2018 al teatre La Gleba de Barcelona i del qual en vaig dissenyar l'escenografia, es converteix en l'estudi de cas, perquè materialitza les qüestions essencials tractades en aquesta investigació. Per referir-me als objectes teatrals des d'aquest prisma s'empra el terme objecte escènic; una etiqueta circumstancial i estratègica per designar els objectes fora de categories clàssiques com utilleria o atrezzo, titella, pròtesi, maquinària, etc., que compten amb una tradició o un gènere teatral al darrere que podria incentivar certes idees preconcebudes i mirades ja construïdes. L'objecte escènic no és un objecte que compleixi un conjunt de requisits formals per classificar-lo amb una o altra etiqueta, és el resultat d'una mirada implicada en la contemporaneïtat i les reflexions que han posat en circulació pensadors com Graham Harman, Andrea Soto Calderón, Alexandra Midal, Alfred Gell de manera més evident però sense desestimar la guia de Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze i Catherine Malabou tangencialment.

La construcció d'aquesta mirada ha portat a aproximar-se a l'objecte escènic per mitjà de tres negacions: l'objecte escènic no representa el que és, no ocupa espai, i no és forma ni matèria finites. Aquestes tres distincions no neguen l'objecte escènic, sinó que neguen aspectes associats sovint a l'objecte, i més en concret a l'objecte teatral. En altres paraules, amb aquesta investigació es pot establir el que no és. L'aproximació a partir de la negació en detriment de possibles afirmacions complaents pretén replantejar la percepció de les coses, acostar-se a l'objecte teatral sense capturar-lo, sinó al·ludint-lo amb una forma particular d'atenció que impulsi premisses creatives.

Paraules clau: escenografia, utilleria, objecte escènic, mirada, contemporaneïtat

Abstract

This research is based on the thesis that the scenic object has suffered different alienations as a result from a past gaze that has subdued the scenographic practice into a genre of dualisms because of the rigidity in establishing analogies between the theatre elements and the different functions, roles or professions within the limits of text theatre. On the contrary, the contemporary artistic and philosophical approaches seem to question the inflexibility of these divisions and rather invite us to look into the building of a new gaze that reveals other disregarded aspects. Hence, this research assumes the approach to a way of looking that goes beyond a technical way of viewing, and adheres to the intellectual logic suggested by the theorist Mieke Bal (2009) about the intersubjective character of what she calls focalization. The new gaze towards the object that is proposed in this research doesn't systematically come from the subject, but from the reciprocal relationship between the subject and the object, trying to overcome the active-passive attributes that were traditionally given to them.

The scenographic result of *El perceiebro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer*, a theatre show performed for the first time in 2018 in La Gleba theatre in Barcelona and which I designed the scenography for becomes the case study, because it materializes the essential questions addressed in this research. To refer to the theatre objects from this perspective, I use the term scenic object; a

circumstantial and strategic label to design the objects outside classic categories such as props, puppet, prosthesis, machinery/equipment, etc. which have a theatre genre or tradition behind that could encourage certain preconceived ideas and previously built gazes. The scenic object it is not an object that follows a group of formal requirements to classify it into one label or another. It is the result of a gaze involved in contemporaneity and the reflexions that have been proposed by researchers such as Graham Harman, Andrea Soto Calderón, Alexandra Midal, Alfred Gell more evidently but without underestimating the guidance of Claude Lévi-Strauss, Gilles Deleuze and Catherine Malabou tangentially.

The construction of this gaze has caused the approach to the scenic object through three negations: the scenic object does not represent what it is, it does not take up space, and it is not a finite form or matter. These three distinctions do not deny the scenic object, but deny aspects that have often been associated to the object, and more specifically to the theatre object. In other words, with this research, we can establish what it is not. The approach through negation at the expense of possible pleasing affirmations tries to reconsider the perception of things, approaching the theatre object without capturing it, but referring to it with a particular way of attention that inspires creative premises.

Key words: scenography, props, scenic object, gaze, contemporaneity

Sumari

Introducció	16
1. L'objecte teatral en estudi	29
1.1. Endreçant la caixa d'eines: l'objecte en els manuals professionals d'utilleria	33
1.2. La descoberta acadèmica de l'objecte teatral: estat de la qüestió	43
1.2.1 Bases	46
1.2.1.1 Objectes que parlen: la tradició semiòtica	47
1.2.1.2 L'objecte es fa present: la perspectiva fenomenològica	55
1.2.2 Últimes (per ara) contribucions al voltant de l'objecte teatral	65
2. L'objecte en qüestió	73
2.1. L'inici d'una investigació acadèmica	76
2.2. Eines teòriques: la teoria antropològica de l'art d'Alfred Gell	84
2.3. La trama social aplicada al procés de creació <i>El percebero</i>	90
3. Altres objectes en escena	97
3.1. El text com a objecte: Bertolt Brecht i la <i>literalització</i> de l'escenari	99
3.1.1 La inclusió de textos en escena	106
3.2. L'actor com a objecte: el bioobjecte de Tadeusz Kantor, una proposta d'hibridació	126
3.2.1 Altres transformacions del cos en escena	131
3.3. L'espai com a objecte: Philippe Quesne entre terraris	153
3.3.1 El miniaturisme en escena	161
4. Les tres negacions de l'objecte escènic	176
4.1. L'objecte escènic no representa el que és	177
4.2. L'objecte escènic no ocupa espai	188
4.3. L'objecte escènic no és forma ni matèria finites	201
5. Conclusions	214

Taula d'il·lustracions	221
Bibliografia	229
Annexos	
Annex I - Glossari	253
Annex II - <i>El percebeiro y otros relatos sobre la filosofía del no me voy a caer</i>	266
Annex III - Dietari del procés de creació i assajos de l'espectacle	281
Annex IV - Taula d'anàlisi per escenes de l'espectacle	304
Annex V - Plànols del llum de sostre	309

Cualquier actividad académica vive a base de limitaciones, pero también requiere libertad para ser innovadora. La negociación entre éstas es delicada. La norma por la que yo me rijo, por la que hago que se guíen mis alumnos y que ha sido la limitación más productiva que me he impuesto en toda mi carrera académica, es la de jamás limitarme a teorizar, sino permitir además que el objeto «me responda».

(Bal 2009: 65)

Introducció

Aquesta recerca ve motivada per preguntes que m'apareixen en el si de la meua pràctica professional com a escenògrafa. I de forma més clara durant la concepció de l'escenografia de *El percebero y otros relatos sobre la filosofía del no me voy a caer*, una peça escrita i interpretada per David Menéndez, dirigida per Jorge Gallardo i estrenada al teatre La Gleva el 2018.

L'escenografia resultant, un llum de sostre concebut expressament per a aquesta peça teatral, no la podia categoritzar en tant que objecte que apareix en escena sota l'etiqueta d'util·leria; no era un complement dins una escenografia, sinó que l'objecte era la idea escenogràfica en si mateixa. Tampoc la manipulava l'actor al seu favor, sinó que tenia un arc dramàtic autònom. Autònom no només en relació amb l'actor, sinó també amb la peça escrita, ja que en cap cas s'hi feia referència, per bé que la seva ideació provenia de la síntesi de significats que el text emanava. En aquest sentit, em trobava davant d'un objecte que jo mateixa havia dissenyat però que alhora era diferent, particular i difícil de definir: no encaixava amb la distinció tradicional entre escenografia i util·leria amb la qual havia treballat fins llavors en el teatre de text.

El resultat escenogràfic de *El percebero* marca, doncs, el punt d'inflexió que acaba orientant aquesta recerca, i es converteix en l'estudi de cas, perquè materialitza les qüestions essencials tractades en aquesta investigació. Tot i això, aquesta tesi no pretén donar resposta només al sentit de ser i a la forma d'operar particular d'aquest objecte en concret, sinó que el seu objectiu principal rau en proposar una nova mirada, —la qual explico i justifico més endavant,— que respecti la complexitat d'allò que en podem dir, per ara i abans d'entrar en qüestions terminològiques més detallades, objectes teatrals. Val a dir, però, que la recerca que es presenta a continuació és un dels trams on m'ha menat una investigació que ve de lluny, abans i tot del projecte de *El percebero*. Les pàgines que es presenten són el resultat d'una exploració més àmplia que no cabria ni tindria sentit incloure sencera, ara bé,

sí que pren sentit esbossar-ne algunes fites per entendre l'evolució i donar pes a les seves conclusions.

El seu inici es remunta a la lectura de textos de Caryl Churchill, Martin Crimp i Sarah Kane a propòsit d'un curs impartit per Davide Carnevalli "La responsabilitat de la forma (forma dramática y representación del mundo)" (2015). La lectura d'aquests textos post-dramàtics va ser detonant per prendre consciència del salt narratiu i formal que havien assolit a la literatura teatral anglesa. Paral·lelament al curs, començava a tenir accés al món professional en tant que escenògrafa, i després de la meua experiència com a ajudant creia important reivindicar el paper de l'escenografia al teatre català des de la pràctica, però també des de la teoria; si bé existeixen treballs i recerques que s'han fet en aquest camp tant des del punt de vista històric com més atansat als nostres dies, sembla obvi que quantitativament és un terreny menys explorat. El curs m'havia ofert exemples que jugaven amb la forma dramàtica textual, el que em preguntava llavors era si tenia a l'abast exemples d'escenografies que fossin comparables a aquells textos en la seva exploració formal.

En resum, considerava el tracte general cap a l'escenografia com a mer acompanyant del conjunt escènic, sense l'autonomia i consideració de què gaudien altres disciplines del fet teatral, com la dramaturgia textual o la interpretació. És rellevant remarcar que aquesta recerca es limita al teatre de text, marc en el qual neix aquesta observació fruit de la meua experiència. S'és conscient que en el teatre d'objectes, la dansa, la performance, l'escena híbrida... fins i tot en altres disciplines artístiques o de disseny existeixen exemples que excedeixen tal consideració. Per altra banda, aquesta delimitació en el teatre de text no ha invalidat l'ús d'exemples fora dels seus límits, precisament per observar dinàmiques que poguessin fer aflorar aspectes negligits de l'objecte teatral que aquí s'estudia.

Sota aquesta valoració empenia una recerca doctoral amb un primer propòsit: evidenciar les possibilitats narratives i dramaturgiques de l'escenografia: aconseguir que l'escenografia expliqués el conflicte exposat en un text teatral sense la paraula de l'intèrpret i, d'aquesta manera, evidenciar les seves potencialitats dramàtiques. Sota aquesta idea s'amagava la voluntat de crear una peça escènica sense actors que cobrés un tipus d'agencialitat dramàtica/dramaturgica més enllà de determinades

instal·lacions. Per aquest motiu el propòsit teòric es reforçava i complementava amb una pràctica: tres propostes escenogràfiques per a tres textos de Sarah Kane. Incorporar la pràctica a la recerca teòrica em semblava essencial per estudiar l'escenografia que és eminentment pràctica. Per complementar la informació que podia trobar als llibres vaig iniciar un treball de camp paral·lel en què recollia punts de vista de diferents escenògrafs catalans. Aquesta primera fase de recerca em va portar a posar-me en contacte amb: Montse Amenós, Andreu Rabal, Paco Azorín, Sebastià Brosa, Bibiana Puigdefàbregas, MariaElena Roqué i Anna Solanilla per tal d'entrevistar-los i saber quina era la seva concepció sobre l'escenografia lligada directament a la seva experiència professional.¹ Les respostes mostraven el desencís que sovint sentien com a creadors i creadores, relegats dins la feina d'equip i de les decisions estètiques de la direcció. No obstant això, es feia evident que els actors no semblava que fossin "el problema" per revalorar l'escenografia.

Així doncs, si la premissa era equivocada, si l'actor no havia de desaparèixer d'un muntatge teatral, la direcció de la recerca perdia sentit. Em va semblar congruent que el següent pas fos posar l'actor i l'escenografia de costat, per tal de trencar amb qualsevol jerarquia. Aquest gest, em va fer pensar en la possibilitat d'equiparar també metodologies per a la seva anàlisi. La recerca es posava de nou en marxa: els vectors que Patrice Pavis menciona per a l'anotació dels desplaçaments dels intèrprets (2011:172-173) eren l'inici per arribar a unes hipotètiques fórmules matemàtiques. Aquestes fórmules havien de servir per avaluar l'espai escenogràfic durant el seu procés de creació, mesurar-ne les seves possibilitats dramàtiques i el seu grau d'autonomia. No volia renunciar a la part pràctica, ja que continuava considerant que era important mantenir-la com a part de la recerca teòrica, per aquest motiu també va evolucionar junt amb la proposta: les fórmules matemàtiques es traduïen a les tres dimensions, en forma de maquetes perquè l'escenògraf pogués utilitzar-les com a eina de treball i no com a mitjà de representació.

L'enfocament matemàtic no va tenir temps de desenvolupar-se, semblava una proposta reduccionista i formal. De fet, ja s'havia fet en altres disciplines com l'arquitectura i no semblava augurar un futur massa prometedor. Com assenyalar

¹ La llista era més llarga, incorporava altres noms d'escenògrafs catalans els quals tenia accés i coneixement gràcies al web de l'Associació d'Escenògrafs de Catalunya.

l'escenografia, doncs? Hi ha un factor que determina el següent pas de la recerca: la bibliografia existent. Per bé que hi ha publicacions sobre la història de l'escenografia, des de l'antiga Grècia fins a l'actualitat, com també hi ha manuals tècnics per construir-la que inclou tota la maquinària, i alhora monogràfics tant d'escenògrafs mítics com de tendències o estils, és molt menys recurrent una publicació que reflexioni al voltant de l'escenografia des d'una perspectiva conceptualitzadora. Aquest factor, per una banda, condiciona la recerca, però alhora es converteix en símptoma de la seva necessitat.

La lectura exhaustiva de determinades entrades del *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología* (2013) de Patrice Pavis, com: decorat, escenografia, maquinària, atrezzo, utillatge, signe, objecte..., podia ser una altra forma d'aproximar-se a l'escenografia. Els mots inclosos per Pavis al diccionari em permetien fer una amalgama de components que han format part o designaven pròpiament l'element escenogràfic, ja que no exclou conceptes històrics que han adquirit nous significats, com tampoc els que han pogut caure en desús a causa del seu arrelament a un determinat gènere o problemàtica. En paral·lel, semblava interessant incloure a la recerca el realisme especulatiu de finals dels anys noranta per avaluar l'escenografia a partir del seu prisma. La publicació del diccionari de Pavis té lloc just abans del canvi de paradigma que el realisme especulatiu proposa, fet que permetia comparar dues visions consecutives en el temps. Aquest corrent filosòfic recent s'estudia a partir de Graham Harman —autor que s'ha mantingut a la tesi definitiva—, i la seva línia particular dins el model general, sobre l'ontologia orientada als objectes.

Finalment la inclusió de Graham Harman, amb *Realismo especulativo* (2015), i d'Ortega y Gasset amb «Ensayo de estética a manera de prólogo», del qual el primer fa referència, obria un camp per repensar l'escenografia. Calia però, partir d'un lloc concret, sense divagar constantment en el món de les idees. És a partir d'aquesta reflexió que perden pes les paraules i la part pràctica de la recerca passa de ser la seva fase final a ser-ne l'inici i motiu de la investigació. És en aquest punt quan la recerca teòrica i la meua pràctica professional conflueixen en aquesta tesi. *El percebeiro y otros relatos sobre la filosofía del no me voy a caer* —el projecte que presentava a l'inici del qual vaig formar part en tant que escenògrafa i figurinista— es posava en el punt de mira. La clau de volta va arribar quan en primera instància es va observar

l'objecte teatral, per després ajudar-me de reflexions teòriques, exemples, pràctiques i perspectives que realçaven allò que l'objecte emanava. *Com ens adrecem als objectes teatrals?*

És remarcable la quantitat de preguntes que els estudis teatrals dediquen als objectes i de les quals encara ara podem oferir respostes parcials. Per exemple, la nota editorial del número 12 de la revista *Performance Research*, dedicada als objectes, diu:

What is an object? [...] 'where' is an object? And more specifically 'where are they?' in relation to both other objects and those other things we call ourselves: selves, and how are those things and selves staged, performed and made manifest.

(Clarke, Gough i Watt 2007: 1)

També l'estudiosa i creadora Eleanor Margolies a propòsit de Jiří Veltruský es qüestiona: "If a prop can be more than just a 'support' to the actor, how exactly does it become an autonomous performing object, or draw the audience's attention in the way an art object does?" (Margolies 2016: 25). Sovint, tal com s'ha apuntat i es desenvoluparà degudament més endavant, els objectes, a la pràctica, són referenciats com a *utilleria* o *atrezzo* per diferenciar-los de la maquinària escènica i els elements d'arquitectura efímera propis de l'escenografia. Per bé que en termes pràctics aquesta distinció és útil pot difuminar certes particularitats d'objectes ambigus, complexos o difícilment classificables. Si es pensa a la inversa el resultat és similar; concebre la creació d'objectes a partir de l'etiqueta *utilleria* pot reduir les possibilitats creatives ja que s'actua dins els límits de l'esfera d'allò conegut. Thomas Richards exposa una idea similar quan argumenta que la ment discursiva limita allò percebut sota la idea de comprensió:

La mente discursiva divide, reparte, etiqueta; empaqueta el mundo y lo envuelve como "comprendido". Es la máquina en nuestro interior que reduce ese misterioso objeto que se balancea y ondula ante nosotros a simplemente "un árbol". [...] Cada vez experimentamos las "cosas" de manera más y más generalizada, dejamos de percibir las directamente, como un niño, para percibir las más bien como signos en un catálogo que ya nos es familiar. Lo "desconocido", reducido y petrificado en este modo es convertido en lo "conocido". (Richards 2005: 20-21)

Així doncs, l'objectiu principal d'aquesta recerca no és buscar ni argumentar la idoneïtat d'una etiqueta alternativa o complementària a util·leria, ja que en certa manera es podria caure en el mateix parany que expressa Richards en la citació anterior, sinó proposar una forma possible de percebre, una nova manera de mirar els objectes lligada a una sensibilitat contemporània que no indica què veure sinó com mirar. Per Bert O. States, l'acte de mirar l'escenari no és únicament òptic: "So the ear sees scenary and the eye hears it"² (1987: 53). Intercanviant els dos sentits, l'experiència sinestèsica que poèticament expressa States dissenciona la naturalesa escènica construïda d'imatges pictòriques, literàries i musicals que van interpenetrant-se a mesura que avança la representació (States 1987: 53). Amb aquesta afirmació, States explica la relació escènica dels elements per mitjà de la descripció d'una forma de mirar.

En aquesta recerca, com mirar no té a veure amb una forma de visionar tècnica, sinó amb la lògica intel·lectual suggerida per la teòrica Mieke Bal (2009) sobre el caràcter intersubjectiu del que ella anomena focalització. La focalització és per a Bal la relació entre l'objecte i el subjecte de la percepció (2009: 61) i està relacionada amb el concepte de mirada perquè aquesta "ayuda a valorar la carga ideològica de una posición-de-sujeto como focalizador." (Bal 2009: 63). També li permet posar en relació el concepte de mirada, entesa com a visió, i la mirada lacaniana: en una situació de percepció, un subjecte focalitzador viu una situació dinàmica entre el "jo", el que mira, i el "tu", el que és mirat. (2009: 63).

En aquest sentit és interessant incloure la reflexió de Peter Schwenger a *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*³ (2006) a partir de la reinterpretació del concepte de mirada (*gaze*) que Jacques Lacan desenvolupa al Seminari XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1963-1964). Schwenger recupera la mirada de Lacan, aquesta vegada aplicant-la als objectes materials, i més en concret al quadre de Georgia O'Keeffe: *Red Cannas* (1927). Aquesta perspectiva és interessant perquè situa en primer terme l'objecte, que si bé se sol relacionar amb el subjecte com a entitat oposada, aquesta vegada es pot comprendre per mitjà d'un tercer element: la cosa. "The subject is annihilated;

² Aquest exemple també s'inclou a l'apartat L'objecte es fa present: la perspectiva fenomenològica, p.55

³ Aquesta reflexió també s'inclou a *Opening Remarks on a Private Collection* (Clarke, Gough i Watt 2007: 1-3).

indeed, the object too disappears as object. We are left two unknowables. Where the object was is now the thing. And where the subject was is –curiously enough– again the thing, but in a different sense, Lacan’s sense.” (Schwenger 2006: 48). Aquesta trobada entre dos estranys permet a l’objecte ser l’*altre*, i no només allò abastable per a la mirada del subjecte. Schwenger ofereix en unes altres paraules la mateixa observació de Bal; la intersubjectivitat de la focalització. La nova mirada cap a l’objecte que es postula en aquesta recerca tampoc prové sistemàticament del subjecte, sinó de la relació recíproca que s’estableix entre tots dos. Per aquest motiu la proposta descentralitza el paper del subjecte per concentrar-se en allò que expressa un objecte que s’esmuny per no ser inclòs ni fixat dins la categoria d’utilleria i que, en canvi, navega més aprop “d’un procés de desenvolupament viu” (Richards 2005: 21).⁴ Bal ho expressa de la manera següent:

¿Quién no estaría de acuerdo en que el respeto por el objeto requiere que suspendamos cualquier juicio basado en principios preestablecidos? Es así como una obra de arte, o en realidad cualquier imagen, se puede convertir en un objeto teórico. Este objeto «ocurre» cuando es *observado* (implicando la subjetividad del observador), y cuando se *resiste* (lo que implica la intencionalidad de la obra) a ser normalizado dentro de una teoría anteriormente definida. Por tanto, y de forma paradójica, el respeto a la imagen como objeto *inmutable* requiere que reconozcamos su *transformación*: demanda que la veamos de forma diferente. (Bal, 2009: 353)

Per referir-me al llum de sostre, i als objectes teatrals des d’aquest prisma, d’ara endavant se’n farà referència en tant que objecte escènic⁵ que no pretén ser una nova categoria estable sinó que respon a criteris d’intel·ligibilitat. És una etiqueta⁶ circumstantial i estratègica per designar els objectes fora de categories clàssiques com: utilleria o atrezzo, titella, pròtesi, maquinària, etc. —així com de fórmules més generals com: instal·lació, dispositiu, etc.— que compten amb una tradició o un gènere teatral al darrere que podria incentivar certes idees preconcebudes i

4 Aquesta descripció està extreta literalment de Thomas Richards quan explica que la ment discursiva té dificultats per tolerar un procés de desenvolupament viu per la seva forma d’operar (Richards 2005: 21).

5 La traducció a l’anglès, *scenic object*, ja ha estat utilitzada per Andrew Sofer quan fa referència a l’estudi semiòtic dels objectes de l’Escola de Praga. Tot i així, aquesta forma es compagina amb d’altres com: *theatrical objects*. A diferència de l’ús que Sofer fa d’aquesta expressió —com a sinònim d’utilleria,— en aquesta recerca es presenta com una categoria diferenciada de l’anterior. Per seguir la referència de Sofer vegeu l’apartat Objectes que parlen: la tradició semiòtica. p. 47.

6 En aquest sentit, la proposta que és útil per a aquesta recerca podria revisar-se arribat el cas.

mirades ja construïdes. L'objecte escènic no és un objecte que compleixi un conjunt de requisits formals per classificar-lo amb una o altra etiqueta, sinó que és un objecte teòric, com diu Bal, resultat d'una mirada construïda i implicada amb la contemporaneïtat.

La noció de *teatralitat* que Harman utilitza a *Art + Objects* (2020) va ser la via per arribar a la part final d'aquesta recerca que tenia per voluntat explicar la cara A i la cara B de l'objecte escènic per mitjà de la *teatralitat* i la *performativitat*; dos conceptes que coincidien en diferents aspectes amb la semiòtica i la fenomenologia; les dues perspectives exposades a l'estat de la qüestió. Ara bé, tenia els seus inconvenients: els conceptes de *teatralitat* i *performativitat* no es podien utilitzar a la lleugera, ambdós termes portaven el pes d'un llarg viatge, recuperant Bal, de definicions diverses, matisables i fins i tot contradictòries. Per aquest motiu em va semblar imprescindible estudiar-los en profunditat. La *teatralitat*, més enllà de Roland Barthes, es va estudiar a partir de Michael Fried, Rosalind Krauss i Juliane Rebentisch dins l'art en general, i de Josette Féral, Marvin Carlson, Óscar Cornago, entre d'altres dins els límits del teatre en particular. La *performativitat* s'analitza a mans de John L. Austin, Judith Butler, Erika Fischer-Lichte, Mieke Bal i Andrea Soto Calderón principalment. El resultat d'introduir totes aquestes veus en el discurs, però, difuminava l'objecte escènic; prenia més pes la revisió històrica dels conceptes que les particularitats naixents de l'objecte escènic. A aquest fet s'hi suma que mentre m'esforçava per allunyar-me del pensament dualista que oposa *objecte* i *subjecte*, l'incorporava de nou contraposant aquests dos conceptes; *teatralitat* i *performativitat*. La solució passava, de nou, per donar espai a l'objecte. Del doble compromís amb la perspectiva teòrica i els conceptes, per una banda i amb la lectura detallada de l'objecte, per l'altra, la part final ha pres forma de tres negacions, que no són altra cosa que la resposta de l'objecte a la meua mirada:

- i. l'objecte escènic no representa el que és;
- ii. l'objecte escènic no ocupa espai;
- iii. l'objecte escènic no és forma ni matèria finites.

Aquestes tres distincions no neguen l'objecte escènic, sinó que neguen aspectes associats sovint a l'objecte, i més en concret a l'objecte teatral. És a dir, en aquest punt de la investigació podem establir què és el que no és. L'aproximació a partir

de la negació en detriment de possibles afirmacions complaents pretén replantejar la percepció de les coses, acostar-se a l'objecte sense capturar-lo, sinó al·ludint-lo amb una forma particular d'atenció que impulsi premisses creatives. Finalment s'ha fet una poda de sentits de *teatralitat* i *performativitat*, escollint la teatralitat explicada a mans del filòsof Graham Harman (2020), per a la primera negació, i la performativitat a propòsit de la investigació sobre les imatges d'Andrea Soto Calderón (2020), per a la tercera. Per la segona negació, en canvi, m'he servit d'exemples i referències més pròpies del disseny, especialment en l'àmbit domèstic a causa de la meva trajectòria acadèmica⁷ i amb la publicació de la comissària i investigadora en disseny i cultura visual Alexandra Midal (2019) a les mans. La bibliografia, tal com es pot comprovar, és híbrida a conseqüència de la mirada construïda des de la interdisciplinarietat, amb el sentit que Bal la utilitza: la naturalesa viatgera dels conceptes, entre disciplines, espai i temps. A més dels ja mencionats també s'incorpora el pensament d'antropòlegs com ara Claude Lévi-Strauss.

La tesi principal és rescatar l'objecte teatral de certes alienacions, fruit d'una mirada anterior que ha portat a concebre la pràctica escenogràfica amb dualismes per la rigidesa amb la qual s'han establert analogies entre els elements teatrals i les diferents funcions, rols o oficis, per considerar-lo des d'una perspectiva contemporània. Això vol dir enderrocar determinats prejudicis i indagar la construcció d'una nova mirada que en desvetlli aspectes negligits.

Els objectius es desgranen en aquests punts:

Objectius principals:

- i. proposar una nova mirada sobre l'objecte del teatre de text coherent amb la contemporaneïtat;
- ii. alliberar l'objecte de constreyniments conceptuals i impulsar estímuls creatius per adreçar-s'hi.

⁷ Pot ser oportú fer referència al TFM que vaig presentar al MUET (màster universitari d'Estudis Teatrals): la recerca estudiava les escenografies ambientades en espais domèstics de Sebastià Brosa i evidenciava certes pautes de creació que posaven en relació determinades formes escenogràfiques en funció de la falta o excés de llar que la dramaturgia proposava. Aquesta investigació era també una continuació del TFG que aplicava l'illa antropògena de Peter Sloterdijk (Esferas III) a les peces de cambra d'August Strindberg per evidenciar les possibilitats de la ficció en la projecció d'espais domèstics més enllà del decorativisme. Aquesta vinculació entre el disseny i el teatre és fruit de la meva trajectòria acadèmica que parteix del grau en disseny i avança cap a l'escenografia.

Objectius secundaris:

- i. cercar i analitzar mostres d'objectes teatrals que s'escapen de l'oposició escenografia-utilleria;
- ii. comprendre el rol del llum de sostre dins la peça teatral incorporant diferents perspectives filosòfiques, antropològiques i sociològiques contemporànies;
- iii. introduir les observacions de l'anàlisi del llum de sostre a la poètica de l'objecte escènic.

Les dificultats d'aquesta recerca es poden resumir en tres punts principals que explicarien el recorregut indirecte cap al nucli central de l'estudi. El primer és el fet que l'obsessió teòrica per l'escenografia va de la mà de la meva pràctica professional com a escenògrafa, que tot i que té aspectes positius d'experiència que han anat evolucionant i creixent en paral·lel a aquesta tesi, també anul·la el distanciament que afavoreix la recerca i, per tant, demana un sobre esforç d'honestedat, anàlisi i reflexió. El segon aspecte es concreta en l'observació de tendències filosòfiques que comencen a finals dels anys noranta però que comencen a calar actualment a la nostra societat d'una manera més evident com ara el realisme especulatiu. Estudiar el present, la contemporaneïtat, comporta córrer el risc de falta de perspectiva, per una banda, i d'obsolescència imminent, per l'altra, però el punt a favor és que explica la meva realitat circumstancial, una de les qüestions principals que va motivar fer aquesta tesi. Aquest segon punt, encamina el tercer, desmarcar-se de l'estudi historicista o prescriptiu de l'escenografia provoca la immersió a l'especulació conceptual, que, de nou, és una exploració inacabable entre conceptes en evolució.

L'estat de la qüestió, el primer capítol, estudia diverses publicacions sobre l'objecte teatral, i inclou un repàs pels manuals pràctics i per les publicacions teòriques; les segones, organitzades segons dues perspectives: la semiòtica i la fenomenologia. Finalment conté les publicacions més recents sobre l'objecte teatral. L'objectiu és determinar i restringir allò que compta com a científic, en paraules de Bal *endurir* la ciència (2009: 51), per després *desendurir* els conceptes. El segon capítol analitza el procés de creació i assajos de l'estudi de cas, el llum de sostre de *El percebeiro*, sota dos prismes: en primera instància des de l'autoreflexió mitjançant un diàleg amb mi mateixa, entre l'escenògrafa, gràcies al testimoni d'un dietari,⁸ i

⁸ El dietari és inclòs a l'annex III p. 281.

la investigadora que el recupera i analitza passat un temps. En el mateix capítol, s'aplica la teoria antropològica de l'art d'Alfred Gell (1998) al procés de creació, per comprendre'n les particularitats i l'agencialitat dels seus elements des d'una perspectiva antropològica que descentra l'ésser humà.

El capítol 3 és la recopilació d'exemples d'espectacles teatrals que visibilitzen algunes de les característiques de l'objecte escènic o que, almenys, insinuen desviacions de l'objecte tradicional; en aquest sentit, es pot dir que en són exponents. S'han contemplat exemples de muntatges teatrals europeus per proximitat geogràfica, històrica i cultural amb l'estudi de cas, per bé que existeixen casos d'influència més enllà d'aquest límit al llarg de la història. S'ha prioritzat aquells exemples que s'han pogut veure en un espectacle en directe, però no he menystingut altres modalitats (enregistraments visuals, documents gràfics), perquè resulten idonis per il·lustrar les reflexions del discurs que construeixo. En aquest sentit, per bé que la present tesi se situa en la contemporaneïtat, i en conseqüència el gruix principal d'exemples són entre el 2000 fins a l'actualitat, en alguns casos s'ha considerat imprescindible contemplar mostres de teatre del segle XX per la seves característiques rellevants en el si de la recerca. El seu ordenament és una proposta per evidenciar els objectes que demanen atenció en escena. Malgrat que no segueixo un fil cronològic ni pretenc una reconstrucció exhaustiva d'exemples —no és una recopilació de caràcter històric o historiogràfic—, no vol dir que ignori l'emergència, l'aparició d'una determinada tradició que es mira els objectes a l'escenari de manera una mica diferent. La lògica de la seva ordenació parteix dels *moodboards* que poden utilitzar-se en un projecte escenogràfic, o de disseny d'espais. Ara bé, així com aquestes pissarres d'imatges solen ser un collage de referències que evoquen una determinada atmosfera sense fil argumentatiu, aquest capítol segueix un recorregut analític que enllaça les diferents formes d'objectes en els espectacles. El seu objectiu principal és dibuixar un mapa d'afinitats entre els exemples i l'objecte escènic.

Finalment, el capítol 4 és el desenvolupament de les tres negacions fonamentades primer en l'observació del llum de sostre, després en les conclusions extreïdes del compendi d'exemples del capítol 3 i finalment sustentades amb les veus de pensadors contemporanis.

Les conclusions d'aquesta recerca no donen una resposta tancada a totes les

preguntes, sinó que generen noves preguntes per continuar noves recerques. Aquesta investigació pretén ser una contribució en la renovació dels estudis dels objectes dins el teatre i per al teatre i se suma a l'assumpció de Schweitzer i Zerdy exposada a *Performing Objects & Theatrical Things*:

[We] believe that matter matters. We are united in our belief that the future of theatre and performance scholarship hinges on our willingness to move beyond conventional humanist methodologies and their privileging on the human subject in order to develop new ways of learning from, listening to, and collaborating with nonhuman entities. (Schweitzer i Zerdy 2014: 17)

1

L'objecte teatral en estudi

Per fer referència a l'objecte teatral, tal com queda recollit al *Diccionario del teatro* (2013) una de les publicacions més destacades de Patrice Pavis, autor de referència en els estudis teatrals occidentals, existeix el terme *atrezzo*, que respon a qualsevol objecte en escena que els actors manipulen durant la representació que no sigui part del decorat, ni del vestuari. En la mateixa entrada s'hi especifica que si bé van tenir un paper predominant en el teatre naturalista preocupat per construir un espai amb tots els seus atributs, avui tendeixen a perdre aquest valor caracteritzador, decantant-se més per les màquines de joc o els objectes abstractes (2013: 55). Malgrat que aquests trets objectuals es poden observar en algunes produccions, el seu ús en tant que complements —elements auxiliars al servei de la il·lustració— continua essent majoritari a les produccions catalanes de teatre d'avui; com per exemple a *Síndrome de gel* (Lliure de Gràcia, 2022), *La Víctor C.* (TNC, 2021) o *Al final, les visions* (Sala Beckett, 2022).

En català, el terme *atrezzo*, manllevat de l'italià, i *utilleria* funcionen per igual a l'hora de referir-nos a l'objecte teatral en l'àmbit professional,¹ però les variacions per mencionar-lo en les diferents llengües europees poden suggerir actituds diverses en relació amb el mateix, tal com Eleanor Margolies desenvolupa:

In French, *accessorie* implies something secondary and supportive, while the German term *Requisit* suggests that the object is necessary to the performance. (The German term has been adopted by many Slavic languages —in Polish, it becomes *rekwizyt*). In Spanish, one word, *utilería* denotes both “tool” and “prop”— perhaps suggesting the possibility of a fluid movement between daily life and performance. (2016: 3)

1 Per bé que el diccionari normatiu no admet cap dels dos mots, es recullen al diccionari terminològic d'escenografia i escenotècnica de Salvador Gràcia publicat al servidor de l'IEC: <https://cit.iec.cat/DEE/default.asp>.

La mateixa Margolies observa que determinats creadors, però, utilitzen paraules diferents a la traducció literal d'utilleria, i es decanten per objecte o cosa quan fan referència als *movable items* (elements mòbils). Aquest salt terminològic no és només una qüestió observable en l'àmbit professional, sinó que es fa extensible a la recerca teòrica. És a dir, si bé en el conjunt de manuals pràctics,² s'ha comprovat que existeix un consens en l'ús de la paraula utilleria, *attrezzo* o *prop* per fer referència als elements que utilitzen o manipulen els actors,³ el terme *objet*, tal com apunta Patrice Pavis, acostuma a substituir "accessori", "attrezzo" o "decorat" en els estudis crítics (2013: 315), un concepte que permet fer un apropament entre l'objecte estrictament teatral i l'objecte en altres àmbits d'estudi com les belles arts, la filosofia, el psicoanàlisi, l'antropologia, la semiòtica, o la teoria actor-Red (Margolies 2016: 3).

N'és exemple l'edició de Marlis Schweitzer i Joanne Zerdy (2014), on exposen la decisió terminològica de la publicació basada principalment en l'article "Thing Theory" de Bill Brown (2001). Malgrat l'ús estès entre *objet* i *cosa* indistintament, la compilació es decanta per donar èmfasi en el desplaçament entre els dos, precisament per posar en crisi les tendències humanistes. En particular, tal com descriu Brown, en els moments que un objecte entra al món de les coses no ens queda altra sortida que confrontar-nos amb la *cositat* dels objectes. Lluny de les etiquetes objectivadores per la falta d'utilitat dels útils, per bé que aparentment contradictori, ens força a prendre consciència del nostre deute amb el misteriós *more-than-human realm* (Schweitzer i Zerdy 2014: 3). Tot i així, alguns articles treballen amb l'etiqueta *objet* per sobre de la *cosa* per desafiar les construccions subjectivitat/objectivitat o dins/fora escenari, igual com els binaris humà/no humà o socialitat/materialitat són desplaçats del recull per qüestions com "what things are" "how they happen, where they go" i "who/what they impact" (Schweitzer i Zerdy 2014: 6).⁴

2 Per al llistat de manuals recopilats i consultats vegeu: Endreçant la caixa d'eines: l'objecte en els manuals professionals d'utilleria, p. 33.

3 Segons Andrew Sofer, una enquesta confirma que la majoria de llibres que mencionen *stage properties* són manuals dirigits a aspirants a escenògraf i director tècnic, en comptes d'estudis dirigits a actors, directors, escriptors i investigadors (Sofer: 2003: v).

4 Schweitzer i Zerdy expliciten les ressonàncies entre la investigació dels autors que inclouen a l'edició i els interessos de la investigadora sobre performance Margaret Werry, específicament a (Werry 2010: 221-239). És des d'aquest encreuament que fan aquesta reflexió.

La porositat del terme *objet*, però, no sempre és clarificador, sinó que, sense una descripció concreta d'allò a què s'està fent referència, pot esdevenir una paraula comodí:

La neutralidad, por no decir vacuidad, de la expresión [objet] explica su éxito para describir la escena contemporánea, que participa tanto del decorado figurativo, de la escultura moderna o de la instalación como de la plástica animada de los actores. (Pavis 2013: 315)

Teemu Paavolainen contraposa dues mirades divergents suficientment representatives per evidenciar els diferents graus d'abstracció que pot oferir el mateix terme: per una banda, els semiòtics Shoshana Avigal i Shlomith Rimmon-Kenan (1981) es concentren en l'estudi de les propietats dels objectes estrictament teatrals; per l'altra, el psicòleg James J. Gibson (1982) proposa una divisió dels objectes a partir del concepte d'*affordance*. Mentre els primers fonamenten la seva descripció amb trets com privat d'intencionalitat, multifuncional, referencial i mimètic, transportable, o mediador, el segon llista els objectes segons l'acció que permeten: agafar, llençar, rodar, suportar... (Paavolainen 2012: 14).

Queda palès, doncs, que la qüestió terminològica, no és una simple curiositat, sinó que és una de les claus fonamentals per a la definició de l'objecte, la cosa o la utilleria teatral. No és supèrflua la decisió d'escollir unes o altres paraules per referenciar o descriure les coses o els objectes dins la pràctica teatral. L'elecció d'una determinada categoria pot carregar l'objecte d'unes o altres connotacions històriques, culturals i socials tal com expressa un fragment de *Making the Scene, A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States* a propòsit de Joseph Svoboda i la seva mirada transgressora: "he argued for the substitution of the term *scenography* for the word *stage design*. This was not just a change in language, it also reflected a new philosophy" (2010: 291). Svoboda era molt conscient que el llenguatge reflecteix també la nostra mirada envers el món, i que el seu canvi no és un aspecte merament lingüístic, sinó que provoca alhora un canvi de percepció. Per aquest motiu és important, abans de res, reflexionar sobre aquesta primera qüestió: "com ens adrecem als objectes teatrals?" Aquest interrogant té la voluntat de transcendir la qüestió terminològica i fer aturar el lector al verb adreçar-se. És cert que existeixen altres verbs com apel·lar, designar,

o anomenar que semblarien més apropiats, però es reafirma el primer per establir i subratllar un diàleg transversal amb l'objecte. Amb la formulació d'aquesta pregunta, doncs, no només es vol incidir en la importància de l'elecció de l'etiqueta que s'escull a l'hora de fer referència a l'objecte, sinó també en la manera com hi dialoguem. Una consideració que camina en paral·lel a la pregunta “com ens adreçem als objectes teatrals?” és l'objectiu de *¿Qué quieren las imágenes?*, una publicació de l'estudiós de la imatge i els mitjans J. T. Mitchell. L'autor atribueix a les imatges algunes característiques que determinen la seva vitalitat, com: agència, motivació, autonomia, aura o fecunditat. Aquests atributs el condueixen a pensar les imatges com a “signes vitals”, i afegeix: “no me refiero simplemente a los signos para las cosas vivas, sino a signos como cosas vivas” (2020: 29). El mateix Mitchell especifica en un peu de pàgina que el seu propòsit podria anar de la mà de la teoria antropològica de l'art d'Alfred Gell (1998), que també s'inclou en aquesta recerca,⁵ per evidenciar l'agencialitat dels objectes d'art inanimats (2020: 29).

Abans de proposar una forma de diàleg amb l'objecte teatral, és necessari fer un repàs sobre el que se n'ha escrit prèviament i que es presenta com a estat de la qüestió d'aquesta recerca. Després d'una lectura atenta d'una mostra significativa de publicacions especialitzades en la classificació i anàlisi de l'atrezzo, compreses entre el 1970 fins avui, es fan visibles aspectes obviats en la definició del diccionari teatral de Patrice Pavis del terme *atrezzo*⁶ en tant que objecte en escena que els actors manipulen durant la representació que no sigui part del decorat, ni del vestuari (2013: 55).⁷ Es fa evident l'escissió existent entre els manuals pràctics orientats específicament a la professió, ja sigui per als escenògrafs, utillers o productors, i a la reflexió teòrica circumscrita a l'àmbit acadèmic pel que fa a la seva definició.⁸ En conseqüència, segons l'àmbit en el qual pertany cada publicació, ja siguin

5 En el capítol: l'objecte en qüestió s'aplica la teoria de Gell al procés de creació de *El percebeiro* per comprendre l'agencialitat de l'objecte. Vegeu: p. 90.

6 En aquest sentit, no es considera parcial o incompleta la definició del diccionari, sinó que tractant-se d'una obra de referència es limita als universals.

7 Pavis utilitza els termes “representació” i “decorat” perquè vincula, especialment, l'atrezzo amb el teatre naturalista, en el qual el primer jugava un paper caracteritzador del medi. Per aquest motiu es manté la nomenclatura que utilitza el diccionari especialitzat. L'autor, però, apunta que avui tendeixen a anomenar-se màquines de joc, objectes abstractes o objectes-metàfora en alguns casos, tal com ha quedat reflectit a la introducció.

8 En aquest apartat es deixen al marge aquelles publicacions dedicades a un escenògraf en particular ja que es centren en una figura i el seu treball espacial, més que en la definició i classificació dels objectes, per exemple, per fer només esment als escenògrafs més immediats: *Iago Pericot, la llibertat de crear i viure* (2018), *Antoni Clavé i el teatre* (2000), *Fabià Puigserver* (1996) o *Un maestro de la escenografía* (1928).

manuals pràctics o assajos teòrics, ressalten o bandegen aspectes diferents dels objectes teatrals. Per exemple, els manuals analitzen els objectes i els classifiquen segons la tipologia, en canvi els estudis acadèmics, es centren en els processos de significació. Així doncs, mentre els primers s'arrelen a un pragmatisme que en mitiga la complexitat, els segons els desmaterialitzen projectant-los a un terreny més conceptual. Per bé que pugui semblar una distinció coherent segons el registre de la publicació, l'efecte que genera sobre la lectura és un altre: no es recullen les naturaleses específiques dels diferents objectes que es poden trobar a escena com ara els rectangles inflables negres de Philippe Quesne a *La mélancolie des dragons*⁹ (Schauspielhaus, 31/05/2008) o la camilla multiusos de Marc Salicrú a *Esmorza amb mi* (Sala Beckett, 16/05/2018), les característiques dels quals semblen escapar de les classificacions habituals.

Per tal de poder resseguir aquestes observacions, el capítol queda dividit en dos grans apartats que, sense ser exhaustius, permetran fer una anàlisi de la divisió d'enfocaments: primer, la revisió d'una mostra significativa de manuals¹⁰ per a la pràctica professional dirigida a la utilleria i, segon, el repàs de reflexions teòriques destacades a partir de llibres i articles acadèmics.

1.1.

Endreçant la caixa d'eines:

l'objecte en els manuals professionals d'utilleria

Les publicacions del primer grup se seleccionen i es categoritzen segons la seva incidència en aquesta recerca, per aquest motiu s'han escollit les centrades en la tècnica d'atrezzista, en les quals es defineixen termes/conceptes/pràctiques de l'ofici i es classifiquen els estris escènics que s'empren a escena, i les que per bé que abasten un terreny més ampli, contenen una part específica sobre utilatge. Per contra, s'han mantingut al marge les publicacions que focalitzen en tècniques

9 Aquest cas es recull i es desenvolupa al capítol següent, "Altres objectes en escena", a propòsit del treball d'espai del mateix director. Vegeu: p.153.

10 La selecció de manuals ve condicionada per les publicacions que es poden trobar a la Biblioteca de l'Institut del Teatre. El criteri d'elecció ha estat incloure aquells manuals que el centre educatiu considera oportú oferir als futurs escenògrafs.

específiques de construcció com ara *English Papier-mâché: Its Origin, Development and Decline de Dickinson* (1925), o *Making Stage Props: A Practical Guide de Wilson* (2003), o en els materials de construcció com *Stuff Matters de Miodownik* (2013); tampoc s'han considerat les obres dedicades als infants com *No Fuss Backdrops* (2009)¹¹ o amb un caire més divulgatiu com *L'escenari teatral de Moragas* (1975) i *Technical Theatre for Nontechnical People de Campbell* (2012).¹²

Tot i que històricament no han mancat publicacions d'aquest caràcter, com ara *Small Stage Properties and Furniture de Nesfield Cookson*, del 1936, i *Stage Properties de Heather Conway*, del 1959, hi ha una expansió d'aquest estil de manuals a partir del 1975 fins al 2000. Durant aquest període es troben, tal com s'ha esmentat, obres dedicades íntegrament a la utilleria. El 1970 es publica *Theatre Props* sota el nom de ploma "Motley", una firma teatral londinenca tres dels integrants de la qual col·laboren en l'edició: Margaret Harris, Sophie Harris i Elizabeth Montgomery. Es tracta d'un llibre destinat específicament al teatre amateur i als estudiants; atesa l'eminent trajectòria de les autores es converteix en un llibre consultable per companyies de teatre professional. L'any 1984 apareix *Create Your Own Stage Props*, de Jacquie Govier, un llibre bàsic perquè inclou il·lustracions en comptes de fotografies, i que escrigué juntament amb una altra publicació del mateix format dedicada al vestuari. El 1987 es publica *The Theater Props Handbook de Thurston James*, un dels manuals més reconeguts segons el director d'utilleria del teatre Triad Stage, Erik Hart (2010). James va escriure també *The Prop Builder's Molding & Casting Handbook* i *The Prop Builder's Mask-Making Handbook*, ambdós del 1990. Finalment, *The Prop Building Guidebook for Theatre, Film and TV d'Erik Hart* el 2013, el qual té també una pàgina web, Prop Agenda, iniciada el 2009, on fa publicacions periòdiques al voltant d'aquesta temàtica; en una d'aquestes publicacions parla, tal com s'ha esmentat, de Thurston James. El web d'Erik Hart conté, al seu entorn, un llistat d'enllaços amb blogs relacionats amb projectes professionals i artístics d'aquesta índole, cosa que també és indicatiu de la creació d'una comunitat de tècnics/creadors que comparteixen procediments i idees. Es pot afegir una segona referència en línia Prophanbook, de Sandra

11 Aquesta publicació és de Destination Imagination, una organització sense ànim de lucre que ofereix programes a estudiants amb inquietuds creatives arreu del planeta.

12 També existeixen blogs i pàgines web que expliquen com crear objectes d'utilleria com Punished Props Academy (<https://www.punishedprops.com/>), per bé que la majoria estan més relacionats amb el cosplay o el cinema (<http://protagonist4hire.blogspot.com/> o <https://hollywoodmoviecostumesandprops.blogspot.com/>).

Strawn, recomanada per Bland M. Wade Jr. (2010: 3).

Amb independència de les publicacions anteriors convé constatar que també hi ha guies que analitzen els components visuals del teatre i destinen un apartat a l'àmbit específic de la util·leria, juntament amb altres elements teatrals com el vestuari, la llum o l'escenografia. En són exemple *Teoría y técnica teatral* (1975), de Fernando Wagner, actor, director i investigador teatral, i *Scene Design, Stage Lighting, Sound, Costume & Makeup A Scenographic Approach* (1983), de Willard.

F. Bellman hi dedica un apartat extens. Amb nombroses publicacions i premis, va ser reconegut internacionalment sobretot pels seus dissenys d'il·luminació. El 1995 Gracia Bascones inclou "Decorados y utilería" dins una publicació enfocada a la iniciació en la pràctica escènica, *El teatro en tus manos*, coordinat per Rafael Portillo. L'any 1999, J. Michael Gillette publica *Theatrical Design and Production*, el capítol 11 del qual dedica a la util·leria. Professor de teatre i cinema, ha escrit nombrosos llibres sobre producció i il·luminació. Francisco Nieva, un autor polifacètic, publica el 2000 *Tratado de escenografía*. Aquest manual és molt extens i només dedica una petita part a la util·leria enmig de la maquinària, els trucs i els efectes.

Hi ha dos casos en què l'edició del llibre és part d'una col·lecció. D'una banda, *Stage Design and Properties*, publicat el 1988 per Michael Holt, un reconegut escenògraf anglès d'òpera, ballet i teatre vinculat al dramaturg Alan Ayckbourn i al Stephen Joseph Theatre (Scarborough), que el mateix escriptor va dirigir durant vint anys; el llibre forma part d'una col·lecció de cinc títols per a estudiants de teatre. D'altra banda, *Stage Source Book: Props* (2004), una guia que viatja en el temps per tots els períodes artístics i en caracteritza les formes de l'atrezzo d'acord amb les tendències estètiques; el llibre forma part d'una col·lecció de llibres del mateix autor, Gill Davies, cada un dels quals enfocat a un tema particular del teatre. És interessant anomenar també "Through the Eyes of the Property Director", una lectura de Bland M. Wade Jr. en una edició del *Theatre Symposium* (2010), ja que fonamenta l'explicació en la seva experiència com a cap d'util·leria.

La lectura d'aquests manuals permet comprendre la figura de l'util·ler i la relació que s'estableix entre aquest i els objectes. En les línies següents es detallarà quines implicacions comporta aquesta connexió i, també, les funcions i classificacions que atorguen a la util·leria.

La relació que es genera entre l'escenògraf i l'utiller és anàloga al rol que s'atorga a l'objecte en escena en relació amb l'escenografia. L'utiller es retrata com a artesà i col·laborador del primer, més que com a simple proveïdor; la seva comesa és la de caracteritzar els objectes de l'escena a través de fórmules de recreació i imitació. Aquesta diferenciació és fàcilment observable en les imatges que segueixen, en les quals es pot veure una escenografia abans i després d'atrezzar:



1. Escenografia dissenyada per Kurt Sharp per a Hayfever (Universitat de Wisconsin, Milwaukee) abans de comptar amb els acabats finals i incloure els objectes (Strawn 2008).



2. Escenografia dissenyada per Kurt Sharp per a Hayfever (Universitat de Wisconsin, Milwaukee) completa amb els acabats finals i els objectes (Strawn 2008).

Ara bé, aquesta rigidesa amb la qual s'estableix l'analogia entre l'element teatral i l'ofici des de la pràctica pot dificultar la visibilització de les potencialitats de l'objecte (Margolies 2016: 10) ja que el compendi d'instruccions per assolir amb èxit la caracterització de l'escena no genera un qüestionament de la naturalesa dels objectes, sinó que se'ls presenta en les seves diverses formes d'ús i funcions més habituals.

A partir de la lectura dels manuals, adreçats a les poètiques realistes del XIX, es dedueixen tres categories de les funcions dels objectes: practicitat, ambientació i

congruència.¹³ A la vegada, cada una d'elles respon a un relació concreta amb el fet teatral, és a dir:

- i. la practicitat de l'objecte es vincula amb la manipulació de l'actor;
- ii. l'ambientació queda lligada amb l'univers contextual del personatge;
- iii. la congruència és un aspecte formal de la construcció de la posada en escena que fa atenció al diàleg entre els elements visuals com el vestuari i l'escenografia.

És important remarcar que les classificacions funcionals establertes —practicitat, ambientació i congruència— no divideixen els diferents objectes, sinó que un mateix objecte pot respondre als tres criteris alhora, a diferència de les classificacions dels autors enumerats a continuació.

La primera categoria és formada principalment pel que tant Wagner (1970), com Bellman (1983) i Bascones (1995) anomenen *utilleria de mà*. La *utilleria de mà* correspon a tots aquells objectes que són manipulables, és a dir que poden ser transformats, patir canvis de posició, o entrar i sortir d'escena amb els actors. És en aquest sentit que cal que siguin funcionals, manejables, còmodes: han de poder obrir-se fàcilment si s'ha d'accedir a l'interior, cal controlar-ne el pes perquè una exposició llarga no lesioni l'actor, no poden fer massa soroll per no destorbar l'atenció o dificultar l'escolta entre els actors...

En definitiva, aspectes que faciliten el treball pràctic de l'actor o actriu en escena sense convertir-se en un destorb.¹⁴ Per a la seva manipulació les dimensions d'aquests objectes són reduïdes, menors que les del mobiliari, equiparables a les eines, com per exemple un cendrer, un gerro, una safata..., objectes condemnats a la servitud; hi són però queden neutralitzats en favor d'una dinàmica global.

13 Per bé que avui parlem de "congruència en l'expressió poètica" d'una posada en escena, els manuals es focalitzen en convencions heretades del naturalisme escènic. Així doncs, el terme *versemblança* recolliria les connotacions concretes d'aquest estil i se seguiria amb la línia definitòria del terme *atrezzo* proposada per Patrice Pavis en el *Diccionario del teatro*. S'ha optat finalment per *congruència* degut a l'enquadrament de la recerca sobre l'objecte escènic compromesa amb la contemporaneïtat.

14 És important no confondre la relació que s'estableix entre l'objecte i l'actor i entre l'objecte i el personatge. Si bé els exemples del cos del text es centren en l'actor, poden aparèixer situacions en les quals es demana a l'objecte que sigui un impediment per al personatge. Aquest impediment, però, és una convenció teatral, es genera una il·lusió. En seria un exemple Estragó, un dels personatges d'*Esperant Godot* de Beckett, que al començar la peça teatral té dificultats per treure's les sabates.

Pel que fa a la segona categoria, l'escenògraf cal que desplaci el focus d'atenció de l'actor cap al personatge, ja que els objectes han de crear l'atmosfera idònia per al treball de l'actor i alhora ambientar l'escena on es desenvoluparà l'acció per al públic (Bascones 1995: 87). En aquest sentit, ja no es subratlla la portabilitat de l'objecte sinó la seva relació en escena a través de l'espai, ja que tenen una presència estàtica a l'escenari. En aquesta direcció es fonamenta el nom que li atorguen Wagner, Bellman i Bascones, utilleria fixa, utilleria d'ornament o utilleria d'escena, com seria el cas d'un armari o un gerro.¹⁵ Així doncs, si en els primers preval el component pràctic, en aquest segon els criteris són majoritàriament simbòlics, encara que segons Bellman la divisió no és tan clara i sovint cal que responguin a tots dos factors. És a dir, per bé que un objecte es manipuli durant la funció, no només pot respondre a la practicitat, sinó que hauria de mantenir congruència amb l'univers on es presenta. És interessant exposar l'analogia de la qual parteix James Thurston a *The Theatre Props Handbook* (1987) a l'hora de diferenciar la utilleria de l'escenografia perquè permetrà entendre l'univers simbòlic d'aquesta segona categoria. Thurston proposa un mètode d'ordenació anàleg a l'organització personal en el moment de fer un trasllat d'un habitatge a un altre.¹⁶ El nou habitatge entès com un continent buit escollit segons el gust del nou propietari i a l'espera de ser habitat, es converteix en sinònim d'escenografia entesa com una estructura desmoblada d'envans, terres, escales... Les possessions, que arriben més tard en una furgoneta, són l'equivalent a la utilleria, la qual queda descrita com aquell conjunt de pertinences que permeten diferenciar casa seva de la del costat, ja que reflecteix la personalitat del propietari (Baudrillard 1969: 12).¹⁷ Així doncs, seguint la lògica dels elements que van col·locant-se i omplint ordenadament l'espai, Thurston aprofita per generar les sis categories de classificació següents, més a prop de la logística d'ordenació dels elements que de la relació de significats simbòlics i expressivitats:

15 Encara que el gerro s'hagi utilitzat com a exemple en la primera funció, també pot respondre a les necessitats d'aquesta segona categoria: d'una banda, podria no manipular-se durant la representació i sumar-se a l'ornamentació de l'espai escenogràfic, de l'altra, hauria de respondre a unes característiques formals concretes per situar l'espectador en un període històric, en una classe social i/o en la personalitat dels personatges.

16 Per bé que és un cas que ajuda a separar l'escenografia de la utilleria —que en determinats casos és difícil, com es veurà en el capítol 4—, la classificació de Thurston segueix una lògica que posa en relació la posició que ocupen i la naturalesa de l'objecte, coherent amb la comparació. Ramon X. Roselló a *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)* (2011: 83-84) fa una distinció exacta entre l'escenografia i l'utilatge; per exemple, un armari i un quadre: per bé que tots dos ornamenten l'escena se separen entre *set dressing* —els que vesteixen l'espai— i trim prop —objectes exclusivament de paret—. Aquesta divisió serveix per comprendre aquesta relació sobretot en escenografies dedicades a interiors.

17 L'ús d'aquesta diferenciació, entre casa i objectes personals, per explicar la naturalesa de la utilleria també és utilitzada per Bland M. Wade Jr. (2010: 8).

FUNCIONS	EXEMPLES	CATEGORIA
<i>set props</i> (utilleria fixa)	mobiliari: taula, armari...	ambientació/congruència
<i>trim props</i> (utilleria de paret)	quadre, rellotge de paret...	ambientació/congruència
<i>set dressings</i> (objectes decoratius)	ram de flors en un gerro	ambientació/congruència
<i>hand props</i> (utilleria de mà)	coberteria i plats...	practicitat
<i>personal props</i> (accessoris)	cartera, joies...	practicitat
<i>greens</i> (elements vegetals)	plantes, arbres...	ambientació/congruència

En aquesta taula es posa en relació les funcions que estipula Thurston amb les categories que es proposen en aquest apartat.

No és estrany que generi una divisió tan acurada ja que considera que el terme utilleria —en el seu cas *properties* o *props* en la terminologia anglesa— és extremadament general, “it includes everything in the world- past, present and sometimes even future” (James 1987: xi). A partir d’aquesta definició i classificació s’introdueix la tercera funció essencial de la utilleria: l’acumulació de detalls en favor de la congruència d’efecte: “Sin embargo, aunque los objetos no sean auténticos, deben dar una impresión de realidad” (Wagner 1975: 190). És en aquest mateix sentit que Michael Holt escriu a *Stage Design and Properties*:

Furniture, decorative objects, household paraphernalia and the things handled by the actors will add the finishing touches to your setting. If they seem incongruous or inappropriate they will cast doubt on the accuracy of your whole design. (1988: 106)

Aquest apunt de Holt pren un to prescriptiu i no és l’únic; en totes les publicacions apareix aquesta forma particular d’expressió que vincula la disciplina a la tècnica o a la pedagogia amb finalitats pragmàtiques més que a obrir les portes a una activitat creativa. Wagner insisteix també en la visió de conjunt, un aspecte més pròxim a la disciplina del disseny, quan considera que un ús abusiu d’objectes de decoració igual com la utilització de massa mobles autèntics generalment porta a restar importància a l’obra mateixa i pot provocar el fracàs de la peça, per esmentar dos exemples. És Bellman qui evidencia l’aspecte formal lligat a la tercera categoria. L’atrezzo no només guarda relació amb els personatges sinó que per les seves qualitats de color, textura i línia accentua un estil en el conjunt del disseny.

Aquests aspectes formals es converteixen en motius repetitius i/o variacions que cal coordinar, específica, amb el vestuari. Bellman d'aquesta manera obre les portes al món de l'ornamentació, inherent a les arts decoratives, que en el cas del teatre permet definir un període històric o donar unitat al conjunt. Des d'aquest punt de vista el paral·lelisme entre un artesà i un utiller podria portar a comprendre els dos oficis en un de sol, però Francisco Nieva a *Tratado de escenografía* puntualitza:

En la escenografía moderna el atrezzo es de gran importancia, siendo preciso, en muchos casos, crearlos, pues con cierta frecuencia se comprueba que los muebles y objetos reales de uso corriente no ofrecen la suficiente carga de "teatralidad"¹⁸ escenográfica. (2000: 147)

No es pot obviar la qualitat teatral dels objectes ja que des del seu punt de vista és una qüestió fonamental. En ocasions és imprescindible construir el mobiliari, per emfatitzar o teatralitzar la riquesa, la vellesa o la ruïna, exemples del mateix Nieva, amb l'objectiu d'enlluernar. En aquesta mateixa direcció Bascones considera l'escenografia i l'atrezzo essencials per a l'existència del teatre ja que contribueixen a la "màgia de la il·lusió", aspecte segons Bascones, essencial de l'art en viu. Aquesta màgia que Bascones invoca des de l'objecte decoratiu és anàloga a la teatralitat que li reclama Nieva.

L'elecció d'objectes extrets de la realitat o construïts a consciència per a l'escenari és una decisió gens supèrflua, i és aquí on es pot apreciar fins a quin punt es necessita l'habilitat de l'utiller.¹⁹ Tal com Nieva continua, els objectes, "destinados a un mero papel de conjunto, importando más la apariencia que la calidad" (2000: 142), cal valorar-los i decidir, si per a una posada en escena estrictament realista, es necessita mobiliari autèntic,²⁰ o se'n pot "maquillar" la forma i aspecte originals, o bé utilitzar material més barat per poder simular i copiar l'objecte de referència. Aquestes consideracions serveixen per posades en escena que situen la ficció en una determinada època i, en conseqüència, un estil, una classe social dels personatges,

18 Sobre la teatralitat vegeu p. 178 i 183.

19 El fet que alguns grans teatres tinguin un magatzem d'objectes pendents de reutilització o que hi hagi empreses que lloguin els objectes dona a aquest aspecte un caràcter industrial, serial, etc. La qüestió és si són emancipables de l'acumulació del magatzem a través d'una mirada que en copsi distintivitats i possibilitats. En aquest sentit, s'obre una nova via d'exploració i investigació sobre objectes teatrals que es trobin al magatzem i la mirada focalitzada que s'estructura en aquesta recerca.

20 Amb la precaució que apuntava Wagner sobre l'ús abusiu d'aquest tipus de mobiliari.

i un lloc geogràfic concret. N'és exemple *Barcelona* (TNC, 08/05/2013) de Pere Riera, situada a la ciutat comtal durant els bombardejos a la Guerra Civil. En aquest cas, calia situar el context d'una família benestant catalana i, per fer-ho, l'escenografia comptava amb mobiliari de l'època, un gramòfon, canelobres, etc., que situaven l'espectador.



3. Escenografia de Sebastià Brosa per *Barcelona* (Ruano 2013).

D'altra banda, el tipus d'espectacles que s'escapen d'aquesta lògica escènica semblen desassistits pels manuals, com és el cas de *Viaje a la luna* (Teatre Lliure, 03/02/2021), l'adaptació del guió cinematogràfic de Federico García Lorca portat a l'escenari per Marta Pazos en el qual aquestes prescripcions metodològiques queden desfasades. En aquest cas a escena hi ha una cambra totalment groga amb dos pianos negres; la poètica visual, en aquest cas, recau més en la plàstica que en la contextualització, i sol anar acompanyada de menys utilleria.



4. Escenografía de Cube.bz per *Viaje a la luna* (Poch 2021).

Si es recupera la definició que Pavis ofereix del terme *atrezzo* —objecte en escena que els actors manipulen durant la representació que no sigui part del decorat, ni del vestuari—, es pot veure el matís que els manuals pràctics afegeixen: també s’hi inclouen tots aquells objectes que forneixen l’espai per aconseguir un univers congruent dins el conjunt escenogràfic, així com els complements del vestuari independentment de la seva manipulació en escena. A priori pot semblar que expandeix l’abast dels objectes en escena, però també se’n pot fer una lectura a la inversa: qualsevol objecte en escena queda amagat sota el paraigües d’aquesta categoria i en desdibuixa qualitats que no contempla la seva definició. També és important subratllar que, si bé els manuals estableixen una clara distribució de les funcions de la utilleria, és aquesta mateixa funcionalitat la que també limita les possibilitats dels objectes: és en el moment que es pren distància de la precisió i minuciositat tècnica de l’ofici d’atrezzista, associat a la tradició, repetició

i imitació, que comença el judici de l'artista²¹ contemporani sobre la construcció de l'artifici, la representació, més vinculat al procés de creació transformador i únic.²²

1.2.

La descoberta acadèmica de l'objecte teatral

L'aproximació a la reflexió sobre els objectes des de disciplines diferents és molt vasta: estudis sobre el col·leccionisme, les arts decoratives, la sociologia, etc. Per aquest motiu aquí es concentren únicament les perspectives d'estudi més contemporànies que han abordat de manera explícita els objectes a escena i que, per tant, han contribuït a forjar una mirada més enllà de la descripció o l'anàlisi funcional. Així doncs, si l'apartat anterior es centrava en els manuals pràctics sobre utilleria, aquest enceta el segon bloc que es presentava a l'inici: el repàs d'alguns llibres i articles acadèmics que han dibuixat amb més incidència les coordenades del camp teòric sobre l'objecte teatral. *Performing Objects & Theatrical Things* (2014), editat per la historiadora del teatre i la performance Marlis Schweitzer i la investigadora teatral Joanne Zerdy, corrobora el creixement d'aquest camp d'estudi, però també subratlla la poca atenció que ha rebut l'objecte en el camp teòric en comparació amb la pràctica:

Yet while most of us tacitly acknowledge the importance of objects to our work, how many of us identify objects as collaborators on grant applications, dissertation projects, article submissions? How many of us acknowledge the lessons that objects have taught us? (Schweitzer & Zerdy 2014: 1)

Per bé que s'ha pogut comprovar la proliferació de manuals als aprenents de l'ofici, l'omissió de l'objecte teatral en l'àmbit teòric és un llegat heretat des d'Aristòtil, tal com Andrew Sofer, autor de referència en el camp dels estudis sobre objectes teatrals,

21 Són ben coneguts els casos d'artistes plàstics com Picasso, Miró, entre d'altres, que es van interessar pel teatre, i van participar en les posades en escena. Per més informació vegeu: Bablet, 1976. Un altre cas ben característic de la manera d'establir cooperacions amb els artistes és Bueso i Salvat, 2003.

22 Tota aquesta qüestió també va lligada a les assumpcions d'una poètica expressiva o d'una estètica que vagi més enllà de la versemblança. Un fet determinant és si es pretén treballar des de codis veristes o des de codis diferents. Tot i això en ambdós casos és difícil defugir la influència de les altres disciplines artístiques (pintura, cinema, televisió, però també literatura).

puntualitza: o bé els ha mantingut al final de la jerarquia dels elements teatrals o els ha apartat, directament, del punt de mira. Aristòtil, considerat l'arrel de la tradició teatral occidental, condiona, en certa manera, l'estudi de l'objecte teatral en el moment que divideix la tragèdia en cinc parts, de més a menys destacables: faula, caràcter, dicció, melopea i espectacle. D'aquesta manera, assenta les bases per a la preferència del text per sobre la resta. Si la faula és la primera i més important, l'espectacle ocupa l'última posició:

L'Espectacle és el que s'enduu més les ànimes; però és també el més estrany a l'art i el menys propi de la poesia; perquè la força de la tragèdia pot existir sense la representació escènica i sense actors i és més important per a la preparació dels espectacles l'art del maquinista²³ que el dels poetes. (Aristòtil 2009: 11)

En aquest sentit es pot apreciar com la valoració que ens ha arribat d'Aristòtil sobre la funció dels elements escènics és estrictament complementària, i no fonamental, a diferència, segons el seu criteri, de l'art del poeta. Aquesta preferència pel text instaurada des de l'antiga Grècia sembla arribar als nostres dies (Aston & Savona 2002: 2; Elam 2002: 5), malgrat que alguns pensadors com Diderot, Lessing, entre d'altres, optessin per la tesi contrària: concebre el teatre com un art de representació (Bobes 1988: 205). La majoria d'estudis centrats en l'objecte no solen escapar del perímetre literari, és a dir, s'ocupen d'analitzar objectes assignats pel dramaturg dins la peça escrita com ara la làmpada de *The Father*, d'August Strindberg (Kee Yoon-Nahm 2014: 187- 199), o la calavera de Yorick a *Hamlet*, de William Shakespeare.²⁴ La calavera de Yorick és un cas especialment rellevant. I és que, es pot imaginar un objecte més significatiu en el teatre?²⁵ Aquesta calavera s'ha convertit en un cas paradigmàtic en què l'objecte teatral es desvincula del pes històric i cultural per esdevenir un símbol en ell mateix. Aprofitant l'exemple, és rellevant incloure la reflexió sobre la utilleria de Frances Teague, investigadora especialitzada en el

23 És interessant la nota del traductor J. Farran i Mayoral en l'edició de 1946 sobre la traducció de maquinista: "El maquinista: [σκευολοιοῦ] D'altres tradueixen per un mot que no tenim, que no fóra pròpiament el mot usual de «sastre», sinó més aviat «costumer», «atrezzista», individu que caracteritzava els actors, els procurava màscares, vestits, etc." (2009: 46).

24 Tant el mateix Sofer a *The Stage Life of Props*, com Frances Teague a *Shakespeare's Speaking Properties*, així com Lezlie C. Cross als articles "The linguistic Animation of American Yorik", "Human Remains: Acting, Objects and Belief in Performance" i "A Human Skull" de Aoife Monks, analitzen aquest objecte en particular. També es pot afegir a la llista la imatge de la coberta de l'edició escrita del *Theatre Symposium 18: The Props The thing: Stage Properties Reconsidered* amb la famosa calavera.

25 Probablement perquè la calavera no és només una calavera, sinó el que ha quedat de Yorick, el bufó, i, per tant, assoleix unes dimensions simbòliques estratosfèriques: la quintaessència del fet teatral.

context shakespearità. A *Shakespeare's Speaking Properties*, l'autora dedica el primer capítol a entrellaçar la paraula, l'acció i l'objecte a propòsit de l'exposició sobre l'acte teatral que Shakespeare posa en boca de Hamlet: el text, és a dir la paraula, i la performance, és a dir l'actuació, són els elements indispensables perquè el teatre pugui produir-se.²⁶ Teague puntualitza, però, que els dramaturgs també s'ocupen d'incloure altres elements com la utilleria per construir una ficció coherent que no només respon a la voluntat de concretar un espai-temps sinó també d'unir la paraula amb l'acció; dit d'una altra manera, poder ser representada. La mateixa autora proposa una descripció d'utilleria que procura abastar aspectes de l'objecte omesos en les escasses definicions generalitzadores, ja que considera que, si bé és una paraula molt utilitzada en l'àmbit professional està poc definida:

A property is an object, mimed or tangible, that occurs on stage, where it functions differently from the way it functions offstage. At the moment when the audience notes its entry into the dramatic action a property has meaning; it may also have meaning as one of a class of objects. A property can carry multiple meanings which may sometimes conflict. Generally, a playwright uses a property to establish a character or to forward action. In production and analysis, properties specified by the playwright, rather than someone else, usually receive special attention.

(Teague 1991: 16-17)

En aquesta definició²⁷ funcional de la utilleria l'autora fa un salt del significant, classificat pels manuals pràctics, a les possibles significacions, però ressalta un aspecte que permet continuar amb el fil del capítol: l'atenció preferent donada a l'objecte quan és una proposta del dramaturg;²⁸ observació que reafirma la tria selectiva dels objectes pel seu estudi.

26 Teague fa referència a aquest fragment:

HAMLET: Tampoc no es tracta de ser massa insípid. Deixa't guiar pel teu criteri. Harmonitza el gest amb la paraula i la paraula amb el gest, amb aquesta observació especial: no desbordis la modèstia de la naturalitat, perquè qualsevol exageració s'allunya dels propòsits del teatre, que ha tingut des del començament, i encara ara té, la finalitat d'oferir un mirall a la naturalesa i de mostrar a la virtut la seva pròpia figura, al vici la seva pròpia imatge, i a cada època i generació la forma i l'estil que li són propis. (*Hamlet*, Acte III, escena II) (Shakespeare 2005: 95)

27 Frances Teague ofereix una definició basada en la funció de l'objecte i no en la descripció. En aquest sentit, l'objecte conté una *dislocated function* que beu de la semiòtica. A l'apartat: Bases, es desenvolupen els diferents debats que han existit en el curt recorregut històric de l'anàlisi de l'objecte teatral. Vegeu: p.46.

28 L'estudi d'objectes que apareixen en les peces teatrals escrites no és aïllat, també és freqüent en altres formes literàries. En són alguns exemples Watson 1999, Raizman i Gorman 2007, Mendelman 2014, Ferrer i UAB 2017 i Van de Wiele 2019.

A l'extrem oposat, trobem articles que amb la voluntat de posar l'objecte al centre desvinculat del text dramàtic, opten per escollir casos d'estudi sense presència d'actors, n'és exemple "On the Work of Things: Musical Production, Theatrical Labor and the 'General intellect'" (2012) de Nicholas Ridout, en el qual analitza els pianos motoritzats de la producció de Heiner Goebbels, *Stifters Dinge*.²⁹ Aquest és un tipus d'espectacle³⁰ que s'allunya del centre d'interès de la present recerca: posar de relleu objectes que neixen en el procés d'assajos d'un text teatral acabat, però susceptible de modificacions dramàtiques/textuals posteriors, que amplien l'imaginari de la dramàrgia textual des de la mirada escènica de l'escenògraf.³¹ Sembla difícil trobar exemples d'estudis que reflexionin precisament a partir d'aquesta premissa, objectes provinents de les propostes elaborades per l'escenògraf que no resolen únicament la seva funció d'informador visual en qualitat d'utilleria, sinó amb un objectiu dramàrgic que ampliaria l'àmbit d'actuació d'aquesta categoria.

1.2.1

Bases

Tot i les dificultats per aconseguir reconèixer un camp d'estudi propi, l'anàlisi dels objectes de l'Escola de Praga, al 1930, es converteix en el tret de sortida per a la proliferació de diferents debats que permeten parlar d'un context històric i conceptual de l'objecte teatral.

Per tal d'ordenar les diferents perspectives, aquest capítol ha pres per referència l'estat de la qüestió que Andrew Sofer desplega a la introducció de *The Stage Life of Props*. Aquest famós inici de la publicació és considerat pel teatròleg Teemu Paavolainen una guia minuciosa del recorregut analític dedicat als objectes teatrals fins ara (2012: 2). D'aquesta manera aquesta recerca es pot centrar en reflexions contemporànies que giren entorn de l'objecte i que per associació es poden desplaçar dins el seu marc d'interessos. Amb aquesta referència com a guia,

29 Aquest mateix exemple es descriu al capítol Altres objectes en escena a propòsit del treball de Goebbels, sense presència d'actors a l'escenari. Vegeu: p. 140.

30 Des d'aquesta lògica queden fora d'aquesta recerca els espectacles que parteixen d'una dramàrgia visual o sonora com per exemple les propostes de Marcelí Antúnez o Cabosanroque.

31 S'utilitza *escenògraf* tal com queda descrit al glossari. Vegeu p. 257.

doncs, es consideren dues grans perspectives: la semiòtica i la fenomenologia. Per últim, s'inclouen publicacions més recents que entrellacen la perspectiva semiòtica, fenomenològica així com els nous materialismes que per bé que no s'inscriuen en l'àmbit dels estudis teatrals, ressalten aspectes de l'objecte tangible que són d'interès.

1.2.1.1

Objectes que parlen: la tradició semiòtica

Un dels antecedents més destacats pel que fa la concepció de l'objecte teatral en tant que signe, procedeix de l'Escola de Praga, l'influent grup de lingüistes que assenten les seves especulacions sobre el llenguatge entre el 1930 i 1940. Influenciats tant per la poètica del formalisme rus, així com per la lingüística estructural del suís Ferdinand de Saussure, Otakar Zich i Jan Mukarovsky publiquen dos estudis, ambdós el 1931, que canvien les perspectives de l'estudi científic del teatre i el drama (Elam 2002: 5). Aquesta perspectiva analítica es basa en la possibilitat de comprendre el teatre com un conglomerat de signes i sistemes de signes analitzables que es va perfilant amb les publicacions posteriors de lingüistes del mateix cercle com ara Petr Bogatryev, Jindrich Honzl o el més citat Jirí Veltruský, vinculats al teatre, ja fos des de la mateixa professió o des de la crítica. Aquest nou prisma analític comporta la fundació d'unes bases teòriques per a anàlisis i esquematitzacions posteriors, durant la segona part del segle XX, d'autors com ara Roland Barthes (1963), que considerava el teatre una "espessor de signes":

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. (Barthes, 2003: 54)

També en parlen Tadeusz Kowzan (1968) o Patrice Pavis (2000, 2011, 2013) i divulgadors d'aquests procediments com Joan Abellan (1983), M. Carmen Bobes (1988), i Abellan, Sullà i Ballart (1997). Si bé aquesta perspectiva parteix d'un anàlisi pròpiament lingüística i, en aquest sentit, gran part dels textos, encara

que dins de l'àmbit teatral, fan referència a l'anàlisi de la peça escrita, igualment analitzen l'escena des de la mateixa òptica³² i incentiven la formulació de preguntes com “What is a stage object, and how does it signify?” (‘Què és un *ens escènic*³³ i com *significa*?’), totes elles qüestions fonamentals per a qualsevol estudi rigorós de la utilleria (Sofer 2006: 7).

Tal com s'avançava, aquestes preguntes —què és un ens escènic i com significa?— responen a la lògica de la divisió del signe lingüístic que Saussure proposa: el significat, el component material de la paraula, i el significat, el component mental, traslladats al teatre. És a partir d'aquesta concepció que es tracen els principis elementals de la semiòtica teatral.³⁴ Dos dels principis tenen especial incidència en el present estudi de la utilleria: per una banda, tot el que és a l'escenari és un signe, resultat de la semiotització de l'objecte; per l'altra, el dinamisme del signe, en què un sol significat material pot transmetre nombrosos significats durant una actuació.

El primer principi —tot el que és a l'escenari és un signe— atorga a qualsevol element, animat i inanimat, un poder de significació que és menys evident en la seva funció fora de l'escenari.³⁵ Per exemple una cadira en escena esdevé el signe cadira; a diferència d'una cadira de casa, que en primera instància serveix per seure a taula. En aquest sentit, la significació de l'objecte en tant que símbol bandeja la funció pràctica del seu ús (Sofer 2006: 7; Elam 2002: 7). Ara bé, el signe cadira no està vinculat directament a la cadira imaginada de la ficció dramàtica, sinó a la condició representativa de la seva categoria d'objectes. Aquesta qüestió permet als

32 En el present apartat es deixen de banda qüestions purament textuais i s'incideix en les aportacions específicament destinades a l'objecte en escena. Per aprofundir en les diferències establertes entre els elements textuais i els elements escènics del teatre sota la mirada analítica de la semiòtica, vegeu: Bobes 1988: 208-210.

33 S'ha evitat la traducció literal per no confondre el terme amb la categoria que es presenta en aquesta tesi amb el mateix nom (Sofer 2006: 7).

34 Pel que fa a la perspectiva semiològica cal mencionar el que és considerat pare de la semiologia moderna, l'estatunidenc Charles Sanders Peirce, i la seva concepció triàdica del signe —signe, objecte i intèrpret— enfront del dualisme estructuralista postsaussureà. Peirce considera tres tipus de signes: la icona, que té una relació directa amb el que representa en virtut de la semblança (p. ex. el senyal de prohibit fumar); l'índex, que té una relació de continuïtat amb allò que representa (p. ex. una petjada); i el símbol, que és la seva relació amb allò representat, és una convenció i, per tant, és arbitrària (p. ex. el símbol de les Olimpíades).

35 Tot i així, tal com Jean Baudrillard desenvolupa dins *El sistema de los objetos* els objectes dins de casa també desenvolupen una funció simbòlica: la privacitat:

Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial como de orden moral. Se ordenan alrededor de un eje que asegura la cronología regular de las conductas: la presencia perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma. [...] la casa entera lleva a su término la integración de las relaciones personales en el grupo semicerrado de la familia. (1969: 13)

significants no literals performar la mateixa funció semiòtica que un element literal; utilitzant el mateix exemple, tant una imatge en dues dimensions, com un cub, o un actor de quatre grapes poden denotar una cadira. D'aquesta manera, el públic infereix a través del signe cadira la presència dramàtica d'un altre element de la mateixa categoria en la ficció.³⁶

Petr Bogatryev va més enllà quan argumenta que l'objecte esdevé signe del signe de l'objecte material, és a dir, que el signe material pren les connotacions abstractes que hi estan associades i es reemplacen a la ment de l'espectador (Elam 2002: 10). Bogatryev ho exemplifica a través d'un tron: a l'escenari no és només el signe tron, sinó també el signe del signe; la reialesa.³⁷ En aquest sentit és clar que un tron no connota el mateix que una cadira. Ara bé, cal afegir dos matisos sobre els quals Bobes incideix tenint en compte la circumstancialitat³⁸ del signe: primer, el significat *reialesa* a partir del signe *tron* es pot veure contradit en funció de com es presenta a escena, per exemple, si el tron és buit, pot significar la mort del rei, la poca atenció a les seves obligacions o l'ambició d'un dels personatges que li dirigeix la mirada (1988: 218), així com en funció de la seva materialitat;³⁹ no serà el mateix un tron de fusta vella i gastada que un tron ostentós ple de detalls i pedres precioses. Si bé el primer pot demostrar la caiguda d'un imperi o una governança humil, del segon se'n pot deduir un imperi fort i poderós o un malbaratament dels recursos. El segon matís rau en el fet de comprendre que, malgrat que un objecte en escena remeti automàticament a una possible significació simbòlica, no implica que funcioni per a qualsevol objecte. És a dir, no tots els objectes connoten alguna cosa més, sinó que n'hi ha que són destinats a una funció mimètica: o es neutralitzen (1988: 217) o, tal

36 En certa manera, la instal·lació *One and Three Chairs* (1965), una peça d'art conceptual de Joseph Kosuth, fa evident aquesta relació entre significat i significant que s'estableix al llenguatge a partir de la col·locació simultània de tres formes de representació d'una cadira: una fotografia, la seva definició al diccionari, i una cadira manufacturada. L'exercici artístic de Kosuth proposa tres formes de representació d'una cadira en un mateix context: una sala d'art d'un museu. Malgrat que aquí es fa referència al signe dalt de l'escenari, la reflexió que se'n pot extreure és similar.

37 Ubersfeld utilitza en un sentit molt similar la corona:

El referente del texto teatral —tT— remite a una cierta imagen del mundo, a una cierta figura contextual de los objetos del mundo exterior. Así, la diadema, en una tragedia de Corneille, remite no tanto a un objeto real (corona de oro más o menos adornada de pedrerías) cuanto a la realeza o al rey; el referente de la diadema es la realeza tal como la ve Corneille (Y su público). El objeto real, referente del lexema diadema sólo tiene una importancia secundaria. (Ubersfeld 1989: 27)

38 L'autora atribueix a l'objecte teatral la categoria de formant i no de signe, ja que inclou la circumstancialitat de l'objecte en escena a diferència de la codificació estable que posa en relació la forma i el contingut dels signes. Aquesta distinció pren sentit sobretot en la comparació entre la naturalesa de les paraules i dels objectes en un sistema de comunicació (1988: 212-214).

39 La materialitat de l'objecte és formada pel volum, la forma, el color i el material. Junts componen el joc visual amb el qual compta l'espectador per interpretar l'aparença de les coses a l'escenari (Abellan 1983: 51).

com escrivia Zich, demostren la doble finalitat del signe —funcional i descriptiva—, o caracteritzen el lloc de l'acció i els personatges (Apud Bobes 1988: 223). Els significants, doncs, tenen la capacitat d'apuntar altres significats culturals, socials, morals o ideològics, dins d'una mateixa comunitat (Elam 2002: 10). El 1968, Tadeusz Kowzan publica *The Sign in the Theatre*, on analitza el signe en qualitat de símbol a propòsit de l'obra *La gavina* (1896) d'Anton Txèkov.⁴⁰ Aquest exercici permet entendre la funció simbòlica en un aspecte de significació més ample. En altres paraules si un objecte de qualsevol material a l'escenari pot representar un ocell, i ser així el signe gavina, és diferent que aquest signe simbolitzi un personatge de l'obra. Això fa que el significat pugui esdevenir el significat d'una nova connotació i així successivament:

SIGNIFICANT	SIGNIFICAT	
forma visible	idea de gavina	signe d'una gavina, accessori
accessori d'una gavina	idea del personatge	símbol d'una personatge
símbol d'una personatge	idea de l'aspiració de la llibertat	símbol de la llibertat perduda

Esquematzació de la idea de Kowzan.

No s'ha d'oblidar que aquesta transformació és possible perquè la gavina —retornant a l'exemple de Kowzan, en tant que objecte i conseqüentment la gavina signe— és un element que aporta el dramaturg el recorregut del qual està traçat d'acord amb l'evolució de l'obra teatral escrita. Així, tant si un lector llegeix l'obra com si un director munta un espectacle d'acord amb el text, l'objecte/símbol gavina esdevé una peça fonamental.

A continuació segueix la lògica de Kowzan aplicada en un altre cas com *El zoo de vidre* (1944) de Tennessee Williams:

⁴⁰ Kowzan també inclou l'anàlisi de *L'ànec salvatge* (1884) d'Henrik Ibsen, que es deixa al marge perquè el símbol ànec s'inclou a la peça en qualitat verbal, a diferència del símbol gavina, que és presentat com a objecte material.

SIGNIFICANT	SIGNIFICAT	
forma visible	idea de figureta unicorn	signe figureta unicorn, accessori
accessori figura	idea del personatge	símbol de Laura
símbol de Laura	idea de fragilitat i timidesa	símbol de bellesa/evasió

Esquematzació de la idea de Kowzan a partir d'un exemple propi.

Si bé el conjunt sembla tenir sentit, la relació entre significants, significats i símbols no contempla els canvis formals que pot tenir un objecte en escena que modifiquen o desapareixen el significat. Seguint aquest mateix exemple, més enllà de l'evocació de fragilitat de la Laura amb la figureta de vidre, és quan es trenca literalment la figura que també es trenca figurativament la Laura, però aquest fet no es visibilitza en la progressió.

D'altra banda, el principi de dinamisme establert per Jindrich Honzl el 1940, apuntat a l'inici, juga unes altres cartes. Aquest principi, conegut com a mobilitat, dinamisme o transformabilitat, considera que qualsevol significat pot tenir qualsevol significat, és a dir, no hi ha relacions representacionals fixes ni absolutes (Elam 2002: 12) (Bobes 1988: 218). Un objecte pot esdevenir-ne d'altres a l'escenari en funció del context en el qual apareix o com és usat. És fàcilment comprensible amb l'exemple que facilita Sofer: un paraigües pot ser una arma, un bastó, una joguina, un emblema del confort de la classe mitjana, i així fins a altres possibilitats. A la inversa, però, també funciona: qualsevol objecte material podria representar un rol concret en una obra:⁴¹ seguint amb l'exemple de la gavina, es pot utilitzar una gavina real, una bota vella, un retallable, o fins i tot pot arribar a ser determinable a partir del gest mimètic d'un actor (Sofer 2003: 8-9) sempre que no violin la intel·ligibilitat de l'espectador o la congruència. Jindrich Honzl puntualitza que, a part que un significat pot ser transmès per múltiples significants, també pot ser transmès en diferents sistemes de signes en una mateixa representació; és a dir, a partir d'una frase del text, amb un efecte de llum, i amb un objecte. Així doncs, la distinció semiòtica entre l'objecte i allò que no ho és s'igualava en la recepció del signe. La resposta a aquest problema es troba a mans del semiòtic Jirí Veltruský i la seva proposta de fluid continu entre objectes i subjectes en el seu famós assaig "Man and Object in the Theatre " el 1964:

⁴¹ Bobes s'hi refereix com a voluntarietat del formant: a partir d'un recurs escènic o una convenció prèvia un objecte qualsevol es podria convertir en un signe circumstancial (1988: 222-223).

Without any intervention of the actor, the props shape the action. They are no longer the tools of the actor, we perceive them as spontaneous subjects equivalent to the figure of the actor. (Veltruský 1964: 88)

En aquest fragment es pot apreciar com l'autor concedeix a l'objecte diferents rols a l'escenari segons la seva funció. Si bé un objecte en tant que eina passiva pren el títol d'utilleria, en altres casos és el motor quan participa en l'acció a través de la seva agencialitat. És en aquestes circumstàncies quan Veltruský l'equipara a la figura d'un actor o actriu ja que considera que, en el moment en què aquest objecte capta l'atenció per ell mateix, esdevé subjecte per dret propi. Un exemple podrien ser les cadires de la peça que porta el mateix nom d'Eugene Ionesco. Són objectes que deixen de servir per seure, i capten l'atenció del públic en el moment que personifiquen els suposats personatges que entren però que no es veuen mai. L'exercici també passa a la inversa: un actor pot assumir un rol anàleg a la utilleria, quan la seva figura queda associada automàticament a una certes funcions i deixen de ser percebuts com a subjectes independents (Elam 2002: 14).⁴²



5. *El rei Lear*. Es pot veure com els actors generen un conjunt homogeni a manera de paisatge que contrasta amb l'actriu. Escenografia de Lluís Pasqual i Alejandro Andújar (Ribas 2015).

42 Per bé que més centrat en la performance, en podria ser un exemple prou clar l'artista Jürgen Klauke amb el seu joc entre el cos i les cadires o els barrets.

Per exemple, el conjunt de soldats d'*El Rei Lear* (15/01/2015) dirigit per Lluís Pascual al Teatre Lliure assumien aquesta funció. Els cossos dels actors eren un paisatge escenogràfic que contextualitzava la peça.⁴³ El cas de la peça de Santos *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (04/11/2003) al TNC, a partir de l'obra de Rossini, era a l'inrevés: unes olles acabaven configurant una mena de cor. Ara bé, aquesta dinàmica de fluid continu entre objecte i subjecte no els converteix en el mateix, sinó que un pot esdevenir l'altre i a la inversa, com un intercanvi de rols. Aquest concepte aparta Veltruský dels semiòtics posteriors, dels finals dels anys seixanta i principis dels setanta, que decideixen eixamplar les proposicions semiòtiques de Bogatryev i Honzl (Sofer 2006: 10).

La dissolució entre el subjecte i l'objecte en favor del signe és un impediment per als semiòtics posteriors amb la voluntat d'isolar l'objecte com a focus d'interès analític. La culminació arriba a mans de Shoshana Avigal i Shlomith Rimmon-Kenan, el 1981, amb la intenció de presentar una nova metodologia semiòtica per analitzar els objectes teatrals i sortir de l'atzucac. L'arrel del problema, segons Avigal i Rimmon-Kenan, és la paraula *objecte* perquè "it designates both a 'thing' and the functioning of this 'thing' within a system of interrelations with other components of the system ('object' in relation to 'subject')" (Apud Sofer 2006: 10). La proposta dels semiòtics és intercanviar objecte per lexema, en tant que unitat de significat. D'aquesta manera, l'objecte podia ser analitzat com a part d'un sistema lingüístic, malgrat que no fos un component verbal. El risc, admès pels mateixos autors de la proposta, era generar una llista infinita d'objectes potencials a l'escenari.

La semiòtica Anne Ubersfeld, que també beu de la tradició de Bogatryev i Kowzan juntament amb Avigal i Rimmon-Kenan, categoritza tant els elements textuais com els escènics en tant que objectes teatrals, una proposta similar al lexema però no homòloga. Concebre l'objecte teatral com un encreuament (*tressage*) de funcions semiòtiques dirigeix l'autora a comprendre'l com a text, però no sembla fàcil: "a crossroads, or rather a braiding (*tressage*) of semiotic functions, which is to say, properly speaking, a text. [...] she concedes that «from the moment a theatrical object is a text, it becomes hard to treat it as a discrete unit whose combinations can be studied»" (Apud Sofer 2006: 11).

43 Per a més extensions, vegeu l'apartat L'actor com a objecte, p. 126.

Erika Fischer-Lichte publica *Semiòtica del teatre*, en el qual també inclou l'anàlisi dels "accessoris" referits com a "objectes" als quals es dirigeixen els gestos intencionals d'un actor. Aquesta definició no concordaria, admet, amb la més convencional. La desviació que proposa li permet concebre la relació entre els diferents elements escènics de manera sistemàtica: qualsevol objecte es converteix en accessori sempre que se li dirigeixin els gestos intencionals. (1999: 217) També es podria dir de la manera següent: els objectes que apareixen en escena només són accessoris sempre que hi estiguin vinculats amb una acció dirigida; en cas contrari, són part del decorat o de la vestimenta.

La proposta de Gay McAuley, una altra autora vinculada a la tradició semiòtica,⁴⁴ s'embarca en una mirada més pròxima a Veltruský. El seu estudi a *Space in performance* (1999) es basa en la independència de l'objecte sobre l'actor, quan són capaços d'expressar o representar de forma autònoma i proposa com a exemples els objectes de Richard Foreman o Robert Wilson:

Surreal or arbitrary objects have neither use-function nor construable plot function; they are just there, pointing to themselves rather than to an external referent. Found only on the stage (or in a museum exhibition), arbitrary objects sever the link between stage-world and real world. Because of this, they are semidecorative and often divorced from narrative altogether. (Apud Sofer 2006: 24)

Aquesta definició, que beu de la mateixa tradició semiòtica, particularitza un tipus d'objecte que s'allunya de la definició clàssica d'utilleria i permet al seu torn ampliar-ne les possibilitats desvinculades de la seva funcionalitat i narrativa, característiques que solen ressaltar-se en un anàlisi semiòtica tal com s'ha pogut comprovar.

44 No seria legítim introduir McAuley en la tradició semiòtica únicament, el seu llibre *Space in Performance* (2000) també es vincula tèoricament i metodològicament amb la fenomenologia i els estudis etnogràfics per la seva investigació.

1.2.1.2

L'objecte es fa present: la perspectiva fenomenològica

Tot i que els procediments d'anàlisi semiòtica encara es mantenen vigents, existeixen altres aproximacions a l'estudi de l'objecte teatral com la fenomenologia que també fan palès la importància de la utilleria en el fet performatiu. En contraposició a la semiòtica, que analitza el teatre com a sistema de signes, una de les principals tasques de la perspectiva fenomenològica aplicada a l'àmbit teatral, i en especial atenent l'objecte, és restaurar-ne la materialitat: "Props do «speak» in theater—but they also perform" (Sofer 2006: 16). Prenent aquesta cita com a referència, la intenció d'aquest apartat no és introduir la fenomenologia per negar els resultats de l'anàlisi semiòtica, sinó presentar-la com a aproximació complementària, i recollir-ne les deduccions més rellevants que sumen complexitat a l'estudi de l'objecte teatral.

Pensar en la fenomenologia com un mètode amb un únic enfocament, sistema o doctrina homogeni és poc afinat. Daniel Johnston, en el seu manual de filosofia i teatre, considera més pertinent parlar d'una pràctica⁴⁵ dins un moviment que es caracteritza per comptar amb veus eclèctiques que s'interrompen per tal d'esclarir assumpcions esbiaixades dins la mateixa perspectiva, malgrat que comparteixin una tasca: descriure els fenòmens, tant les coses que apareixen, com la forma en què apareixen, per arribar a les coses mateixes (2017: 30). En tant que enfocament filosòfic és inaugurat per Edmund Husserl⁴⁶ (1900-1901), per bé que les aportacions del seu deixeble Martin Heidegger (1927) centrades en l'ésser van transformar radicalment el projecte filosòfic del seu mestre. No es poden obviar tampoc les aportacions de filòsofs posteriors com Jean-Paul Sartre (1943), Maurice Merleau-Ponty (1945) o Jacques Derrida (1989), entre d'altres.⁴⁷ Si bé intentar desgranar les assumpcions de cada un d'ells suposaria excedir el camp d'estudi d'aquesta

45 Bert O. States en parla en tant que actitud, com una habilitat per veure a través de o a propòsit de les aportacions de Victor Shkolovsky i Percy Shelley (2007: 26-35).

46 Harman presenta Husserl de la manera següent:

La diferencia entre Husserl y los idealistas clásicos es su descubrimiento de los objetos en el interior del dominio fenoménico. Pese a ser un idealista, da toda la sensación de ser un realista. [...] Husserl es, de hecho, el primer idealista orientado a los objetos. Conoce la labor ardua pero fascinante que se necesita para ver más allá de las cualidades específicas a partir de las cuales un objeto aparece. (Harman 2016: 27)

47 Per a una introducció als principals debats fenomenològics, vegeu Moran D. (2000) i Mooney, T. (2002), que inclou una selecció dels principals textos.

recerca, sembla més adient puntualitzar tres característiques que Johnston (2020: 28-29) considera constants en la fenomenologia. D'aquesta manera, s'assenta el marc filosòfic sense intenció tècnica, abans de fer el salt cap a la seva aplicació al teatre:

- i. Els fenomenòlegs parteixen d'un axioma epistemològic compartit. El món són les manifestacions perceptibles per la consciència individual. Per tant, es renuncia a la possibilitat d'aprehendre un món objectiu i es focalitza en els fenòmens, és a dir, en les presentacions mentals a través de les quals s'accedeix al món.
- ii. La fenomenologia pretén copsar els modes d'experiència del món. A aquesta observació, hi va lligada la crítica a la història de la filosofia occidental basada en una concepció dualista de la realitat: conscient/inconscient, objecte/subjecte... A l'allunyar-se de l'objectivisme i el subjectivisme, posen atenció a les coses mateixes.
- iii. La fenomenologia emfasitza l'essència de la nostra experiència del món. Aquesta característica l'aproxima a l'empirisme, però no és una ciència dels fets, sinó la indagació de les formes de comprensió d'aquests fets.

Els fonaments de la pràctica fenomenològica, insistint un cop més en l'observació de Johnston, no només han estat contradits des de dins el moviment, tal com s'introduïa a l'inici, sinó que també han rebut crítiques des de fora.⁴⁸ Aquestes crítiques han estat motivades, principalment, per l'èmfasi en la intuïció intel·lectual a partir de l'experiència subjectiva (Johnston 2020: 48-49). Malgrat la prevenció d'alguns, no es pot negar que els seus conceptes clau, forjats durant la segona meitat del segle XX, continuen essent una influència operativa en el panorama acadèmic i, en concret, en l'estudi d'algunes facetes del teatre.⁴⁹

Per bé que es coneixen fenomenologistes com Max Scheler (1973) interessats pel teatre anteriors a la publicació de *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre*

48 Per veure en detall aquestes crítiques, vegeu: Johnston 2020: 48-49.

49 Per exemple, sobre l'estudi del públic i la recepció. Vegeu: Lepecki, André i Sally Baner (2006).

as *Metaphor* (1982) de Bruce Wilshire, és aquest llibre el que Johnston considera un dels primers estudis formals on conflueixen fenomenologia i teatre. Aquesta publicació dona el tret de sortida a dues publicacions posteriors a les acaballes del segle XX: el famós *Great Reckoning in Little Rooms: On the Phenomenology of the Theatre*, (1987) de Bert O. States,⁵⁰ i *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (1994), de Stanton B. Garner. Tot i que Johnston ressegueix altres publicacions ja del segle XXI, per a l'estudi de l'objecte és indefugible fer atenció a aquestes dues últimes i valorar-ne les seves aportacions.

Per Bert O. States l'empresa semiòtica es basa en destacar el procés de mediació del llenguatge verbal, però també del teatre: "theater becomes a passageway for a cargo of meanings being carried back to society (after artistic refinement) via the language of signs" (States 1987: 6). No és, però, aquest fet, el que inquieta l'autor, sinó la creença per part dels semiòtics d'esgotar l'interès de les coses un cop s'explica com funcionen en tant que signe. De fet, States canvia el signe per la imatge, que considera més adient per fer referència a les coses percebudes i no a les conegudes, així com el fet de ser úniques i no reproduïbles (1987: 23, 25). És la fenomenologia que recorda que, en l'instant que s'abandona la definició funcional del significat, com s'ha pogut veure en les propostes semiòtiques de signe, *lexeme*, *tressage*, o *dislocated function*,⁵¹ que menen a la desmaterialització del signe, l'objecte continua essent un espai de revelació i de referència alhora: "an empirical, sensory presence that transcends mere signification" (Sofer 2003: 674). En aquest sentit, States subratlla el problema de la semiòtica en separar i obviar la impressió perceptiva que l'objecte genera a l'espectador. Per cobrir aquest buit, States explica l'acte perceptiu utilitzant de manera complementària la semiòtica i la fenomenologia. La seva proposta de visió binocular, *binocular vision*, concreta la mirada de l'espectador sobre l'objecte des de dos punts de vista simultàniament: entenent que allò percebut representa alguna cosa més enllà del que es veu — perspectiva semiòtica— i com a cosa en ella mateixa —actitud fenomenològica— (1987: 8). Aquest acte de mirar no és únicament òptic. States, a l'explorar les bases sensorials de la il·lusió escènica considera dues formes fonamentals tant a l'hora de

50 Per bé que aquest capítol s'aprofundeix en el llibre, no desmereixen atenció articles del mateix autor com "Phenomenology of the Curtain Call" (1981) o "The Dog on the Stage: Theater as Phenomenon" (1983).

51 Ha sortit anteriorment en el cas de Francis Teague que també beu d'aquesta perspectiva, i adopta una definició descriptiva de l'objecte material. Vegeu p. 44-45. També és incorporada al glossari, vegeu: p. 256.

crear com a l'hora de percebre l'escena: l'òptica i l'acústica. "So the ear sees scenary and the eye hears it" (1987: 53). Si bé és cert que aquesta forma de mirar ha estat una qüestió destacada de la seva obra per revisar la semiòtica i la fenomenologia (Johnston 2017: 183-185, Sofer 2003: 15), en aquest cas és més rellevant entrellaçar les significatives aportacions dedicades a l'objecte enmig del seu propòsit: "seeing everything in stage scenically: that is, as a shifting image in time and space, formed by the interplay of visual and aural events" (States 1987: 50-51).

L'ordre de la seva anàlisi segueix allò que l'autor considera tres "tipus de teatre"⁵² que arrodoneixen les principals possibilitats de la il·lusion escènica: l'escenari plataforma de Shakespeare, l'escenari realista d'Ibsen i Txékhov, i el que ell anomena l'escenari postrealista o experimental d'Artaud, Brecht, i Grotowsky (1987: 54). El treball de States és un interessant recorregut per alguns autors teatrals que destaquen les diferents naturaleses escèniques i, conseqüentment, les seves formes, les seves transformacions i canvis. States advoca per un teatre que posi l'espectador en contacte fenomenològic amb el qual existeix o amb el qual és possible fer teatralment amb el que ja existeix (1987: 37). Un teatre entès com a gestació: agafar objectes que pertanyen a l'existència immediata del món real, *living things*, introduir-los al teatre, tant objectes com signes, i portar imatges a la vida. "In the image, a defamiliarized and desymbolized object is «uplifted to the view» where we see it as being phenomenally heavy with itself" (1987: 37).⁵³ Val a dir, però, que en cap cas la figura de l'escenògraf com a cocreador no sembla tenir veu en aquest procés. States no anomena cap escenògraf, sinó que es serveix de les referències objectuals inserides al text pel dramaturg.

Atès que el registre assagístic de States es desenvolupa en un contínuum poc jerarquitzat de referents i d'idees, s'ha considerat oportú sintetitzar en una quadre la informació referent a l'objecte⁵⁴ per després destacar-ne aquelles observacions que anticipen certes particularitats d'allò que s'intenta caracteritzar com a objecte escènic.

52 En l'original "kinds of theatre" (Bert, 1987: 54)

53 Companyies com Rimini Protokoll, Agrupación Señor Serrano o el director Milo Rau sembla que utilitzen el procediment que exposa States per recopilar objectes en tant que mostres de la realitat al teatre a l'estil dels ready-mades tal com estudia Ferraresi (2021). Des d'aquesta perspectiva s'inicia una deriva cap al teatre d'objectes de Paul Zaloom que si bé és essencialment titellaire també ha estat considerat exponent del "Junk Art". En altres direccions es podria afegir l'exposició d'una col·lecció d'objectes en escena com en el cas de *Isabella's Room* (09/07/2004) de Jan Lawers o bé l'exposició d'un arxiu d'objectes *a priori* sense interès com a *Oblivion* (12/11/2015) de Sarah Vanhee que desencapsava les deixalles personals acumulades durant un any.

54 Val a dir que és centrat sobretot en el mobiliari, ja que l'autor en considera la incursió en escena una profanació permesa i necessària mitjançant la qual el teatre fa balanç de la tensió entre la pressió del món real i el seu propi ritual periòdicament (1987: 42).

CORRENT	DRAMATURG/ DIRECTOR	OBJECTE	FUNCIÓ RETÒRICA	OBSERVACIONS I EXEMPLES
Renaixement	William Shakespeare	El món dels objectes no és problemàtic, sinó selectivament influent. Els personatges no paren atenció a l'entorn; això provoca poques referències al món funcional en el qual es mouen. (60)	El personatge no veu l'objecte pròpiament, sinó que veu a través d'ell. En aquest sentit es pot entendre l'objecte com a metàfora. (60)	L'objecte té un peu a la realitat, i un peu al món simbòlic. El símbol és construït majoritàriament amb paraules. Exemple: la calavera de Yorik. (60)
1850 Inici teatre realista	Montigny (Adolphe Lemoine)	Incorpora una taula i cadires físiques a l'escenari per forçar als actors a sortir del semicercle –característic del neoclassicisme– i adoptar posicions més “naturals”. (41)	No es considera ni signe ni imatge. El públic no percep el mobiliari com a signes o imatges que pertanyen al món ficcional, sinó com a coses del reialme del real. (41-42)	“Preconventional shock”* (42) * <i>Preconventional shock</i> , segons States, fa referència a la idea de naixement, descobriment, revelació... No només pel públic sinó també pel mitjà mateix que es troba davant d'un descobriment amb molt potencial. Aquesta situació és causada per l'alteració de la “cerimònia” per la intrusió d'alguna cosa amb molt poca o gairebé sense història estètica. (1987: 42)
teatre realista	Henrik Ibsen	Els objectes són el que són: una cadira serà una cadira fins que algú la faci servir d'arma, per exemple, en situacions de tensió entre Hedda i Tesman. (73)	L'espai fornit d'objectes es converteix en la metàfora de l'interior del personatge. Psicologització de l'espai. Utilitza un sistema de referència diferent al de Shakespeare. (61)	En aquest cas el personatge de Hedda Gabler és clar. Hedda no seria el que és sense els objectes que l'envolten: finestres, flors, sabatilles, àlbums de fotos, barrets, pistoles... Constitueixen els seus amarratges al món. (64-5)

	Anton Txékhov	<p>Els objectes serveixen de punts immutables amb una història escrita al damunt. (73)</p> <p>Si es caracteritzessin per mitjà d'un temps verbal seria: havent estat.(72)</p> <p>Els espais però, canvien per demostrar que els personatges sempre es presenten de la mateixa manera. (71)</p>	<p>Insignificantment simbòlic. Un objecte és intercanviable per un altre en la seva funció de símbol. (78)</p>	<p>El públic toca el mobiliari amb els ulls. (73)</p> <p>Per exemple: unes estanteries funcionarien de la mateixa manera que un retrat quan el personatge s'adreça a ella. (78)</p>
A cavall entre el naturalisme i l'expressionisme	Bertolt Brecht	<p>Els objectes i l'espai no s'entenen com elements que formen part de la il·lusió, de l'entorn, ni tampoc com a referència de la "psicologia" dels personatges. (93)</p>	<p>No se'n destaca cap.</p>	<p>La realitat s'ha de reconèixer però també entendre críticament. (93)</p>
Posterior al realisme, teatre de la crueltat	Antonin Artaud	<p>L'estètica i la plàstica del teatre esdevenen un llenguatge que deixa enrere el seu rol decoratiu, en favor de la comunicació. (109)</p> <p>L'objecte és una presència oberta que no representa res anticipadament. És la font d'alguna cosa que encara no és aquí.(113)</p>	<p>El signe deixa enrere el contingut preconcebut i dóna pas a un començament o naixement, més relacionat amb la percepció immediata que amb el llenguatge verbal. (109)</p>	<p>Teatre fenomenològic.</p> <p>L'espectador participa de la màgia i el trànsit, idea oposada al voyeurisme més propi del naturalisme. (112-113)</p>

Posterior al realisme	Jerzy Grotowski	<p>Els objectes són reduïts i només resten aquells indispensables per l'acció dramàtica. L'objecte no contribueix al significat, sinó a la dinàmica de l'obra. El valor recau en el seu ús. (111)</p> <p>Seguint l'estela del cas anterior, l'objecte és una presència oberta que no representa res anticipadament. És la font d'alguna cosa que encara no és aquí. Una cosa sense història.(113)</p>	<p>Treballa amb la metàfora concreta i tridimensional. S'origina en la funció de l'objecte. (111)</p> <p>Es poden veure afinitats amb la metàfora verbal del teatre Shakesperià. (113)</p>	<p>Una banyera pot ser primer un espai d'autòpsia de cossos humans, i immediatament després un altar. (113)</p>
-----------------------	-----------------	---	--	---

Esquematzació i ordenació de les idees de Bert O. States.

A partir de les observacions de States, es pot veure com els objectes varien el seu rol en escena en funció del que l'autor considera els tres tipus de teatre.⁵⁵ Si bé durant el realisme i el naturalisme prevalia l'univers referencial generat per la concepció material de l'escenari, és més tard que els objectes es desprenen de la referencialitat per esdevenir objectes per ells mateixos. A la graella queda exemplificat amb Artaud i Grotowski, però també afegeix Peter Brook, *the Becks (The Living Theatre)*, o Richard Schechner (1987: 114). Segons States, aquest fet suposa un gir radical en la percepció empàtica de l'espectador. L'empatia ja no és resultat de la mirada *voyeur* de l'espectador cap a un món inaccessible, sinó pel plaer de la màgia i la participació (1987: 112-113) en un món de metàfores inscrites en el teatre entès com a ritual, cerimònia, ritu, mite, litúrgia, culte, iniciació (1987: 114). Les característiques dels objectes d'aquest teatre —entès com a presència oberta o font, amb possibilitat de generar metàfores en el seu ús, bandejant el mer decorativisme— són, segurament, les qualitats més afines a l'objecte escènic fins ara.

⁵⁵ Referenciats a p.58.

L'aproximació fenomenològica a l'objecte de Stanton B. Garner, per la seva banda, no és contradictòria amb la de States. També exposa la creixent inclusió d'objectes a partir del drama modern, que transformen la perspectiva pictòrica de l'escena cap a les tres dimensions, i per a la qual la utilleria es pot considerar punt de connexió dins l'espai escènic, amb poder material i de densitat tant semiòtica com fenomenològica (Garner 1994: 89). Per traçar les característiques de l'objecte, l'autor es serveix de l'ús que en fan Sam Shepard, Eugene Ionesco, Samuel Beckett i Harold Pinter en la seva obra. En aquest sentit, es podria fer la mateixa crítica que a States: la falta de visibilització del paper de l'escenògraf actiu en tot el procés d'escenificació.

Per Garner, les funcions de la utilleria deduïdes dels exemples, també implementen la projecció de l'individu a través de l'espai, el personatge es concreta amb l'entorn material. Aquest fet allibera l'objecte d'una relació jeràrquica, la subordinació al subjecte pel que fa a la instrumentalitat i a l'alteritat de la mimesis dramàtica (1994: 101). L'objecte, desestabilitzat pel fracàs de l'objectivitat en tant que sistema de distància i subordinació, s'erigeix de nou des de la fenomenologia en dues formes d'emancipació o de *vol*, seguint la metàfora de Garner: primer, fuig del subjecte refutant la definició ontològica d'útil, idea que recorda a Heidegger,⁵⁶ i segon, torna cap al subjecte, envaeix la subjectivitat a través d'una fisicitat prefuncional que provoca una autoconsciència objectivadora. "As objects invade subjectivity through a prefunctional physicality, forcing the self back on itself in an objectifying self-consciousness." (1994: 115). Aquesta distinció s'aclareix amb l'exemple que el mateix Garner utilitza: la relació que Davies té amb els objectes del seu entorn a *El cuidador* (Pinter, 1959).⁵⁷ La primera part estaria representada per l'absència de la motxilla amb les seves pertinences o del mirall que no li pot mostrar el seu reflex. Allò que li pertany no hi és, per tant, l'objecte no s'ofereix com a útil al personatge, el segon cas es mostra amb la interacció que Davies té amb els objectes del seu entorn que revelen la vulnerabilitat del personatge, que l'obliguen a prendre consciència d'ell mateix i del seu cos. Tot aquest procés, la inclusió d'objectes de la realitat immediata a escena, i la rebel·lió de l'objecte des de la materialitat transformen la percepció escènica:

56 La relació que estableix amb Heidegger és la idea sobre l'útil a la mà del filòsof. L'útil passa desapercebut per mitjà de la seva funció fins al moment que es trenca, com el martell que utilitza d'exemple, que deixa de servir i l'objecte o l'útil es revela a la mà.

57 Per recuperar imatges de l'estrena, vegeu la pàgina web oficial de Pinter.

When a cast-iron pot is “played” by a cast-iron pot, imported from actual use, the transparency from the actual semiosis is pressured by a material opacity, and the stage announces itself as a territory of surfaces, dense, particularized, sensory, radically actual. (1994: 92)

Deixant de banda que les seves aportacions permetrien més extenses reflexions, és adequat afegir una última consideració sobre la terminologia emprada per fer referència a la utilleria en aquests dos assaigs. Si bé States es refereix a les coses en tant que objectes i particularitza l’anàlisi al mobiliari —taules, cadires...— sense fer referència explícita a la utilleria, Garner introdueix l’objecte utilitzant el terme *prop* o *stage object*, específicament. Més endavant, a propòsit d’una reflexió de Shoshana Avigal i Shlomith Rimmon-Kenan en la qual fan palesa la problemàtica de la paraula *objecte*, Garner aprofita per subratllar-ne la idoneïtat en la perspectiva fenomenològica precisament per la seva ambigüitat:

Whereas semiotics concerns itself with objects as “lexemes” capable of independent movement in the system of theatrical discourse, the ambiguity of the word object can be used to suggest another dimension of the theatrical object, the “phenomenal” that precedes, infuses, indeed serves as ground of being for the objective in its discrete significations. (1994: 100)

Per als fenomenologistes, un objecte a l’escenari és primer una imatge i després és processat en tant que signe. En aquest sentit, la performance ha estat i continua essent un objecte d’estudi privilegiat per a la fenomenologia, des de les peces més clàssiques fins a aquelles més tecnològiques, apunta Johnston (2017: 71). Aquesta bona relació, al seu torn, ha propiciat, la influència de la fenomenologia als Performance Studies. És destacable com aquesta perspectiva involucra la pràctica; precisament amb aquesta idea és amb la que Joslin Mckinney escriu “Vibrant materials: the agency of things in the context of scenography”, publicat en la seva versió definitiva el 2015 dins *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*. La rellevància d’aquesta publicació no només recau en el seu contingut teòric, sinó també en la seva metodologia. Mckinney suma la perspectiva fenomenològica de Merleau Ponty i les aportacions de Jane Bennett i Tim Ingold. D’aquesta manera, l’autora va més enllà de la proposta de Merleau Ponty, que atén

la relació recíproca entre l'observador i l'observat o la reversibilitat entre el subjecte i l'objecte aplicada a l'escenografia, per preguntar-se per les capacitats dels objectes i materials per si mateixos. Aquesta base teòrica acompanya un estudi de cas, una peça de recerca basada en la pràctica: *Beneath the Forest Floor* (2013). Aquest projecte, desenvolupat per investigar les qüestions esmentades, comptava amb un disseny escenogràfic que generava un entorn en el qual descobrir les possibilitats dels objectes i materials amb la participació del públic. Si bé aquest exemple serveix per mostrar la incidència que continua tenint la fenomenologia encara avui, també es subratlla aquest exemple pel diàleg que s'estableix entre la teoria i la pràctica, ja que si bé sovint s'analitza la pràctica a partir d'estudis teòrics, en aquest cas, McKinney es nodreix també de la pràctica per aprofundir en l'àmbit teòric, aspecte que, després del llistat d'autors i publicacions, és gairebé inexistent.

Recuperar la "guia històrica" de Sofer, condueix cap a una nova perspectiva d'estudi propiciada als darrers anys. Sense apartar la mirada de l'aspecte material de l'objecte, el camp de visió s'ha eixamplat fora de l'àmbit d'estudis estrictament teatrals per mitjà d'enfocaments antropològics, de la museologia, de la història de l'art, del nou historicisme, de la psicoanàlisi, del feminisme i del materialisme cultural. En el moment que es tracen connexions entre l'objecte dins del teatre i fora d'ell, en contextos històrics i culturals, es pot observar com aquest circula enmig: "Early modern scholars in particular have trained their sights on the various ways in which such objects as hair, gloves, and handkerchiefs circulate within a larger framework of cultural anxieties, ideological fault lines, and symbolic economies" (Sofer 2006: 16-17). Lena Cowen Orlin (1993), en la seva investigació interdisciplinària sobre la vida privada a l'època de Shakespeare des de la perspectiva del materialisme cultural, ha titulat aquesta via analítica "the cultural project of things". Així doncs, si els objectes no arriben a l'escenari innocentment, tal com escriu Sofer, aquestes noves òptiques ens ensenyen que no té gaire sentit separar el que passa dins del teatre del context que l'envolta. El perill del qual ens alerta l'autor és perdre l'atenció de com l'objecte treballa en el context performàtic, perquè de la mateixa manera que és una entitat objectual i textual alhora, també és un element material i un nexa d'unió de codis ideològics.

A part dels estudis de Stephen Greenblatt (1996, 1988, 1980) Peter Stallybrass (1996, 1987, 1986), Paul Yachnin (1996) i W. B. Worthen (1992) en sintonia amb

les noves eines d'anàlisi crítica, és remarcable el treball de Jonathan Gil Harris i Natasha Korda a *Staged Properties in Early Modern English Drama* (2002), que demostra com els materialismes aparentment divergents poden convergir a l'hora d'ampliar i aprofundir en la comprensió de les seves propietats escèniques, atenent les institucions i agents que hi contribueixen, així com els contextos socials, econòmics i culturals on s'incorporen.

1.2.2

Últimes (per ara) contribucions al voltant de l'objecte teatral

Si bé la semiòtica és el tret de sortida que s'ha escollit per parlar d'una història dels estudis de l'objecte dins el teatre a partir del segle XX, es pot afirmar que en els debats actuals del mateix camp impera la influència dels nous materialismes per focalitzar la mirada sobre les coses. Tot i així, no és una constant en totes les publicacions. Per aquest motiu, en aquest apartat es desgrana una selecció, com a tast, que mostra cap on es desenvolupen les veus dels autors i autores de les últimes dècades en l'estudi de la utilleria. Seguidament s'inclouen Andrew Sofer, Eleanor Margolies i Teemu Paavolainen a més de destacar alguns articles de *Theatrical Objects & Performing Things* editat per Marlis Schweitzer i Joanne Zerdy. Juntament amb aquests autors cal anomenar els números de revistes dedicats als objectes i materials com *On Objects: Performance Research* 12:4 (2007), *Theatre Journal: Theatre and Material Culture* 64:3 (2012) i la recopilació impresa del *Theatre Symposium, 18: The Prop's The Thing: Stage Properties Reconsidered* (2010), que demostren l'efervescència dels estudis dels objectes teatrals. En aquest sentit, si els manuals pràctics sembla que perden protagonisme a partir del 2000, els estudis teòrics prenen relleu a partir d'aquesta data.

A *The Stage Life of Props*, Andrew Sofer⁵⁸ reconstrueix la vida a l'escenari de cinc objectes teatrals inscrits en cinc períodes rellevants de la història del teatre; l'hòstia sagrada del període medieval, el mocador ensangonat del teatre isabelí, el crani del teatre jacobí, el ventilador de la Restauració i de principis del segle XVIII, i, finalment, la pistola en el teatre modern permeten dimensionar la imaginació dels escriptors de cada època, i alhora descobrir nous terrenys per a les següents (Catsiapis, 1989).⁵⁹ D'aquesta manera, Sofer mostra com l'atrezzo a mans d'un hàbil escriptor pot esdevenir un vehicle per confrontar la convenció dramàtica amb la revitalització de la pràctica teatral. L'objectiu de Sofer és evidenciar les dimensions temporals i espacials de l'objecte escènic a partir de la matèria, que fins ara havia estat més negligida. Sofer lluita contra l'objecte *símbol*, apel·lant l'entitat ja que considera que la perspectiva d'anàlisi en condiciona la comprensió: en tant que *símbol estàtic* des de la crítica tradicional del drama, de *lexema sincrònic* en la semiòtica teatral, d'*imatge sensorial* en els estudis teatrals fenomenològics, de *síntoma neuròtic* des de la psicoanàlisi, i finalment de *marcador de posició* en una configuració ideològica particular en el nou historicisme, tal com enumera l'autor (2006: vii).

Malgrat la intenció de Sofer per allunyar-se del símbol en favor de la rematerialització de l'objecte, l'autor es centra en exemples provinents del text teatral, observació que comparteixen Margolies,⁶⁰ que no veu possible aconseguir-ho sense utilitzar analíticament l'espai on els objectes materials juguen un paper tangible —en escena—, i Kee-Yoon Nahm,⁶¹ al qual no passa per alt el fet que, tot i que Sofer insisteixi en la parcialitat de les anàlisis dels objectes en l'estudi de casos estrictament literaris, no fa referència a cap peça representada.

58 Andrew Sofer reuneix les últimes aportacions teòriques que s'han fet sobre l'objecte, fora de l'àmbit teatral, però dins el discurs teòric, a "Getting on with Things: The Currency of Objects in Theatre and Performance Studies", una ressenya del mateix autor sobre quatre publicacions escrites entre el 2009 i el 2016. Posa de relleu l'*Affordance Theory*, que recull les possibilitats de l'objecte per a l'acció, al darrere de la qual hi ha el psicòleg James J. Gibson, la *Thing Theory* de Bill Brown, l'Ontologia Orientada als Objectes (OOO) amb Graham Harman al capdavant, el posthumanisme, la teoria actor-Red (TAR) de Bruno Latour i, finalment, els nous materialismes, fent referència, en aquest cas, a la repercussió de l'obra de Jane Bennett. De tots ells, Sofer n'extreu quatre aspectes que aplicats a l'objecte teatral destitueixen la perspectiva semiòtica teatral i psicoanalítica que tendeixen a convertir-lo en signe, símptoma o fetitx.

59 Hélène Catsiapis estudia la comèdia anglesa del s. XX amb més de cent obres de teatre. També fa un estudi acompanyat d'esbossos sobre la distribució dels elements escènics, especialment d'interiors domèstics.

60 "Sofer doesn't discuss the details of particular performances and thus excludes questions about materials and construction, and how these might affect both the actor's work and the spectator's response" (2016: 15) "The neglect of materiality in performance studies reflects a wider cultural preference for abstraction over embodiment and has profound environmental and ethical consequences" (2016: 16)

61 Reflexió inclosa en un article sobre la revalorització del teatre naturalista a partir de la concepció de l'objecte real com a mediador a partir del cas d'estudi de la làmpada de *The Father* d'August Strindberg: "Props Breaking Character on the Naturalist Stage" dins *Performing Objects & Theatrical Things* (2014: 187).

Ara bé, no es pot minimitzar l'interès que susciten les conclusions a les quals arriba Sofer sobre l'atrezzo. Més enllà de l'atenció a la portabilitat dels objectes, més que a la seva modificació, aspecte que segons l'autor permet distingir la utilleria dels altres elements escènics, els nou punts que complementen la seva definició obren una porta a reflexions complexes. A continuació es llisten els punts conclusius:

- Props do not just identify; they also characterize.
- Props motivate the stage action.
- Props are transformational puppets.
- Props appear to signify independently of the actor who handles them.
- Props absorb dramatic meaning and become complex symbols.
- Props are defamiliarized.
- Props are fetishized.
- Props are haunted mediums.
- Props come to life on stage when they confound dramatic convention. (2003: 20-28)

És evident com el treball de Sofer compromès amb la utilleria amplia els seus límits d'actuació. Malauradament queden inserits en l'àmbit teòric de l'anàlisi; ja sigui perquè els exemples es centren en peces de teatre escrites o perquè no es fa el pont amb la pràctica professional en la mateixa reflexió.

En la seva publicació més recent *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theater and Performance* (2013) Sofer es concentra en allò que no es representa materialment. Passa d'analitzar els objectes, a concentrar-se en l'anàlisi de les absències, el que en lingüística són els silencis; allò que l'observador no pot veure a primera vista, però que en canvi, exerceix una força gravitacional, adjectiu utilitzat pel mateix autor per referir-se a tots els elements d'escena. Els sis casos d'estudi, *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe (1592 o 1593), *A Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare (1595 o 1596), *The Rover, Suddenly Last Summer* de Tennessee Williams (1958), *The Archbishop's Ceiling* d'Arthur Miller (1976), i el que anomena "contemporary theatre of trauma", que inclou *The America Play* de Suzan-Lori Parks (1995), *Sleep Deprivation Chamber* d'Adrienne Kennedy (1996), *Far Away* de Caryl Churchill (2000) i *Attempts on Her Life* de Martin Crimp (1997) mostren una forma diferent de foscor. Al final dels capítols Sofer escriu:

Scripted or not, performance is always spectral. The paradox of dark matter is that something hidden is disclosed even as it eludes our sight. Whether hallucinated demons, offstage sex, masked women, self-consuming protagonists, invisible surveillance, or contemporary trauma, theatre conjures the unseen in the service of its imaginative poetics. (2013: 144-45))

La seva proposta transcendeix l'anàlisi semiòtica per una forma de fenomenologia d'allò que l'espectador no pot veure. Aquesta matèria fosca, doncs, és presentada com un teixit subterrani, aplicable al teatre, més enllà d'estils i èpoques

Pel que fa a les publicacions d'Eleanor Margolies,⁶² cal destacar en primer lloc "Were those boots made just for walking? Shoes as performing objects in everyday life and in the theatre", un estudi de cas sobre les sabates. Amb eines com la semiòtica teatral iniciada per l'Escola de Praga, i l'observació fenomenològica de Merleau-Ponty sobre la relació cos-objecte, descriu l'experiència de l'actor i l'espectador sobre la materialitat en l'actuació. Margolies contextualitza l'ús de les sabates en escena a partir de la producció de *The Three Lives of Lucie Cabrol*, del Teatre de la Complicité, producció del 1994, amb l'ajuda de la qual visibilitza diverses formes de comprensió del calçat: com a peça de vestuari, com a índex de presència dels seus portadors, com a indicacions de moviment, com a objectes escultòrics i, finalment, com a subjectes teatrals autònoms. Cada una de les aproximacions té en compte la naturalesa distintiva de l'objecte escènic: ser signes explícits i coses materials alhora, dualitat que es fa extensa en múltiples vessants. És per això que Margolies defensa el calçat com un estudi de cas especialment pertinent ja que contempla el complex encreuament entre peça de vestuari i objecte i, per extensió, la relació entre el cos i el món; d'aquesta manera esdevé un objecte fet per comunicar i amb un propòsit funcional alhora, tractat com a peça de roba o d'art, considerat com a part del cos o com un objecte independent, com a barrera i interfície al mateix temps. La duplicitat arriba finalment a mans de l'usuari que pot decidir si seguir-ne les seves instruccions d'ús o imaginar-se noves maneres d'utilitzar-les, qüestió especialment rellevant, considera Margolies, en l'àmbit performatiu. Ara bé, si els objectes exerceixen una força sobre nosaltres o nosaltres en fem ús és un assumpte que l'autora deixa obert per a futures i extenses reflexions.

62 Es doctora amb una tesi titulada *Dancing with forks: a study of objects in contemporary performance* el 2002.

Les reflexions que Margolies deixa obertes al seu article les desenvolupa més tard a *Props*. L'autora enceta la introducció del llibre amb la pregunta “Props, objects, things or puppets?”, la resposta de la qual es divideix en quatre subapartats, corresponents a cada una de les etiquetes on desenvolupa una distinció crítica segons el seu ús pràctic i el coneixement teòric dins i fora dels estudis teatrals. Tot i abordar el sondeig terminològic, Margolies es decanta, finalment, pel terme props, tal com el títol indica, i concentra l'atenció en l'objecte teatral, *strictu sensu*, per bé que la distinció prèvia serveixi per mantenir-se en un estat d'alerta al llarg de la publicació. Seguidament, recull els antecedents teòrics sobre l'objecte. A diferència de Sofer no organitza els autors de manera cronològica, sinó que ordena diferents perspectives a partir de temes d'interès. Si bé no inclou els nous materialismes com una font directa, afegeix una llista de publicacions “per llegir més” en les que llista Jane Bennett (2010), Karen Barad (2003), Tim Ingold (2000), entre d'altres. L'estructura que segueix la resta de l'edició està pautaada per les múltiples possibilitats d'interacció entre els actors i l'objecte, pauta que beu de la naturalesa de l'espectre d'animació⁶³ de Jirí Veltruský: “He describes a range of possible interactions along a continuum: at one end, the object is a lifeless element of scenic décor; at the other extreme, the object is a protagonist” (Margolies 2016: 2). És precisament aquest contínuum el que Margolies aprofita per ordenar els continguts de *Props*: primer a partir de la interacció realista o quotidiana amb els objectes en favor de l'entrenament sensitiu i físic dels actors, segon, a partir de l'exposició de casos en què els objectes són introduïts durant les improvisacions; d'aquesta manera, s'aconsegueix una relació transversal entre l'actor i la cosa, per després introduir-se al món del teatre d'objectes amb una llista de creadors i obres que fa visible diferents formes de relació entre l'actor i l'objecte, aquest últim presentat en escena independentment del primer. Finalment, incorpora tres casos on l'objecte és el protagonista ja que en absència dels actors, l'objecte manté la seva identitat teatral.⁶⁴

Margolies es proposa i aconsegueix allunyar-se de l'assumpció que el realisme, dominador sense ser vist del teatre mainstream, el cinema i la televisió, és

63 Margolies utilitza espectre d'animació (*spectrum of animation*) per fer referència al que Veltruský assenyala com la fluctuació entre l'objecte i el subjecte en funció de la seva activitat o passivitat pel que fa a l'acció a l'escenari que permeten tant a l'objecte esdevenir subjecte, com al subjecte ser objecte. La relació entre l'objecte i el subjecte es caracteritza pel que Veltruský anomena *dialectic antinomy*, (Veltruský 1940: 90), Vegeu p.52-53. L'autor utilitza el terme animació amb un significat ampli, sense quedar reclus a la il·lusió de vida d'un objecte (Margolies 2016: 25).

64 Aquests tres projectes afavoreixen els sentits de l'olfacte, l'oïda i sobretot el tacte per sobre la vista. En aquest sentit prima la perspectiva fenomenològica. Per a un estudi sobre els sentits i el teatre, vegeu Lepecki i Baner, 2006.

l'aproximació "natural" als objectes escènics. "Considering instead where objects sit on the spectrum of animation opens up a diachronic view of the simultaneous existence of different modes of being in relation to matter" (Margolies 2016: 25). L'aproximació a diferents formes teatrals, i alhora en diferents moments del procés, a partir d'exemples pràctics i de recerca teòrica, demostra que els objectes són equiparables a altres elements teatrals com el text, la música, la il·luminació i es podria afegir els actors. En relació amb aquesta afirmació, explica:

[A]ll the artists with responsibility for those particular elements are treated as co-creators of the theatrical work. This means that makers and designers often find that they have a much larger role to play in the devising process than in conventional theatre structures. (Margolies 2016: 49)

Aquest fragment emfasitza la deducció establerta a partir dels manuals pràctics: la rigidesa entre els departaments d'ideació, producció i interpretació, que tant en la pràctica professional com en l'àmbit educatiu, poden limitar, diu, l'exploració dels objectes que van més enllà del seu valor d'ús o d'una prima capa de definició (Margolies 2016: 101). Ara bé, quan desgrana el contingut de cada capítol a partir dels punts de vista dels agents implicats en una producció no incorpora la figura de l'escenògraf com a punt de vista principal, sinó que apareix en casos puntuals com en l'apartat "Brecht and designers" o en figures que assumeixen tant el rol de director com d'escenògraf en les seves produccions.

La publicació de Teemu Paavolainen, *Theatre/Ecology/Cognition* es centra en la relació que s'estableix a escena entre subjectes i objectes. En aquest sentit no és concentra en la utilleria pròpiament, sinó en les interaccions que pot establir a escena. Per bé que els últims tres capítols teoritza a partir de l'anàlisi de l'obra de Grotowski, Kantor i Meyerhold, com a tres estudis de cas amb particularitats diverses, en el primer capítol assenta les bases del seu plantejament teòric basat principalment, però no únicament,⁶⁵ en la teoria del psicòleg James J. Gibson, l'*Affordance*, amb reminiscències de la proposta del semiòtic Jirí Veltruský. Ara bé, el seu punt de vista rau en el fet d'esborrar la relació unidireccional entre actor i objecte que no deixa de ser la causa per concebre el món en dicotomies pròpies

65 En al mateix capítol es fa ressò del treball de Michel Foucault, Bruno Latour, Martin Heidegger, entre d'altres.

d'una mirada antropocèntrica, per entrar en un espai de fronteres borroses entre la idea de nosaltres i l'entorn, de situacions. D'aquesta manera trenca amb la jerarquia imposada des d'antic, en la qual els objectes descansen a l'últim esglaió, per fer immersió, parafrasejant Paavolainen, en xarxes horitzontals d'implicacions metonímiques i reciprocitat ecològica. D'aquesta manera, el mateix autor qüestiona la definició que Pavis dóna a l'objecte, en la qual se'l caracteritza per la buidor i neutralitat, i amplia la proposta de Sofer atenent a les possibilitats de moviment des de la teoria de Gibson.

Theatrical Objects & Performing things, en la mateixa línia que Margolies dins l'àmbit dels estudis teatrals, rebutja el rol tradicional que s'ha atorgat a certs elements teatrals, en especial atenció a l'atrezzo i al vestuari, com a *background* o *stage dressing* per comprendre'ls com a elements clau de l'àmbit performàtic, "as active agents performing alongside rather than behind or in service to human performers" (Schweitzer i Zerdy 2014: 6). La seva metodologia i els discursos que configuren el seu pensament, doncs, s'inscriuen en els nous materialismes del s. XXI i a la màxima "foregrounding material factors and reconfiguring our very understanding of matter are prerequisites for any plausible account of coexistence and its conditions in the twenty-first century" (Apud, Schweitzer i Zerdy, 2014: 4). Jane Bennett no en queda al marge, el seu projecte filosòfic i polític per repensar matèria i vida dona forma a la "vital materiality" o "vibrant matter"; font d'alimentació per a nou dels quinze articles, en concret per a Christopher Swift, Margaret Werry, Marlis Schweitzer, Helene Vosters, Minty Donald, Joanne Tompkins, Karen Joan Martinson, Kee-Yoon Nham i Chandra Owenby Hopkins. Aquesta mirada s'alinea amb el pensament de la teòrica feminista Karen Barad sobre la materialitat, tal com els editors expliquen: "matter does not function as a passive channel for human action, affect, and desire; instead, it *acts*".⁶⁶ De fet, el recull desafía les narratives antropocèntriques entenent el material físic en tant que actants en la terminologia del sociòleg Bruno Latour: "a source of action; an actant can be human or not, or, most likely, a combination of both" (Apud Schweitzer i Zerdy, 2014: 7). El terme "quasi object", del mateix autor en aquesta publicació es veu reformulat o expandit per la idea de Brian Massumi "part-subject" que constitueix una relació entre allò que afecta i allò que es veu afectat: "[it] give[s] a logical consistency to the in-

66 La cursiva és a l'original.

between” in order to better understand the conditions of emergence within the plane of immanence” (Schweitzer i Zerdy 2014: 7).

Tot i que els articles treballen principalment amb continguts teòrics basats en les aportacions sobre l'objecte d'autors rellevants en el context actual, alguns d'ells introdueixen les seves pròpies propostes teòriques ja que tot i la perspectiva en la que s'inscriuen, tenen en compte l'objecte i les accions que duu a terme: “is in its attention to the way that objects and things powerfully script, choreograph, direct, push, pull, and otherwise animate their human collaborators” (Schweitzer i Zerdy 2014: 6). En altres paraules, mantenir l'objecte en el centre d'atenció sembla ser la clau per aproximar-s'hi en la recerca.

2

L'objecte en qüestió

El primer capítol d'aquesta recerca ha permès rastrejar l'objecte teatral des del vessant teòric. Les diferents mirades analítiques sobre l'objecte en el teatre o utilleria d'autors com Sofer, Margolies, Paavolainen... —per anomenar els més recents— han fet palesa la complexitat de la definició d'objecte més enllà de l'enfocament classificatori dels manuals pràctics, però rarament posen atenció en l'anàlisi d'espectacles teatrals i, més en concret, en els seus objectes. Amb la voluntat d'esquerdar aquesta realitat es presenta un objecte provinent d'una experiència personal com a escenògrafa, en tant que estudis de cas. La seva observació i anàlisi no pretén estar exempta de contradiccions, ja que l'objectiu principal no és delimitar una categoria d'objecte, sinó dibuixar una nova mirada que qüestioni l'ordre establert. Així doncs, el títol d'aquest capítol, l'objecte en qüestió, permet dues interpretacions: referència l'objecte singular i concret que es presenta en l'estudi de cas, i alhora al·ludeix a la polemització de l'objecte en els debats filosòfics actuals. Sense negar cap de les dues proposicions, aquest capítol es centrarà primer a presentar l'objecte, punt d'inflexió d'aquesta recerca.

L'objecte en qüestió és un llum de sostre dissenyat i construït expressament per a *El percebeiro y otros relatos sobre la filosofía del no me voy a caer*, un projecte teatral que neix de la mà de l'actor David Menéndez el 2016.¹ Menéndez em va convidar a entrar en el projecte com a escenògrafa després d'haver fet equip amb Jorge Gallardo, una figura molt pròxima al director, per bé que ell mateix prefereix l'etiqueta de catalitzador escènic.² El primer resultat, tant de la peça escènica com del llum de sostre es va presentar al CROQUIS_BCN (17/12/2026), una mostra de projectes d'arts escèniques en procés de creació organitzat per ATRESBANDES, DeCollage,

1 Per veure els plànols del disseny del llum vegeu l'annex V: p. 309.

2 El catalitzador escènic per Jorge Gallardo és una figura que exposa el que veu en escena, però no dirigeix l'actor a partir d'indicacions com ara definir el motor d'acció, plantejar una situació d'inici. Exerceix de mirall per tal que l'intèrpret pugui comprendre què és el que arriba al públic, una mirada externa que té en compte la direcció de l'intèrpret, l'escenificació de la peça i la seva dramaturgia. En aquest sentit, era molt útil per a la naturalesa del projecte, ja que era creat i pensat per Menéndez, que alhora n'era l'intèrpret.

Centre Cívic Can Felipa i Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia. El text teatral definitiu s'estrenà en forma de lectura dramatitzada a la Universitat de los Andes (Bogotà) a l'octubre del 2017, on només viatja Menéndez. Al febrer del 2018, es reprèn el projecte escènic i s'introdueix la figura de Lua Anaya com a regidora i ajudant de direcció, encara que finalment s'incorpora com a intèrpret dins la peça escènica. Aquest període d'assajos va desembocar en una mostra oberta per amics al teatre Kaddish del Prat de Llobregat, on havíem estat en residència. Per últim, a la tercera fase, que comença el 5 de novembre del 2018, l'Anna Rovira s'integra com a il·luminadora de la peça. L'estrena és el 13 de desembre al teatre La Gleba, amb la producció de Júlia Simó Puyo (Amici Miei Produccions). Després de l'estrena torna al Prat de Llobregat, aquesta vegada al Teatre Modern (17/01/2019) i, finalment, es porta a Madrid, a la Sala Intemperie, on es fan 6 funcions del 3 al 19



6. Part inferior del llum de sostre, l'objecte que s'estudia en aquesta recerca (Colomer, 2018).

7. Escena de *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer*. L'actor fa caure la sorra daurada del llum de sostre (Piñol 2018).

de maig del 2019.

L'aspecte general del llum de sostre és un esbós d'allò que hauria de ser el mateix llum acabat, com un objecte en construcció. Una estructura de ferro pintada de daurat que emula la forma d'un llum d'aranya. Hi ha tres circumferències: la de dalt, amb el diàmetre més petit, a continuació la més gran, d'un metre i mig de diàmetre i força separada de l'anterior, i una mica més avall, una altra d'un diàmetre intermig, encara que les dimensions s'aproximen més a la primera. Totes elles connectades per un eix central. L'eix és un tub buit en el qual passa un cablejat que connecta amb quatre bombetes que surten just a l'alçada de la circumferència més gran. Aquesta circumferència roda, fet

que dóna la possibilitat de jugar amb la llum a partir del ritme que provoca la interacció entre les bombetes i els radis. També incorpora uns petits dipòsits que contenen sorra daurada subjectats al perímetre amb imants. De la circumferència inferior, pengen uns serrells negres de 40 cm, com una cortina tancada. Dalt de tot hi ha una anella on es lliga la corda que permet sostenir-la a les barres de la sala. L'escena no és frontal, sinó circular, repetint la circumferència del llum amb les cadires del públic per aconseguir una sensació de trobada, de ritual, de comunitat. Per bé que durant l'entrada del públic el llum de sostre està suspès, el detonant d'inici de l'espectacle n'és la caiguda.

La peça pretén allunyar-se de la figura de l'heroi a través del seu oposat, la figura del "tolit", que si bé dins la nostra societat sol ser assenyalat com el diferent, a l'obra es considera el denominador comú de l'ésser humà, la seva part més humana. Inspirat en



8. Escena de *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer*. L'actor esquiva la làmpara en el seu balanceig (Piñol 2018).



9. Implantació del llum de sostre a la sala del teatre La Gleba. Es pot veure com les cadires també inscriuen un cercle (Colomer 2018).

un documental sobre els percebeiros de Galícia, Menéndez escriu diferents relats que reflexionen poèticament sobre la possibilitat de la caiguda en uns temps en els quals el que impera és precisament el contrari: mantenir-se sempre dempeus. L'actor, David Menéndez, encarnava els tres personatges que apareixen a l'obra: Juanjo, descrit com l'ésser vigilant del lloc de la caiguda; la Mama, dona que parla amb els déus; i Carlos, filòsof que parla amb el públic.³

³ El text sencer de la peça és adjuntat a l'annex, p. 266. A continuació també es pot trobar l'anàlisi de la partitura escenogràfica de la peça, vegeu p. 304.

Tal com quedava enunciat a l'inici d'aquest capítol, l'element escenogràfic destacable de *El percebeiro* és un objecte: el llum de sostre dissenyat per a l'ocasió. Lua Anaya no és un personatge que s'inclogui al text teatral, sinó que apareix des del prisma escenogràfic. Ella és l'encarregada de manipular la corda que subjecta el llum a vista durant la funció; està asseguda al mateix cercle del públic.

2.1.

L'inici d'una investigació acadèmica

L'any 2016 després d'haver participat com a ajudant d'escenografia d'Anna Alcubierre i Sebastià Brosa i d'haver iniciat la meua carrera professional com a escenògrafa treballant amb directors com Pau Miró, Carme Portaceli o Pau Carrió, se'm presenta la possibilitat de participar com a escenògrafa en la peça de David Menéndez, *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer*. Durant el procés de creació fins a l'estrena definitiva i acabada de la peça, el 2018, he continuat la meua trajectòria al costat d'altres directors i directores com Júlia Barceló, Bàrbara Mestanza i, posteriorment, amb Xicu Masó, Iván Morales, Victòria Szpunberg o Magda Puyo. Per bé que cada procés aporta nous coneixements i experiències, el cas de *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer* és el detonant per saltar d'una trajectòria estrictament professional com a escenògrafa a una investigació acadèmica al voltant de la pràctica escenogràfica.

A continuació s'inclouen fragments de la descripció del procés de creació de la peça detallat en forma de dietari just després de finalitzar el projecte en els quals queden reflectits el procés de treball i d'ideació de l'escenografia.⁴ Cada part va acompanyada d'una reflexió que analitza el procediment descrit per poder extreure'n unes primeres conclusions:

Un cop vam tenir clars els punts [sobre la definició de la filosofia-del-no-cauré], preisar quins eren els espais suggerits pel text i cap a on ens portaven: una festa d'amics, unes

4 La descripció sencera del procés de creació detallat en forma de dietari s'inclou a l'annex p. 281.

mines d'or a Brasil, el món dels percebes i percebeiros, i un espai muntanyós d'escalada. Ara bé, més enllà que el pressupost no ens permetia generar tots aquests espais, tampoc tenia una lògica discursiva espacial, sinó que només dotava del context que proposava l'escena com una imatge de fons plausible, però innecessària alhora. L'únic aspecte interessant era la fragilitat que s'arrelava a la imatge de la copa [element que apareix a l'escena de la festa d'amics] lligada amb l'antiheroisme [el punt de vista del treball de l'actor sobre els personatges], i la trobada entre el públic i l'actor. Per tant, calia un exercici d'abstracció de conceptes.

D'aquest fragment es pot veure com la primera aproximació a l'escenografia va ser a partir de radiografiar el text i detectar les localitzacions que s'hi incloïen per intentar construir un context general. El que es fa evident és que per la naturalesa de l'obra —escenes successives deslligades les unes de les altres— no pren sentit aquesta operació ja que no existeix un marc compartit que treni el conjunt dins el text. Algunes obres de teatre escrites localitzen els diàlegs en un o dos espais, com per exemple l'interior de l'habitatge de *L'encarregat* de Harold Pinter⁵ o *La partida* de Patrick Marber, on es veu primer el restaurant i després el soterrani del mateix local on juguen les partides de pòquer.⁶ En aquests casos com a escenògraf és més complicat sortir d'aquesta lògica d'espai que et proposa el text ja que el lloc on passa sol tenir rellevància en la dramaturgia textual. Que aquesta peça escrita no contingués una ubicació que determinés el marc comú de l'acció ens va obligar a buscar, o millor dit, permetre imaginar una altra forma d'aproximació al text des de la perspectiva escenogràfica.⁷

El següent dia a mig assaig vam decidir elucubrar sobre possibles situacions fictícies en les quals es podien trobar els personatges, propiciats bàsicament per en Jorge: un dinar de Nadal, una matança del porc fins a arribar al banquet i una bacanal. Posats a

5 Un exemple de posada en escena és la versió que es va poder veure al Teatre Lliure (20/02/2014) dirigida per Xicu Masó amb l'escenografia de Paco Azorín.

6 Pot servir de referència la posada en escena que va dirigir Julio Manrique al Teatre Romea (28/06/2014) amb l'escenògraf Sebastià Brosa.

7 En aquesta descripció es plantegen dos extrems oposats: o existeix un espai predeterminat al text o no existeix. Hi ha casos en els quals un dels espais és més recurrent que els altres, o que pren una importància dramaturgica diferent de la resta en la peça escrita i amb la proposta escenogràfica es pot reforçar aquesta idea instal·lant aquest lloc concret. Per a la resta d'espais hi ha moltes possibilitats per fer-los aparèixer i desaparèixer, per exemple, a partir d'objectes, espais, telons... que es munten i desmunten en el transcurs de l'obra. Les possibilitats que es poden afegir a la llista són múltiples perquè cada peça escrita, muntatge i escenògraf és diferent; aquí s'han exposat les circumstàncies que a partir del cas d'estudi prenen rellevància per comprendre el procediment que es va seguir.

imaginar, el banquet podia estripar-se fins a tal punt que no fossin els éssers humans qui feien l'àpat, sinó els percebes menjant-se humans. De fet, en David no havia de ser un percebe sinó que podia ser tots els percebes que comparteixen la mateixa roca, així, justificat per l'hermafroditisme de l'espècie, es podia transformar en personatges masculins i femenins indistintament. En aquell moment jo encara no em sentia prou elàstica per aportar un imaginari concret, però sí que recordo pensar que les colònies de percebes enganxades a les roques eren una textura suggeridora, tant visual com tàctil, força particular i poc coneguda.

Aquest segon fragment continua amb la lògica anterior. Si el text no proporciona un marc amb el qual poder treballar, una possibilitat és construir-lo de nou des de la posada en escena: inventar una situació escènica que pugui abraçar les diferents escenes del text. D'alguna manera aquesta operació permet fer volar la imaginació tant com es vulgui, tal com es pot observar en les propostes que van sorgir. Si bé era plausible i en certa manera justificava la multiplicitat de personatges que encarnava el mateix actor, vam continuar la recerca.

Malgrat tot, la pregunta que no deixava de ressonar-me era: i tot això què hi té a veure amb el patró físic d'en David? [Menéndez prové de l'escola de la biomecànica i és deixeble de la tècnica de Moreno Bernardi, d'aquí el patró físic] Les idees escenogràfiques no compartien res amb l'exercici de moviment corporal, i per bé que fossin una ficció possible per sumar-s'hi, acabaven convertint-se de la mateixa manera en imatges acompanyants com a fons plàstic i no com una partitura paral·lela al cos, i al text. Hagués estat una possibilitat, però si havíem d'aconseguir un diàleg real entre l'actor i l'espai, allò no podia ser la resposta. [...] Arribats a aquest punt, és important fer una recapitulació de tot el que havia sorgit: tot el text reflexionava sobre la filosofia-del-no-cauré, i aquest era el nostre focus conceptual: no caure. Es presentaven els personatges des de l'antiheroisme, a partir de la fisicalitat que ens proporcionava la tècnica d'en David, per bé que això ens encaminava a la representació ficcionada d'uns éssers concrets, afavoria el discurs textual. L'escenografia encara no tenia forma, però la voluntat era que es relacionés amb l'actor i no aparegués com una imatge de fons més o menys il·lustrativa.

Amb aquest fragment s'evidencien dues qüestions. Per una banda, el lloc que s'havia decidit que havia d'ocupar l'escenografia en relació amb la resta de components escènics. Un dels fets més impactants per a mi en aquell procés va ser com el treball tècnic i l'entrenament físic de l'actor condicionava o proporcionava la matriu per a la

construcció dels personatges. En altres paraules, la correspondència del personatge al gest de l'actor. D'alguna manera, aquella forma de treballar no m'encaixava amb el que fins llavors comprenia com a teatre de text i per aquest motiu em semblava interessant poder treure l'escenografia d'aquesta mateixa lògica. Conseqüentment, l'escenografia no havia de ser un espai on l'actor/personatge declamés un text, sinó que havia de mantenir concordança amb el treball en partitura de l'actor i el text. Per altra banda, doncs, es confirmava que el text no servia a l'escenografia a manera d'instruccions, sinó que proporcionava contingut conceptual, específicament en aquell moment, la idea de no caure.

La idea de l'escenografia va començar a evolucionar i no va aturar-se fins que vam escriure l'últim punt al final de l'assaig. El procés va ser alguna cosa similar a la descripció que segueix, però segurament una mica menys estructurada i una mica més inconscient o intuïtiva: desenvolupant la idea de la fragilitat [al primer fragment apareix aquesta idea] vam començar a fer recerca d'objectes que es podien trencar; objectes fràgils. Al text apareixia una copa de vidre i vam arribar a altres objectes com gerros, escultures... però ens vam adonar que el que realment ens interessava era, més que l'objecte en si, el material vidriós. Amb aquesta premissa vam continuar fent llista d'objectes fins a arribar a un llum de sostre de cristall, coneguts també com a llums d'aranya. En aquell moment tot lligava, el llum de sostre de llàgrimes ens portava a la textura i la geometria del percebel!

Aquesta part és interessant perquè posa en evidència diferents capes de la pràctica de l'escenògraf. D'una banda subratlla que la metodologia no és una progressió lineal. Es recupera una idea inicial que havia quedat apuntada⁸ però que passa desapercibuda fins aquest moment. El fet de no tenir un espai determinat per al text ens va fer acostar més al què de l'obra, que no a l'on per pensar l'escenografia. Aquesta forma de pensar l'escenografia allunyada de l'on va donar com a resultat un objecte i no un espai. De moment no es parla en cap cas d'on passa l'acció, sinó d'un objecte que comparteix la fragilitat que emana del text i dels personatges que presenta l'actor. És a dir, de la relació conceptual que estableix l'objecte amb els altres elements. La idea de no caure com a afirmació era poc prolífica, però en canvi la idea de fragilitat portava a un imaginari més interessant i permetia fer una

8 Vegeu p. 77.



10. una de les imatges de referència amb les quals vaig treballar durant el procés de creació (Zignego 2012).



11. una de les imatges de referència amb les quals vaig treballar durant el procés de creació (Copyrighted foto cortesia de Recurrent Ventures Inc n. d.).

traducció formal i material pròpia del treball escenogràfic: el component vidriós del llum lligava conceptualment amb la fragilitat i la construcció geomètrica de la llàgrima i la seva acumulació contenia ressonàncies amb les colònies de percebes.

Vam decidir que el llum de sostre havia d'aparèixer a escena, però la fragilitat que emanava el seu aspecte físic era suficient? L'objecte llum de sostre podia estar penjat amb peces trencades però no ens aportava la sensació de fragilitat com a perill real per al públic. L'única cosa que podia passar [o allò que se'ns va acudir] per posar el públic en alerta era que la làmpara caigués. I aquí va ser l'explosió conceptual de l'obra. En cap moment havíem pensat que existís la possibilitat de la caiguda, perquè sempre havíem parlat precisament del contrari: no caure. Si aquest llum de sostre era suficientment gran per deixar el cos malferit d'una persona amb la seva caiguda ja teníem l'origen de les deformacions físiques dels personatges d'en David. Precisament el percebeiro tolit era el personatge perfecte per explicar-nos la filosofia-del-no-cauré, perquè ja havia caigut i renascut de les cendres.

En aquest punt queda clar que l'objecte era interessant per aquesta posada en escena, però la recerca continuava per polir la intenció amb la qual es volia col·locar el llum en escena. En aquest sentit, la intenció era transmetre la idea de fragilitat al públic, però no només des de la comprensió d'una imatge sinó fent-la viure també als espectadors. Per aconseguir aquest efecte no es va considerar modificar les característiques formals i materials de l'objecte sinó introduir una acció. El llum

de sostre cau davant del públic. Fins llavors, aquesta possibilitat no existia en les meves coordenades de joc. Fins llavors, una acció feta per l'escenografia sempre havia estat motivada per un canvi d'escena o d'espai, és a dir, un moviment útil, pràctic. En aquest cas, l'acció s'introduïa com a part de la dramaturgia i donava sentit a la part del treball corporal de l'actor.

Com que el text encara s'anava modificant i reordenant en funció de les sessions de treball, en el moment que vam aconseguir arribar a aquest punt es va afegir, per la jornada següent, un pròleg a la peça que posava en antecedents al públic i explicava el lloc ficcional en el qual el percebeiro es trobava: es simulava una trobada amb el públic en una casa abandonada que tenia una particularitat: hi queien coses. El primer personatge, el percebeiro, com un guia turístic en una ciutat o l'amfitrió d'una festa, explicava el motiu de la trobada amb els espectadors perquè ells mateixos assumissin el seu rol. També especificava les característiques de l'estil de la casa on es trobaven; fornava l'espai buit de paraules perquè el públic pogués imaginar el lloc que proposàvem. Afegir aquesta descripció a mode d'introducció de la peça teatral provocava convertir la làmpara en una imatge contextual de nou, perquè formava part d'un espai molt més gran que l'objecte en si, un espai que podia ser més o menys



12 i 13. Algunes imatges de referència amb les que vaig treballar.
Esquerra: (Guadarrama 2013) Dreta: (pinlight n.d.).

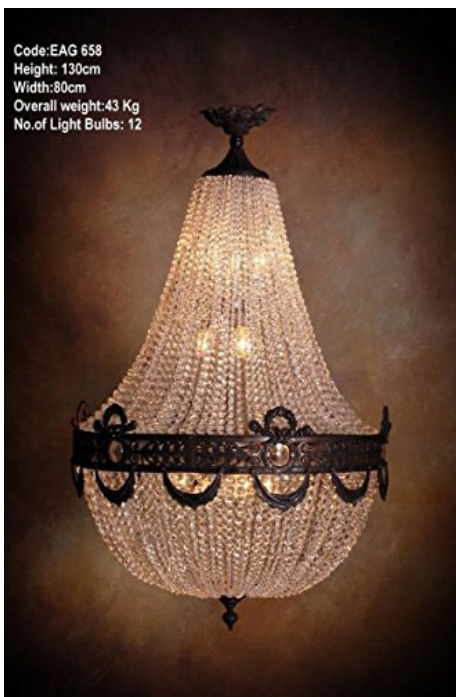
construït, més o menys imaginat. Per bé que la làmpara ens havia ajudat a justificar la naturalesa física dels personatges, utilitzada d'aquesta manera jugava en detriment de la proposta escenogràfica. No volia renunciar a la làmpara perquè havia estat ella i només ella que ens havia permès "caure". Calia anar encara més enllà per tal de no petrificar el seu paper a l'obra.

Aquesta part demostra com n'és de difícil, allunyar-se de la recerca d'un lloc, d'aquest *on* que determina les coordenades espai-temporals on es situa la ficció. En aquest cas la part escenogràfica es materialitzava en un llum de sostre, però no concretava res més. En aquell moment semblava important que la situació d'aquest llum de sostre quedés justificada d'alguna manera. Per aquest motiu es va tornar a buscar un marc contextual, lògic i coherent per a la posada en escena que assenyalava de nou l'*on*. En aquest punt, tal com explica el text, vaig tenir clar que ens estàvem equivocant, i l'únic indici que tenia per creure-ho era que introduir una acció en la idea escenogràfica havia estat un gest més significatiu del que estàvem visualitzant llavors. Finalment es va descartar el pròleg.

Si fèiem un esquema conceptual dels elements que teníem en joc, podíem classificar el cos, el text i l'espai amb una funció concreta per a cada un: el text exposava el temps abans de caure i les diferents formes de mantenir-se dempeus abans que la caiguda succeeixi, el llum de sostre (l'espai) era la caiguda, en un present compartit pel públic i l'actor, i el cos era el després d'haver caigut. En aquest sentit no calia buscar al llum de sostre un espai físic i concret on ubicar-lo, sinó que l'objecte dins al teatre portava al lloc de la caiguda conceptual, a la idea de caiguda i s'incorporava a la peça teatral amb una partitura pròpia. Cada un dels elements amb les seves significacions explicaven les diferents temporalitats de la caiguda; no hi havia cap part que se superposés a l'altra, totes eren igualment imprescindibles.

En aquest punt es troba definitivament una via d'escapament de la lògica de l'*on*, de l'emplaçament de l'escena. Amb aquest exercici metafòric l'escenografia s'allunya de la forma metonímica com la sinècdoque,⁹ una figura poètica que reforça l'*on* utilitzat sovint per imaginar mons sencers a l'escenari amb pocs recursos i, en canvi,

⁹ El llum de sostre no és la part d'una estança senyorial, la part del tot, sinó que construeix l'univers metafòric de la caiguda. D'altra banda, la força metafòrica d'aquest element prové de tota una tradició iconogràfica que ja ha adquirit aquest sentit de daltabaix.



14. Imatge de referència pel disseny definitiu del llum de sostre (Georgette Antiques 2018).

s'apropa a la representació d'una idea conceptual. La coherència interna entre els elements és la següent: el text desenvolupa una poètica al voltant de la idea de no caure, el llum de sostre es presenta en tant que caiguda, i els personatges que apareixen en escena són persones tolides. En aquesta concatenació existeix una relació de causa-efecte entre ells; abans, durant i després de la caiguda. S'escenifica la caiguda, la caiguda física, però també l'emocional, la cultural, la social... En aquest sentit el llum de sostre, més enllà de ser un llum de sostre, pretén representar la idea de caiguda. Pel que fa a la disposició de l'espai es va decidir que el llum de sostre presidiria el centre de l'escenari i ordenaria el públic al seu voltant de manera circular, ja que el plantejament de la posada en escena era la trobada entre uns personatges i el públic dins un teatre.

Des del principi, el llum de sostre es va imaginar de grans dimensions; no es volia donar la impressió que fos un complement decoratiu a l'escena, sinó un espai de joc per a l'actor. Per a la materialització del llum de sostre, amb aquest punt de partida, existien tres possibilitats: aconseguir un llum de sostre existent similar a les referències trobades, construir un llum de sostre que imités la realitat però amb materials més econòmics, simplificar les formes del llum i construir-lo segons els recursos que teníem. Ens vam decantar per l'última opció. Per bé que pugui semblar tan sols una qüestió pràctica, i és ben cert que llavors la decisió va ser regida

per l'aspecte econòmic i temporal, l'anàlisi posterior del resultat final en relació amb les possibilitats descartades condueix a la reflexió d'altres aspectes més enllà de l'àmbit de la producció. Es va decidir construir el llum de sostre per fases, en aquell primer estadi només podíem construir l'esquelet del llum seguint un referent simplificat. No podíem permetre'ns construir una aranya amb corbes i detalls, sinó l'estructura més simple que poguéssim trobar. El que és rellevant per a la recerca, més que les especificacions tècniques de l'objecte és el grau de definició del llum. Aquesta certa indefinició, tal com es veurà més endavant, evocava, més enllà de la idea de caiguda, una colònia de percebes representats per mitjà de les bombetes enceses; una foguera, quan el llum era a terra i les bombetes parpellejaven com el foc; les mines d'or a Brasil, quan queia la sorra daurada que ornamentava el perímetre de la circumferència central; un llum de sostre pròpiament, quan presidia la sala del teatre convertida en una pista de ball...

Per bé que sovint els processos de creació són complicats de descriure a causa del component intuïtiu que els acompanya, el llum de sostre és l'evidència de la seva alteració: tant l'agència del llum de sostre s'escapa dels paràmetres definitoris d'utilleria, com el procés de creació de la peça no segueix el decurs convencional de producció. Estudiar degudament el seu cas, a partir d'unes eines concretes d'anàlisi, és el pas següent per propiciar una nova mirada vers l'objecte escènic.

2.2.

Eines teòriques: la teoria antropològica de l'art d'Alfred Gell

L'antropòleg Alfred Gell (1998), a través de la seva teoria antropològica de l'art, aporta un sistema d'estudi dels agents i les relacions imbricades al voltant de l'objecte artístic. Si bé la voluntat de l'autor era generar una teoria de l'art, i no un sistema d'anàlisi de processos de creació artístics, el vincle entre l'objecte i la persona, o parafrasejant el mateix Gell, l'estudi del domini en què els objectes es fonen amb les persones, és idoni per al present cas d'estudi ja que ajudarà a estudiar el llum de sostre enmig d'una trama social de l'art defugint la tendència d'entendre'l com a

complement o com a objecte autònom. Malgrat que la publicació *Art and Agency* és pòstuma, aspecte que es pot entreveure en els últims capítols de l'edició, la seva obra continua essent rellevant tal com demostren les publicacions de Christopher Pinney (2001), Octavi Rofes (2005), la compilació d'articles editada per Henare, Holbraad i Wastell (2006), els quals continuen desenvolupant i ampliant la seva línia de recerca, i fora de l'àmbit acadèmic, el cicle *Xarxa Zande*, comissariat per Oriol Fontdevila al Centre d'Arts Santa Mònica (2016).

Abans d'estudiar el cas de *El percebeiro* a partir de la trama d'art o *Art Nexus* en l'original, s'assentaran les bases de la lògica i els components amb els quals Gell fonamenta la seva teoria. Tal com ha quedat indicat, l'interès de la seva teoria és l'estudi de l'àmbit en què els objectes assumeixen qualitats de les persones, per aquest motiu situar el terme objecte artístic al centre és, en aquesta teoria en particular, i en l'antropologia de l'art en general, inapropiat (Gell, 1998: 12). Seguint aquesta mateixa línia de pensament tampoc és del seu interès la distinció d'allò que és art del que no ho és. La seva proposta és trobar un mitjà per distingir les relacions artístiques entre un objecte i un subjecte que no estiguin definides per una qüestió d'intenció o valoració estètica, per una banda, ni per teories semiòtiques o interpretatives en les quals la relació es basa en codificar i descodificar signes, per l'altra. Segons el seu parer, tot i que a vegades es donen les condicions per a aquest tipus d'aproximacions, no sempre és així (1998: 66). Per tal de poder simplificar la problemàtica es decanta per l'estudi exclusiu de l'art visible en què les coses són reals, físiques, úniques i identificables, deixant al marge l'art verbal i musical, les actuacions, lectures, i reproduccions.

Aquesta cosa, visible i física, la considera un índex material. L'exemple clàssic d'índex és el fum que indica foc, és a dir, que el fum, en tant que signe natural, és l'índex de foc en la inferència causal. Aquesta operació no és fruit d'una inducció, ni d'una deducció ja que no segueix una llei natural, ni tampoc és una tautologia ni una convenció del llenguatge. L'abducció és el terme que utilitzen tant la lògica com la semiòtica per determinar aquests tipus d'inferència, i Gell en aquest cas en fa el concepte principal de la seva teoria de l'art.

Per concretar i delimitar la seva proposta utilitza com a referència els índexs que generen un tipus concret d'agència: l'agència social. Però no s'atura aquí, sinó que

planteja que l'índex en si mateix es vegi com el resultat o l'instrument de l'agència social. D'aquesta manera, un signe natural com el fum també quedaria descartat perquè no és el producte d'una agència social, sinó d'una causa natural, la combustió. Ara bé, i aquí Gell brinda l'exemple diferenciador, si aquest fum fos provocat per una foguera encesa per un grup d'agents humans, ja no només seria un signe natural sinó també l'índex artefactual produït per l'abducció de l'agència social.

Tal com adverteix Gell, pot semblar redundant el fet de col·locar l'adjectiu social darrere del nom agència ja que agència serveix per diferenciar l'origen (font), —usualment atribuït a la ment humana—, que causa una acció per intenció d'uns fets governats per les lleis naturals. Però a l'autor li interessa, precisament, l'agència secundària que posseeixen els artefactes, els índexs, en conjunció amb els agents humans autosuficients dins una trama de relacions socials. La teoria antropològica de l'art de Gell, de fet, depèn concretament d'aquesta relació social no humana, en què l'agència social pot exercir-se sobre les coses o ser exercida per elles.

Així doncs, ens trobem davant d'una paradoxa aparent: el món material, governat a priori per successos o fets produïts per causes físiques i mancats d'intenció, entra en joc com a agent social intencionat. Però la contradicció es dilueix quan Gell argumenta que la mediació entre l'agent, la font d'intenció, i el pacient, aquell que la rep, no és directe sinó canalitzada per mitjà de l'entorn material. D'aquesta manera, les coses esdevenen essencials en les relacions socials de la mateixa manera que els estats mentals. I és que denominar les coses com a agents secundaris no implica un menysteniment de l'objecte; pensem en el mateix exemple que proposa Gell, les mines antipersona. Per bé que ràpidament es podrien pensar com a meres eines de destrucció utilitzades pels soldats de Pol Pot a Cambotja, aquestes mateixes armes eren part de si mateixos i els feien ser el que eren: soldats. Aquests soldats no se'ls podia descontextualitzar socialment de les tàctiques militars ni de les seves armes. Així doncs, el soldat es proveïa d'armes o les armes construïen el soldat?

Des d'aquest punt de vista es pot apreciar la incidència real de l'objecte com a component identitari i d'agència social. Així doncs, els agents utilitzen els artefactes, però els agents també són els artefactes mateixos. La teoria de Gell no és una proposta de misticisme cap a la cultura material, sinó que l'interès per l'objecte rau

en el que manifesten. Una cosa és potencialment agent d'una altra, i no agent en relació a si mateixa:

[O]bjectification in artefact-form is how social agency manifests and realizes itself, via the proliferation of fragments of “primary” intentional agents in their “secondary” artefactual forms.” (Gell, 1998: 21)

Un cop establerta la seva lògica cal fer un pas endavant per entrar de ple en els quatre components que Gell estipula per a la teoria antropològica de l'art: l'índex, l'artista, el destinatari i el prototip. Tal com ha quedat definit l'artefacte/l'objecte/la cosa és considerada l'índex, l'origen del qual és un acte de manufactura. És a dir que propicia una abducció de l'agent que el fabrica, segons Gell, i en aquest sentit és apropiat parlar de l'agent en tant que artista.¹⁰ Per bé que des d'aquest punt de vista es pressuposa una relació entre artista i objecte, d'agent actiu i passiu corresponentment, no sempre s'estipula aquesta relació, sinó que l'artista també pot esdevenir pacient de l'objecte agent. Un exemple concret d'aquesta relació podria ser, tal com Gertrude Stein explica a *Autobiografia D'Alice B. Toklas* (2019), el retrat que Pablo Picasso li fa: “Va arribar la primavera, i s'acabaren les sessions. Tot d'una, un bon dia Picasso va pintar tot el cap. Ja no et veig quan miro, va dir enfadat. I per tant, va deixar el quadre així” (Stein 2019: 64). Amb el seu sentit de l'humor, Stein descriu a la perfecció la situació en què el quadre, l'índex, és l'agent actiu d'un artista pacient “en la intensa batalla que l'havia d'abocar al cubisme”(Stein 2019: 65). Cada abducció ens porta a un anàlisi diferent del món, la decisió no és arbitrària, sinó motivada per consideracions sociològiques i psicològiques, tal com explica Gell (1998: 94). El mateix passa amb el destinatari, per bé que de seguida es dedueix la referència al públic pel qual l'índex ha estat fet, també pot indicar-nos el col·leccionista que posseeix un objecte determinat. En aquest sentit la recepció no sempre és passiva, sinó que també pot estar en posició d'agent actiu —gràcies al qual l'índex existeix— sense necessitat d'haver-lo produït manualment, per exemple, un mecenes. I finalment, el prototip, entitats de les quals es pensa per abducció que estan representades en l'índex, sigui per similitud visual o no. Aquesta figura juga el mateix paper d'agent actiu o passiu. La

10 Tot i així, Gell contempla altres formes de comprensió de l'objecte que no van lligades a l'agència del seu creador, sigui per la creença de déus, per oblit, o ocultació de l'origen es bloqueja l'abducció que conduiria de l'índex material a l'agència d'un artista (Gell 1998: 55).

dualitat agent-pacient no només existeix en relació amb l'índex —és a dir, l'artista i l'índex o el destinatari i l'índex—, sinó que cada un d'ells és considerat agent social i, per tant, pot assumir la posició d'agent (A) o pacient (P) en relació amb els altres. Per bé que aquestes primeres relacions de dos components oposats són la base canònica de la teoria, l'estudi de les diverses situacions en què els índexs formen part d'una trama de relacions socials és més complex, i solen contenir els quatre termes. Un exemple clàssic de fórmula:

$$[[[\text{Prototip A}] \rightarrow \text{artista A}] \rightarrow \text{índex A}] \longrightarrow \text{destinatari P}^{11}$$

En aquest cas ens trobem davant d'una relació d'índex agent secundari, i destinatari pacient primari, sempre indicat amb una fletxa més llarga.¹² Tot i això, qualsevol terme que es trobi la formulació de més a l'esquerra serà agent del terme que el segueix, com a relació subordinada dins la relació social. Així doncs, en aquest cas concret, l'índex no actua sobre el destinatari d'una manera autònoma, sinó que s'expandeix perquè és a la vegada el mediador de l'artista en relació amb el destinatari, que a la vegada és el prototip agent primari, el qual demostra la subordinació de l'artista al model. Aquesta fórmula podria servir per explicar, per exemple, el cas d'un retrat realista.

L'autor desenvolupa altres casos possibles d'ordenació per entendre la naturalesa de les relacions socials i en conseqüència per comprendre la teoria de l'art que proposa, però les deixarem al marge per no perdre de vista l'objectiu principal: l'estudi del cas del llum de sostre en particular. Abans d'aplicar la fórmula al cas escenogràfic cal mostrar el salt formal que Gell utilitza per a les relacions en les quals els quatre termes —índex, artista, destinatari i prototip— es repeteixen. De la fórmula lineal horitzontal passa a una forma estructural d'arbre, tal com ell l'anomena, més complexa, la qual s'utilitza en el cas del llum de sostre de *El percebeiro*. La diferència principal entre les dues propostes és que tot i representar les mateixes relacions d'A(agent) i P(pacient) entre els termes, es poden construir

10 Que l'índex sigui al centre de la relació, situació que es troba en tots els exemples que utilitza Gell, no significa que sigui l'agent primari o més important, sinó que es manté com a part medidora visible principal.

12 El fet d'utilitzar un únic símbol, la fletxa, per explicar totes les accions entre A i P no significa que siguin totes iguals, només indica la polaritat entre ells dos. Hi ha casos que pot ser una acció psicològica i en d'altres, física (Gell 1998: 103).

paral·lelament dues o més accions autònomes, deslligades l'una de l'altra que finalment es troben sempre que la lectura es faci de baix cap a dalt. D'aquesta manera unifica una successió invisible de relacions espai-temps tal com indica el peu de l'arbre del "fetitxe de claus" trobat al Congo, o bé un espai biogràfic compartit de persones i imatges com és el cas de la *Venus del mirall* de Velázquez, que la sufragista Mary Richardson va apunyalat el 1914.¹³ És en aquest sentit, a partir de la inclusió de l'espai i el temps, que l'anàlisi permet observar relacions més complexes.

13 Per veure els exemples complets i les seves fotografies vegeu: Gell 1998: 96-102.

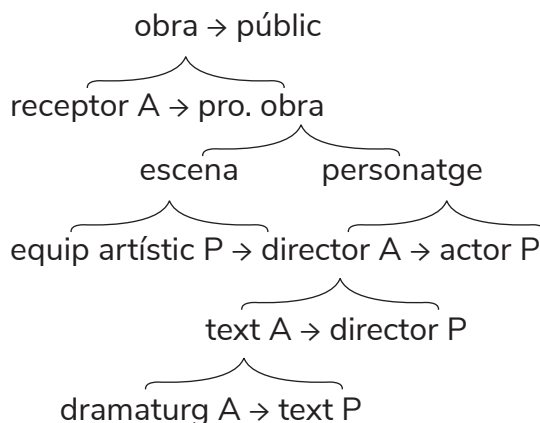
2.3.

La trama social aplicada al procés de creació de *El percebeiro*

La perspectiva antropològica podria ser la causa per la qual Gell decideix, en cert moment, contemplar la possibilitat d'estudiar una persona en tant que índex i desplaçar circumstancialment l'objecte físic. El que és interessant per a la recerca, més que l'experiment momentani, és l'exemple que utilitza: una actuació dramàtica en què l'actor funciona com a índex d'un altre, el personatge actuat. En aquesta relació, l'artista és el dramaturg, el prototip és un personatge, l'índex és l'actor i el destinatari el públic. Per a aquesta situació proposa una fórmula idèntica de l'art visible:

[[[Artista A] → prototip A] → índex A] → destinatari P

Per bé que Gell construeix aquesta teoria a partir d'índex físics i visibles, i descarta la possibilitat d'estudiar una lectura o una representació, en el moment que mostra aquest últim exemple convida a continuar l'experiment més enllà dels límits que el mateix autor s'imposa. Així doncs, m'atreveixo a analitzar les relacions socials d'una obra teatral seguint la teoria de l'antropòleg:



Aquest exemple ens serveix per explicar una producció de teatre convencional com *El somni d'una nit d'estiu* (19/11/2014), una producció del TNC dirigida per Joan Ollé. El dramaturg, Shakespeare, és l'agent principal, el qual genera un text. Aquest

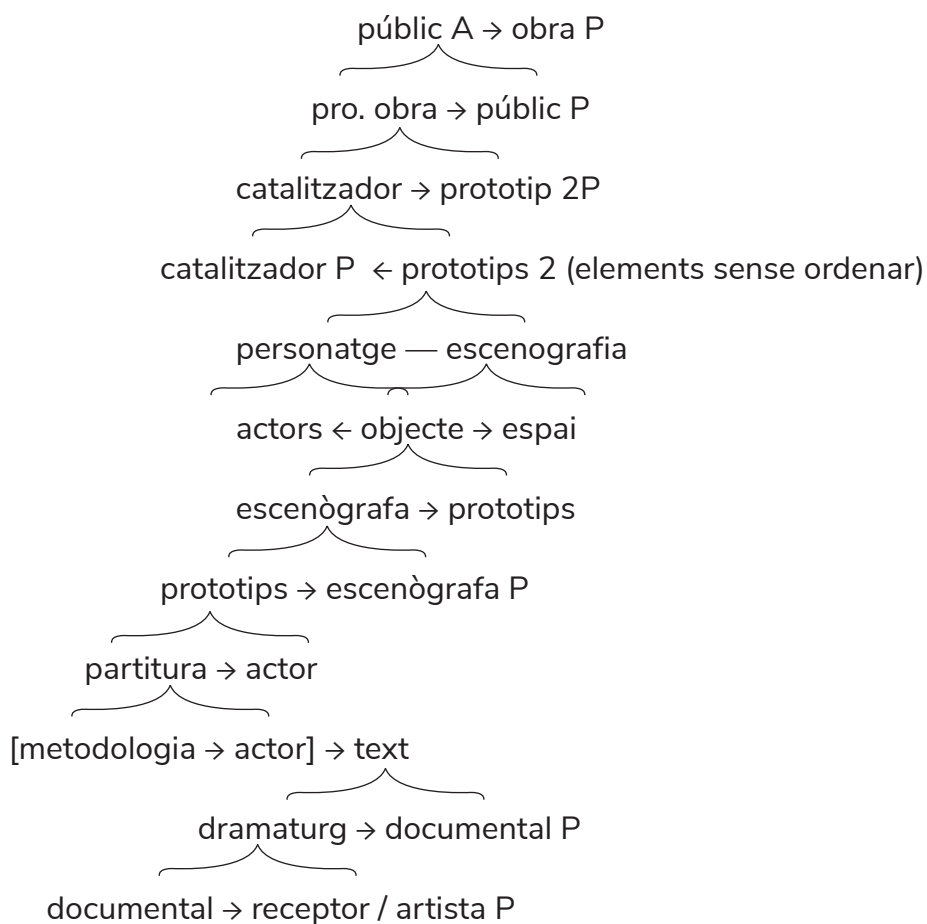
text, al seu torn serà l'agent del director passiu, Joan Ollé. Ollé va proposar unes idees concretes als actors passius i a l'equip artístic passiu, que van aplicar a una forma concreta. Conjuntament van generar una proposta d'obra que després d'uns passis a porta tancada va esdevenir l'obra (índex) que es va presentar al públic. En termes generals, aquesta estructura seria aplicable a qualsevol obra coneguda com a teatre de text.

El cas de *El percebeiro*, com ja s'ha anat enunciant, és diferent. Tal com quedava recollit en la primera part, es fa difícil trobar exemples d'objectes teatrals que no es trobin en l'obra escrita per motius diversos: ja sigui des d'utilleria que és dramàticament inqüestionable, com la calavera de Yorick o la pistola d'Hedda Gabler, com d'altres elements contextuais descrits amb precisió perquè construeixen l'univers simbòlic dels personatges que acompanyen, com mostra la didascàlia inicial d'Henrik Ibsen a Hedda Gabler (1985), que inclou comentaris tant de disposició del mobiliari, com de la seva caracterització.¹⁴ Per contrast, una de les particularitats reconeixible i destacable del llum de sostre de *El percebeiro* és la seva absència en el text. Així doncs, per tal de poder comprendre l'acció que produeix l'objecte llum de sostre dins l'entramat social, és moment d'aplicar-hi l'estructura d'arbre¹⁵ sota la teoria antropològica de l'art proposada per Gell:

14 És pertinent transcriure la didascàlia completa que inicia el primer acte, on es pot apreciar l'exactitud amb la qual Ibsen defineix l'espai, des d'elements arquitectònics fins als detalls:

Un saló espaiós, elegantment decorat en tons foscos. Al fons, una porta ampla, de cortinatges recollits, a través de la qual veiem una estança més petita, decorada en un estil semblant. Dins el saló, al costat dret, una porta de dos batents que mena al vestíbul. Al costat esquerre, confrontada amb l'anterior, una porta vidriera, també amb les cortines obertes; a través dels vidres, és visible la balconada i, més enllà, les arbredes de fulles esgrogueïdes per la tardor. Al mig del saló, unes cadires al voltant d'una taula ovalada, amb un cobretaula feixuc. A la paret de la dreta, més a prop, una gran estufa de majòlica fosca, una butaca de respall alt, un escambell entapissat i dos tamborets. Al fons dreta, un sofà en angle davant el qual hi ha una tauleta rodona. A primer terme, esquerra, separat una mica de la paret, un sofà; més enrera, arrambat a la paret i vora la porta vidriera, un piano. A dreta i esquerra de la porta del fons, prestatgeries plenes de figuretes, bibelots, etc. Dins la segona cambra, a la paret del fons, un sofà amb una taula i algunes cadires; damunt el sofà, el retrat d'un home robust, ja de certa edat, amb uniforme de general. Damunt la taula penja un llum amb globus de vidre translúcid. Al saló, moltes flors en gerros i vasos repartits pertot arreu. També hi ha poms de flors posats damunt les taules. Els primers raigs de sol del matí entren per la porta vidriera. (Traducció de Feliu Formosa) (Ibsen 1985)

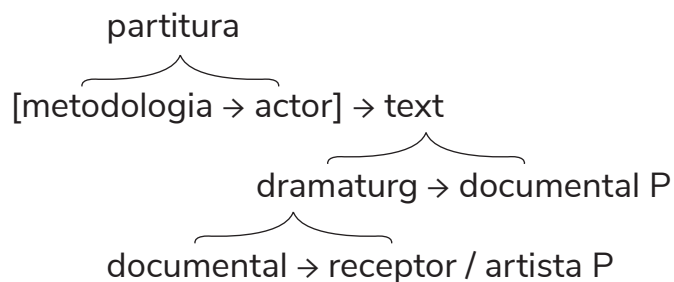
15 Degut a la complexitat relacional, s'ha optat per mantenir el nom professional amb el qual es treballa, i assegurar-ne, d'aquesta manera, la llegibilitat. Gell també utilitza aquesta opció en els exemples d'arbres.



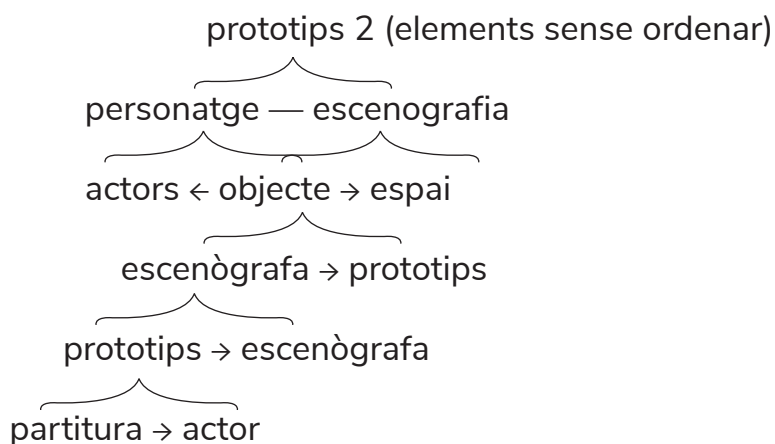
La descripció de les relacions i accions amb les quals els agents i els pacients queden enllaçats s'allunya de l'anterior. Les diferències destacables són: per una banda, les posicions que ocupen els agents humans, és a dir, la figura del dramaturg, de l'actor, de l'escenògraf, i del catalitzador, i, per l'altra, el tipus d'índex i prototips que es generen. Per tal d'analitzar detingudament la resolució, es divideix l'arbre per blocs:

- i) l'origen i el treball del dramaturg;
- ii) els prototips;
- iii) la incursió posterior del catalitzador;

S'aïlla la primera part de l'estructura, per concentrar l'atenció a l'origen del projecte i el treball del dramaturg:



El que es pot observar en aquest fragment és, d'una banda, que l'origen de la peça parteix del visionat d'un documental de la BBC, *Oceans into the blue*, que mostra el treball dels percebeiros a Galícia.¹⁶ De l'altra, es pot comprovar que, tot i que el resultat del treball del dramaturg és l'escriptura d'un text, aquest es veu influït per un actor condicionat a la vegada per una metodologia de treball concreta, la tècnica de Moreno Bernardi, d'arrel biomecànica. D'aquesta manera, l'agència activa de l'actor, durant aquest estadi inicial, provoca que la lectura no sigui la descodificació d'unes imatges textuais per poder representar, sinó la conversió del text en un partitura treballable. El terme partitura és utilitzat per Menéndez per referir-se no a un formalització concreta del text, sinó a una manera de llegir-lo literalment. En aquest sentit, a part de ser una font narrativa, també es té en compte la composició, una pauta a la qual t'aproximes des de la fragmentació, ja sigui des de la unitat mínima de significat, fins a les unitats textuais en forma de cartes que el mateix autor proposava. En conseqüència, la lectura des d'aquest punt de vista no proporciona una imatge contextual de l'espai on s'ubicarà aquest treball durant la presentació.

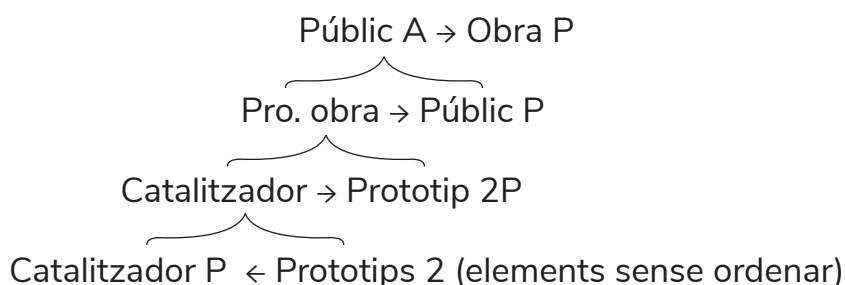


¹⁶ Aquesta qüestió és explicada al dietari inclòs als annexos. Vegeu: p. 281.

A partir de l'anàlisi del bloc dels prototips es pot observar que, l'actor, fins ara agent actiu, passa a ser pacient de la partitura i de l'objecte. Com s'arriba a aquest objecte? Els personatges-prototips A creats per l'actor, em van ser presentats en tant que escenògrafa P. Aquesta confluència em convertia en l'agent actiu d'un seguit de prototips plausibles i descartables per a la proposta escènica.

Una de les propostes escenogràfiques es concentra en un únic objecte, un llum de sostre. La caiguda d'aquest llum a l'inici esdevé determinant per al moviment de l'actor. David Menéndez tenia una justificació pròpia de la corporalitat desencaixada, garratibada i desarticulada dels personatges que encarnava, ja que, en tant que dramaturg, creia convenient exposar l'heroïcitat de la qual parlava la peça des de l'antiheroisme. Ara bé, si el contingut havia d'explicar-se tant per l'ara i aquí performatiu, com per la història dita, l'objecte, el llum de sostre caient, era la concreció escènica de la seva deformació: la caiguda del llum aixafava un cos que a partir de llavors hauria d'explicar-se des de la dificultat, l'impediment. A banda de la relació dramàtica entre l'actor principal i el llum de sostre, hi havia Lua Anaya en escena, que paütava el moviment del llum amb una corda. La suspensió de l'objecte depenia només d'ella durant la funció. Llegir-la com una extensió del llum és una possibilitat, però també es podia llegir com la materialització de l'atzar, els déus, l'infortuni del qual el llum n'és l'extensió. D'altra banda, la forma de la làmpada va concretar el lloc de la presentació: la disposició del públic es va convertir en un cercle concèntric al llum; la trobada col·lectiva entorn la caiguda.

D'aquesta manera, l'objecte A relacionat amb els actors P i l'espai P concretava una proposta de personatges i escenografia que permetia arribar a l'estadi 2 dels prototips, és a dir, una suma d'elements als quals mancava una estructura escènica, un desenvolupament, des del seu inici fins al final de la peça. És d'aquesta manera com s'arriba a l'últim estadi processual:



Tal com s'ha pogut observar, la figura del director no apareix fins aquí, a diferència de la figura del primer arbre, que analitza un procés convencional de creació escènica. Aquest fet és indicador de dues qüestions: per una banda, l'organització del treball en equip no era jeràrquica perquè no hi havia un únic cap que ideés la proposta ajudat per un equip, sinó que l'equip artístic generava una proposta col·lectiva; per l'altra, la figura de direcció es desplaça del rol establert i es converteix en catalitzador.¹⁷ El catalitzador, tal com l'arbre permet intuir, és una figura que observa el material, el concreta i l'ordena per obtenir una estructura i sentit unitari. D'aquesta manera s'assoleix una proposta d'obra que es presenta diverses vegades abans de tancar-la definitivament. És a dir, a partir del feedback del públic en diversos moments del procés, es concreta una peça presentada de nou al públic que posteriorment resignifica a partir de la seva experiència.

Recapitulant, a partir d'aquesta anàlisi es poden treure unes primeres observacions sobre l'espectacle:

- i) l'organització de l'equip artístic no és jeràrquica sinó transversal;
- ii) l'actor s'incorpora a la fase inicial. La lectura no és una descodificació direccional a una posada en escena, sinó una pauta a partir d'una metodologia actoral de treball;
- iii) el director pren importància en l'últim estadi en tant que catalitzador: una figura desplaçada del rol estàndard que assumeix la direcció d'un espectacle de text;
- iv) és l'objecte i no el director el que determina la concreció formal de l'escena pel que fa als personatges i l'escenografia.

L'agència del llum de sostre dins la trama social que proposa Alfred Gell per a una teoria antropològica de l'art, mostra com les relacions que s'estableixen entre els elements integren una mirada distinta i distintiva sobre l'objecte, però també va aparellada a una filosofia i una poètica de la creació artística i de la forma de modelar les mirades dels espectadors.

¹⁷ S'utilitza la paraula catalitzador perquè és tal com Jorge Gallardo definia la seva figura dins l'equip. Vegeu la primera nota de la p. 73.

3

Altres objectes en escena

Deixant de banda els manuals pràctics citats, la revisió dels estudis sobre l'objecte al teatre ha fet palesa l'atenció de diverses perspectives com la semiòtica o la fenomenologia per dotar de virtualitats significatives l'objecte en el teatre; aquest fet, però, implica necessàriament incloure'l en un sistema de comprensió i/o valoració que a vegades el fa inabillable. Així mateix, s'ha comprovat, que en la mena d'espectacles que aquí s'estudien —els que combinen/parteixen/inclouen un text dramàtic— la majoria d'estudis utilitzen exemples d'objectes ja inscrits en la peça teatral escrita. Sembla més complicat que el trajecte sigui a la inversa, és a dir, que existeixin reflexions teòriques nascudes de l'anàlisi de l'objecte en escena i encara menys comú que la presència de l'objecte no derivi directament de la literatura teatral. Dit d'una altra manera, que l'objecte en acció orienti maneres d'interrogar-lo que al seu torn puguin arribar a establir noves perspectives intel·lectuals, tal com s'ha pogut veure a l'article de Joslin Mckinney (2015) ressenyat a l'estat de la qüestió.

El capítol que ara s'inicia vol contribuir a la reversió de la situació que s'explica a les línies anteriors a partir d'un canvi en la direcció de la mirada, aquesta vegada enfocada als objectes en escena i no als estudis teatrals per a la seva anàlisi. D'aquesta manera, s'espera evidenciar la mutabilitat dels elements escènics a la pràctica i fer palesa de nou la rigidesa de les etiquetes teòriques que s'estan explorant, ja que l'objectiu principal és recollir indicis que permetin teoritzar sobre la mirada cap a l'objecte escènic a fi de continuar desenvolupant una aproximació a l'objecte teatral fora de l'àmbit de la definició d'utilleria.

Aquests propòsits es posen de manifest amb una mostra limitada d'espectacles teatrals que donen com a resultat final un fil de referències al marge de la noció de versemblança convencional. La naturalesa del capítol no té a veure, però, amb un estat de la qüestió que estableixi els precedents de l'objecte escènic. El mètode

utilitzat per a l'elecció de les peces escèniques té més a veure amb un procés d'estudi de casos concrets que amb els procediments d'una revisió històrica. El fil conductor dels exemples es construeix a partir de la meua mirada com a investigadora a la recerca d'indicis per a una nova mirada a l'objecte escènic. Així, per bé que s'han prioritzat els exemples pròxims i actuals —perquè també són els que delaten la contemporaneïtat de la recerca i un possible canvi de paradigma— per davant d'aquells dels quals només tinc referència documental, hi ha elements escènics al llarg de la història del teatre que, malgrat no s'hagin fet palesos, a voltes per la perspectiva de l'època, no han deixat de ser latents. Per tant, aquesta consideració no ha servit de norma en el moment que ha semblat imprescindible incorporar espectacles que, malgrat no haver vist en directe, formen part del corpus d'exemples essencials, com és el cas de Brecht o Kantor.

La lògica proposada per a cada apartat —el text com a objecte, l'actor com a objecte i l'espai com a objecte— neix per evidenciar les tensions existents entre els elements escènics. Cada un d'ells determina un perímetre que no es presenta com un catàleg exhaustiu ni tancat, sinó que configura un conjunt de mostres pràctiques i testimonis directes i materials que visibilitzen altres possibles objectualitats erigides al voltant d'una personalitat contemporània que posa de manifest una d'aquestes relacions —Bertolt Brecht pel fet de ser un dels precursors del tractament material del text en escena, Tadeusz Kantor pel seu complex treball d'hibridacions d'objectes i actors en escena, i Philippe Quesne per la coherència gairebé sistemàtica en el gir de comprensió de l'espai escenogràfic en tant que objecte— que també serviran de fita per ampliar el corpus d'obres escèniques escollides.

L'objectiu és desenvolupar una sèrie d'observacions, fruit d'aquesta indagació en la mirada, que no només revelin les singularitats de les obres examinades, sinó que, d'una banda, generin i encaminin un imaginari proper a l'objecte escènic i, de l'altra, puguin ser una aportació documental i estratègica, probatòria, per a l'estudi d'altres exemples.

Cada apartat segueix la mateixa ordenació, primer la introducció de la figura representant d'una de les tensions —Brecht, Kantor i Quesne—, seguit del conjunt d'exemples que amplien les primeres observacions. Aquest capítol també es caracteritza per l'ús d'imatges que no només volen acompanyar el que el text

explica, sinó que es consideren part fonamental de la construcció d'aquesta nova lògica. Cada una d'elles guia la mirada més enllà de les paraules per generar un encontre amb els objectes referits. Cada un dels apartats finalitza amb una o més preguntes que han contribuït en el desenvolupament de les tres negacions de l'objecte escènic.

3.1.

El text com a objecte: Bertolt Brecht i la *literalització* de l'escenari

La carrera de Bertolt Brecht ha marcat l'evolució del teatre europeu fins avui,¹ també el seu treball amb els escenògrafs.² Per aquest motiu, abans de centrar l'atenció en l'ús particular que Brecht fa del text com a element escènic, fita que ordena aquest apartat, pot ser interessant aturar-se en la concepció global de l'escenografia del creador alemany, ja que donarà la base per comprendre la relació que es pretén establir entre el text i l'objecte en les pàgines que segueixen.

El jove Bertolt Brecht ja era un autor teatral prolífic d'idees polítiques comunistes en el moment que Adolf Hitler i el partit nacionalsocialista van arribar al poder el 1933. Propugnava una renovació del teatre acomodada al gust burgès, a través d'un teatre basat en la col·lectivitat i situat en les coordenades del canvi social. Motivats per la seves experiències al teatre de cabaret, i mesclant elements del teatre polític, del cinema americà mut, del music hall i històries del teatre elisabetià, Brecht posava a l'escenari una barreja de solucions. En aquesta recerca, però, van ser decisius, tal com explica Genoveva Dieterich,³ les trobades amb Max Reinhardt, del qual va ser ajudant entre 1924 i 1926 al Deutsches Theater berlinès, i sobretot amb Erwin Piscator,⁴ l'introduïdor de la Nova Objectivitat en l'àmbit teatral i de les idees polítiques i estètiques de la Revolució Russa de creadors com Meyerhold,

1 Per aprofundir-hi vegeu: Willett 1986, Bryant-Bertail 2000, Unwin 2005, Wekwerth 2011, Stephen Parker 2014.

2 Si bé es fa una petita introducció en aquesta línia, l'apartat se centra en Bertolt Brecht i l'ús que ell fa del text en escena. Sobre Brecht i la relació amb l'escenografia i els escenògrafs amb què va treballar vegeu: Baught 2007: 259-277.

3 Traductora i editora al castellà dels seus textos, recollits a Brecht 2014.

4 En aquest sentit, és important remarcar la influència que Piscator va exercir sobre Brecht, ja que va ser ell qui va ensenyar-li la radicalitat amb la qual el desenvolupament de la maquinària escènica podia transformar les possibilitats estructurals del teatre èpic del dramaturg (Willett 1986: 90).

Tairov, Vajtangov i, fins i tot, Stanislavski (Brecht 2014: 12), un pensament que seria molt llarg d'explicar aquí i que no exposarà perquè no és el propòsit d'aquesta recerca.

L'èxit de l'estrena el 1928 de l'*Òpera de tres rals*, que ja posava en pràctica les seves idees sobre el distanciament,⁵ habitualment associades al teatre èpic —historització, introducció de cartells, números musicals, projeccions...—,⁶ el van portar a la primera línia del debat polític i estètic de la República de Weimar. Els recursos que utilitzava eren diversos i responien a les circumstàncies històriques, però tots treballaven pel mateix objectiu: el *Verfremdungseffekt*, l'efecte de distanciament que provocava mostrar l'artifici del procés teatral, un efecte, contraposat a la *Poètica* d'Aristòtil, que lluitava per allunyar el públic de l'empatia i l'encantament comfortable dins del teatre i provocar-ne la reacció social fora d'ell.

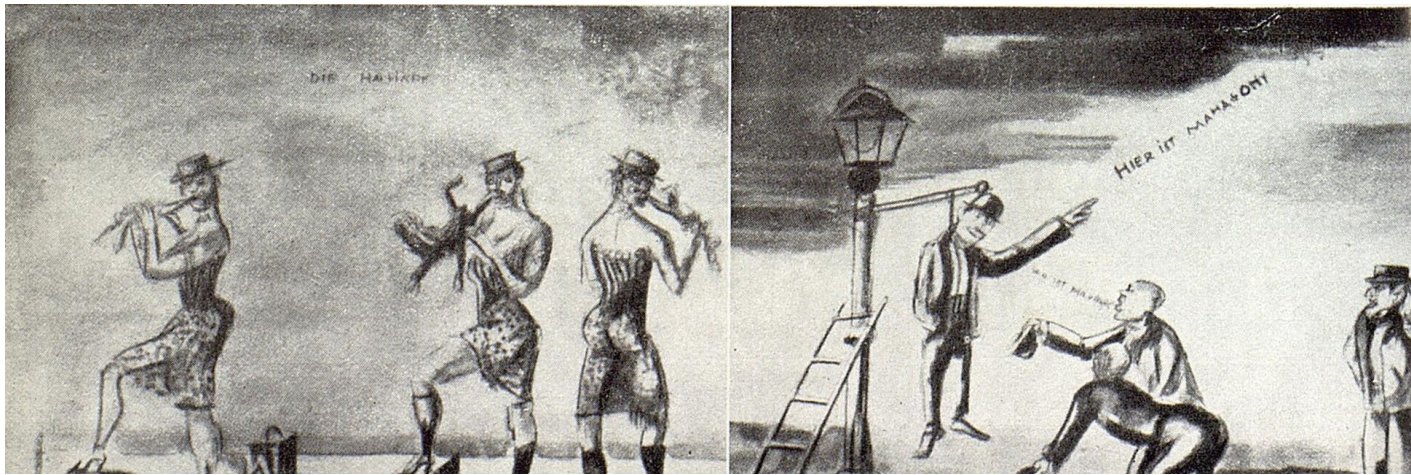
Brecht va tendir a concebre l'escenografia com a mitjà dramaturgic, en detriment del seu ús com a mitjà decoratiu, fet que permet reconèixer-la no només com a marc exterior per a l'acció, sinó també com a component autònom de l'obra.⁷ Aquest canvi de noció no és arbitrari; Brecht va anar forjant una manera de fer teatre en la qual la fàbula es fonamentava i produïa a través del conjunt teatral: actors, escenògrafs, maquilladors, dissenyadors, músics i coreògrafs en una empresa comuna de desfer-se de la versemblança i produir un efecte de desfamiliarització als espectadors, *Verfremdung*, però sense perdre l'autonomia de cada u. En altres paraules, treballaven en conjunt però a partir de cada una de les seves particularitats (Rülicke-Weiler 1982: 393). En aquesta mateixa línia, Brecht substitueix l'etiqueta de decorador,

5 Brecht troba l'efecte de distanciament en altres gèneres artístics, autors i estils com l'*Ulisses* de James Joyce, Cézanne, o el dadaisme i el surrealisme (Brecht 1970: 191).

6 Val a dir que el teatre èpic té diverses etapes i és resultat d'un procés llarg, l'estudi del qual s'escapa del propòsit d'aquesta recerca.

7 L'autonomia de les escenografies i els objectes brechtians es pot corroborar en part per la seva capacitat d'esdevenir museïtzats. Per exemple, a l'entrada del Museu del Teatre de Lisboa hi ha un facsímil del carro de *Mare Coratge*. Aquesta és una peça que, en un grau menor d'intensitat i popularitat, funciona també com la calavera de Yorick. Una forma d'il·lustrar-ho pot ser el segell que en va fer la República Democràtica per a l'aniversari de la producció del Berliner. També es pot veure en les mateixes acotacions de *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagonny*:

I: Fundación de la ciudad de Mahagonny. En un descampado se detiene un gran camión, en muy malas condiciones. V. Paul Ackermann y sus amigos llegan a Mahagonny. Proyección: una pista. Escenario: los cuatro hombres están ante un letrero, "Hacia Mahagonny", del que cuelga una tabla con precios. VI. Paul y Jenny se pasean delante de una proyección que muestra el plano de la ciudad acabada de fundar. XIX. La ejecución de Paul Ackermann. Proyección: panorámica de Mahagonny con una iluminación idílica. XX. Columnas de manifestantes. Sobre las pantallas, en el foro, Mahagonny en llamas." (Apud Rülicke-Weiler 1982: 397)



15. Esbossos de l'escenògraf Caspar Neher per *Mahagonny* de Bertolt Brecht.

que fa referència a allò reiteratiu, per la de constructor d'escenaris, ja que, segons el seu parer l'escena no reclamava pintura, sinó construcció de perspectiva des del punt de vista plàstic.⁸ *Bühnenbauer*, el 'constructor d'escenaris'⁹ en alemany, sembla que és l'etiqueta que Brecht utilitzava per descriure el treball escenogràfic de Rudolf Caspar Neher a les seves produccions durant els anys vint (Willett 1986: 132-133). John Willett descriu el mètode d'aquest escenògraf com a realisme selectiu,¹⁰ pel qual únicament proveeix l'escena d'elements dielècticament imprescindibles per a la creació de sentit per a l'obra i els actors.¹¹ Brecht reflecteix aquesta idea quan escriu:

The stage (Caspar Neher) wasn't supposed to represent any real locality: it as it were took up an attitude to the incidents shown; it quoted, narrated prepared and recalled.

8 Aquesta comparativa també apareix reflectida a (Baught 2007: 263) amb els termes *Bühnenbildner* i *Bühnenbauer*, que es poden traduir per 'dissenyador' i 'escenògraf' respectivament. Aquesta reflexió continua la línia oberta a la introducció del capítol 1 a propòsit de la citació sobre Svoboda en la qual el llenguatge construeix també la percepció. vegeu. p. 31.

9 El mateix Brecht dedica un poema, "The Friend", a Rudolf Caspar Neher —escenògraf amb el qual col·labora en repetides ocasions—, on apareix la nova etiqueta: "The war separated/Me, the writer of plays, from my friend the stage builder./The cities where we worked are no longer there./When I walk through the cities that still are/At times I say: that blue piece of washing/My friend would have placed it better" (Apud Willett 1986: 132-133). Treballaven colze a colze, Willett ho descriu així: "[H]e still seemed to work with Brecht as with nobody else, acting less as a designer in the conventional sense than as co-director, almost co-author, working through a visual medium to attain something more than a purely visual result" (Willett 1986: 132-133).

10 Willett també defineix amb aquesta etiqueta el treball artístic de John Heartfield, un dadaïsta del qual Brecht va quedar impressionat en una obra de Friedrich Wolf per l'ús de cartells amb eslògans polítics que podien girar i ajuntar-se per formar una pantalla de projecció. El realisme selectiu l'aplicava al fotomuntatge polític: tallar i combinar fotografies per fer-ne propaganda. "The camera can lie just as can the typewriter". This made it justifiable to take scissors and paste to its photographs so as to 'restore the reality of the actual events'" (Willett 1986: 135).

11 Un fragment que surt en repetides ocasions en diferents publicacions de reculls de textos del mateix Brecht és: "Una pared y una silla ya son mucho. También es ya muy difícil poner bien derecha la pared y colocar bien una silla" (Brecht 2014: 217). Prou aclaridora pel que fa el seu pensament sobre l'austeritat escènica. A part de les consideracions de Willett, es podria parlar també d'objectes al servei del *gestus* com ara la bossa de diners de la mare Coratge.

Its sparse indication of furniture, doors, etc, was limited to objects that had a part in the play, i.e. those without which the action would have been changed or halted. (Apud Willett 1986:138)

I posa d'exemple els elements que Neher incorporava a la primera producció de *Die Mutter*, *La mare*:

A firm arrangement of iron piping slightly higher than a mas was erected at varying intervals perpendicularly to the stage; other movable horizontal pipes carrying canvases would be slotted into it, and this allowed of quick changes. There were doors in frames hanging inside this, which could be opened or shut. A big canvas at the back of the stage was used for the projection of texts and pictorial documents which remained all through the scene, so that allusions to show actual rooms but also texts and pictures to show the great movement of ideas in which the events were taking place... [These] don't set out to help the spectator but to block him; they prevent his complete empathy, interrupt his being automatically carried away. (Apud Willett 1986:138)

Per bé que la descripció correspon a les particularitats d'una posada en escena concreta, el fragment serveix igualment per copsar les línies generals amb les quals Brecht, i en aquest cas també Neher, treballaven l'escenari del teatre èpic. Per una banda, queda esclarit l'ús d'elements concrets per al desenvolupament de l'espectacle, però s'hi destapen dos punts més: l'ús d'objectes i la introducció dels textos. Pel que fa els objectes sembla que segueix el patró de reducció d'elements escènics, mantenint únicament aquells que eren imprescindibles tant per a la comprensió de l'acció com per a la intencionalitat dialèctica, per bé que tenien una pauta per al seu tractament. John Willett afegeix que enmig d'aquesta tendència econòmica i funcional es podien construir imatges d'autèntica bellesa i originalitat, a cavall entre el realisme i el constructivisme, si el treball quedava en mans d'un bon executor. I continua amb l'exemple de la posada en escena d'*Antígona* el 1948:

Particular care was taken over the props; good craftsmen worked on them. This wasn't so that the audience or actors should imagine that they are real, but simply so as to provide audience and actors with beautiful objects. (Willett 1986: 139)

És necessari matisar el significat de bellesa en aquest context. La bellesa¹² per a Brecht no era només un aspecte visual, estètic, sinó també una qüestió social i històrica: el resultat de l'acumulació de rastres, evidències, del treball humà. Willett l'etiqueta com a *Labour Theory of beauty* a propòsit del poema¹³ "Of all the works of man", que Brecht escriu el 1932. Tot i la justificació de la seva presència, adaptada a la seva proposta estètica i dialèctica, manté igualment l'etiqueta d'utilleria per bé que ja s'intueix un canvi de mirada, objectiu d'aquesta recerca.

Pel que fa la introducció de textos en escena, ja ha quedat subratllat que Piscator va ser l'encarregat de fer descobrir a Brecht l'ús de la projecció sense ser substitutiva de decorats que generaven il·lusió, sinó convertint el decorat en un actor més, com a imatge amb marcs recognoscibles (Brecht 2014: 222). La projecció,¹⁴ doncs, va acabar essent una de les formes que permetia a Bertolt Brecht ocupar l'espai amb paraules, el que ell anomena la literalització de l'escenari (Willett 1986: 218).



16. Esbós de l'escenògraf Kaspar Neher per una producció de Brecht/Weill.

Frases, també fotografies i símbols, rodejaven els personatges i es convertien, així, en una eina més per desil·lusionar el públic. Els cartells, entre d'altres trucs com

12 No només els objectes havien de contenir bellesa, l'escenografia en general seguia aquesta indicació ja que generalment s'inspiraven en obres de grans mestres de l'època, com Brueghel, el pintor preferit del poeta (Rülicke-Weiler 1982: 395).

13 Of all the works of man I like best / Those which have been used. / The copper pots with their dents and flattened edges / The knives and forks whose wooden handles / Have been worn away by any hands: such forms / Seemed to me the noblest. (Apud Willett, 1986: 139).

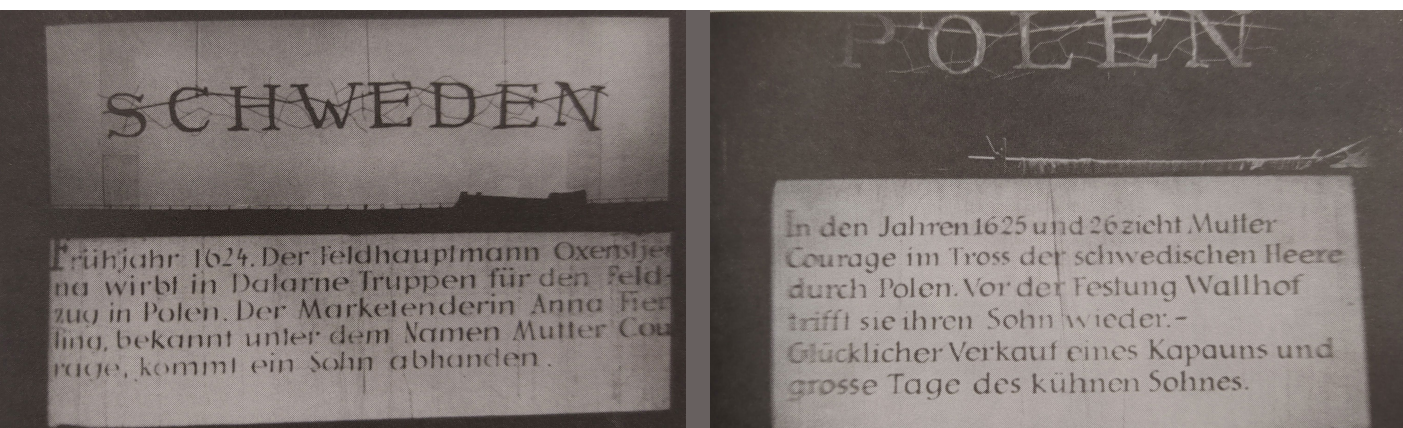
14 Per una descripció més acurada del sentit de l'ús de les projeccions, vegeu: Brecht 2014: 64.

col·locar els equips de llum a vista, les *songs*, o dirigir-se al públic, eren un mitjà amb funció didàctica que interrompia el curs de la representació anticipant-se a l'escena següent per tal que l'espectador pogués passar del què al com (Brecht 2014: 218). Per exemple, podien sortir noms de ciutats i països, o titulars més llargs així com en el cas de la reelaboració d'*Eduard II*, de Marlowe:

“Corrupción durante el gobierno del rey Eduardo en los años de 1307 a 1312. Por la indolencia del rey, se pierde una guerra en Escocia”; “3 de diciembre de 1325: el poderoso conde Roger Mortimer asesinado por los pares como consecuencia de la desaparición del rey.”; y “Después de catorce años de ausencia, el rey Eduardo vuelve a ver la ciudad de Londres.” (Apud Rüllicke-Weiler 1982: 364)

Tal com es pot entreveure resseguint ordenadament els tres enunciats, més enllà d'entendre els salts temporals—la informació permet transitar entre successos aïllats i grans decursos del temps—, resumeixen el contingut de les escenes i subratllen el fons històric, contenen una qualitat social i al mateix temps crítica. En aquest sentit, han de poder garantir el flux èpic de la representació, però també mantenir el valor propi, han d'enunciar una contradicció. Brecht buscava les contradiccions inherents al text “para utilizarlas conscientemente en el descubrimiento de las causalidades sociales” (Rüllicke-Weiler 1982: 364-365).

A part de les projeccions, Brecht també utilitzava lletres corpòries unides per un entramat per formar una paraula, tal com es pot apreciar en dues fotografies¹⁵ de



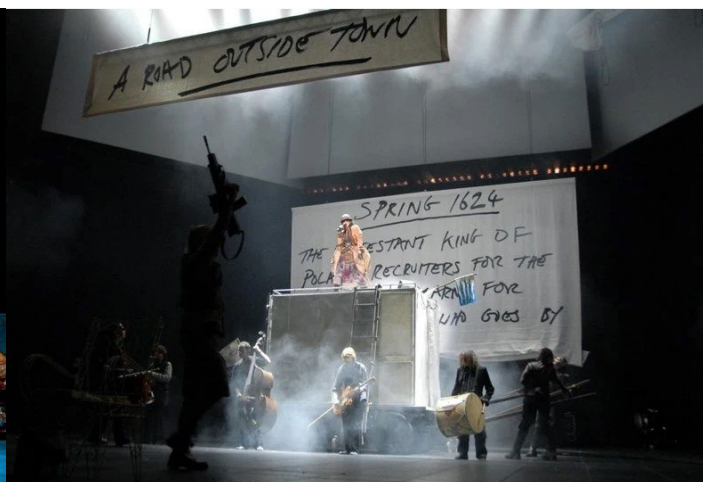
17 i 18. En aquestes fotografies es pot apreciar la construcció de les lletres corpòries per a l'espectacle *Mare Coratje*, de Bertolt Brecht.

15 Aquestes fotografies són incloses dins Brecht 2014: 191, 201. Se'n desconeix l'autor original. Podrien ser tant de Ruth Berlau com de Hainer Hill, que havien fotografiat els espectacles de Brecht.

l'espectacle *Mare Coratge*, en les quals apareix "SCHWEDEN" (Suècia) i "POLEN" (Polònia), ambdues acompanyades d'un text projectat en una pantalla inferior. Aquests elements permeten generar un nou vincle entre el text i l'objecte ja que el primer deixa de ser eteri i es fa tangible, sigui a través de la materialitat de la mateixa lletra, o recuperant els exemples anteriors, juntament amb el suport de la projecció. Per a les seves múltiples opcions formals, és difícil qualificar-los amb etiquetes convencionals com atrezzo, accessori, construcció, maquinària, etc., per bé que de manera parcial es podrien considerar didescàlies materialitzades. Ara bé, per les seves possibilitats plàstiques sembla més afinat descriure l'element particular que s'utilitza en cada ocasió. Des d'aquesta observació hi ha exemples en les escenificacions contemporànies de Bertolt Brecht que mantenen aquesta mena d'elements canviant fesomia, tècnica i aspecte. En segueixen dos exemples, un dels quals es servia de projeccions, *Mother Courage and Her Children* (26/11/2016), dirigida per Michał Zadara, mentre que l'altre, *Mother Courage & Her Children* (26/10/2009), dirigida per Deborah Warner, treballava amb textos escrits analògicament:



19. *Mother Courage and Her Children*, 2016. Escenografia de Robert Rumas (Bieliński 2016).



20. *Mother Courage and Her Children*, 2009. Escenografia de Tom Pye (Luvera 2013).

3.1.1

La inclusió de textos en escena

Deixant de banda per uns moments Brecht, si es pensa en altres exemples en l'ús de text a l'escenari, un dels més utilitzats al llarg de la història del teatre és el registre epistolar. Tendeix a servir com a element de conflicte entre personatges —sigui perquè la carta és escrita per un tercer, sigui per amagar la identitat al lector, per desvelar un secret o confessar-lo...— tal com passa en tantes obres de Shakespeare (*Hamlet*, *Romeu i Julieta*, *Nit de reis*...) o a *Cyrano de Bergerac* de Rostand, o durant el Siglo de Oro espanyol, a *El perro del hortelano* de Lope de Vega, per mencionar-ne només alguns.

Certs arguments, doncs, demanen l'aparició d'una carta en escena per tal que el personatge pugui llegir-ne el contingut. En aquests casos, la intervenció de l'escenògraf és escollir el format, el tipus de paper, el color i sovint la cal·ligrafia amb la qual pot ser escrita, encara que en funció de la sala del teatre no arriba a veure's amb detall des del públic. La carta, per tant, per bé que es podria convertir en el primer exemple d'aquest apartat, presenta alguns inconvenients: per definició, aquest element s'inclou dins el món de la utilleria convencional ja que és un objecte que es manipula durant la funció per l'actor o l'actriu. Es pot classificar dins la utilleria de mà, per ser més específics. Encaixa perfectament amb allò que s'entén quan es parla d'objecte teatral entès com a atrezzo. S'ha d'afegir que, en aquest cas, la figura del dramaturg preval per sobre de la de l'escenògraf: es fa difícil trobar un exemple en el qual la inclusió de la carta hagi estat una idea de la dramaturgia escènica, i no pas de la dramaturgia textual. Sol ser l'escriptor de la peça teatral qui decideix si s'inclou en una obra de teatre, mentre que l'escenògraf es limita a decidir-ne l'aspecte.

Un cas diferent és quan el format del suport del text, que en el cas de la carta seria un sobre i el paper de l'interior, també aporta contingut dramaturgic a la peça. En aquests casos l'escenògraf té la possibilitat de saltar-se els límits de l'estètica i la funcionalitat, i incidir, de la mateixa manera que el dramaturg, en el rol dramaturgic del continent i la seva relació amb els altres elements escènics. Quins exemples es poden trobar, doncs, que operin des d'aquesta perspectiva?

A propòsit del text projectat, per bé que les seves característiques són igualment vàlides per al text imprès o escrit a mà, la dramaturga madrilenya contemporània María Velasco¹⁶ observa com la paraula escrita conté un pes visual en escena en contraposició a l'evanescència del text dit. La textura d'aquesta presència, la seva condició plàstica —la línia, el punt, el color, el pla— diu, li permet obrir un camp de possibilitats a la intertextualitat, la copresència de diferents signes. També atorga al text projectat en escena una idea d'“omnisciència” i “autogeneració”, a diferència de l'aparença de subjectivitat de la paraula dita per un actor o actriu, ja que considera que el text projectat treballa com una citació, a propòsit de la reflexió de Walter Benjamin¹⁷ que contempla la citació com la interrupció del seu context, en la qual l'objecte, el text, queda deslligat del subjecte per entrar en el món de l'abstracció.¹⁸

A partir d'aquesta primera reflexió i essent conscient que amb l'evolució de la tecnologia digital les possibilitats són gairebé infinites, a continuació s'organitzen i classifiquen dues formes de presentació del text a l'escena contemporània: la conversió de la paraula en projecció digital¹⁹ i en text escrit físicament a fi de poder edificar una primera mostra d'exemples que serveixin de base per cercar nous exemples amb el fil que ara s'obre. La premissa ineludible, i ara sí recuperant Brecht, és que els textos no s'utilitzin ni com a afegitó, ni com a embellidor sinó que enuncïin una contradicció: han de contenir un pes visual que els permet destacar dins el conjunt escènic i alhora han de ser essència de la dramaturgia de la peça per mitjà de la seva materialitat.

16 Recentment ha escrit i dirigit *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022) que es va poder a la Sala Beckett. També és dramaturga de *Suite TOC n.6* (2020), *FAM* (2021), i *Harakiri* (2022) de les Impuxibles. Arran d'aquest capítol em poso en contacte amb ella perquè en tant que dramaturga té clar les raons per les quals determinats fragments de text havien d'aparèixer projectats. L'intercanvi d'impressions es va duu a terme a través del correu electrònic (23-12-2020).

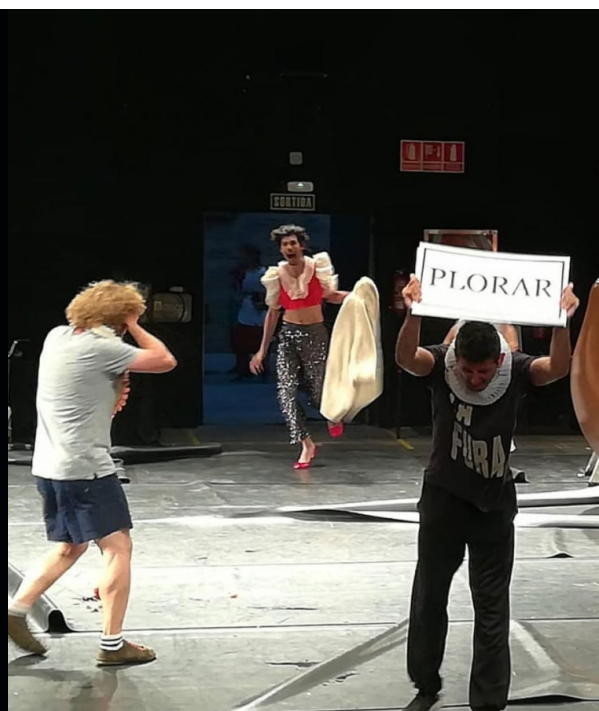
17 Walter Benjamin escriu *Tentativas sobre Brecht* en el que també reflexiona sobre les cartel·les empleades pel director (1975: 22-23).

18 Sobre la relació complexa i problemàtica que caracteritza la dissociació, el desplaçament i la fractura entre el subjecte i la paraula en les produccions contemporànies espanyoles, vegeu: (Pérez-Rasilla 2020: 223-246). També inclou creadors com Roger Bernat i la companyia El Conde de Torrefiel que s'utilitzen en aquest apartat.

19 Les possibilitats escèniques d'aquest mitjà atansen els exemples a altres casos com les instal·lacions interactives i l'art visual. De tota manera es deixen al marge per no desviar el tema central d'aquesta recerca.

El text imprès com a element escènic

L'apartat següent es centra en el text físic, és a dir, imprès o escrit sobre un suport. M'he servit de quatre espectacles diferents que contenen el text imprès com a denominador comú: *Flam* de Roger Bernat i Roberto Fratini amb la companyia jove de l'Institut del Teatre el 2019, on s'utilitza el text amb cartel·les; *F.R.A.U.* d'Albert Arribas, estrenat al Festival Grec de 2016, que incorpora el fanzín; *Sumario 3/94* de Vicente Arlandis i els seus pares amb la col·laboració d'Aragay i Martínez (2017), on s'amplia un text original en un suport que no li és propi, i *Plácido Mo* de Magda Puig, estrenat al festival TNT el 2016, en el qual apareixen flyers i pancartes. Tot seguit se'n detallen les característiques:



21. *Flam*. Escenografia de Roger Bernat (Febrés 2019).

Flam (11/07/29) parteix d'una crítica que Roger Bernat, creador i director, rep de dues actrius italianes, que titllen les seves peces de fredes i distants.²⁰ Per aquest motiu, se salta les seves pròpies normes i aposta per un espectacle en què explora les manifestacions físiques de les emocions, el riure i el plorar, sense història ni argument que les justifiqui però amb la dramaturgia de Roberto Fratini. Els intèrprets professionals posen en pràctica la seva tècnica per passar del plor al riure d'una

²⁰ Aquesta crítica queda recollida en una entrevista (ITcanaloficial 2019).

manera dràstica i sense gairebé ni una paraula dita. Aquests viatges emocionals, però, són acompanyats per unes cartel·les blanques amb paraules escrites en negre que aguanten amb les mans els mateixos actors i actrius i que o bé subratllen alguna de les emocions —“riure”, “plorar”— o componen frases curtes com “per què?”, “res a fer” o donen indicacions com “silenci” o “aplaudiment” al final de l'espectacle. De fet, la forma com les utilitzen recorden les indicacions escrites que es mostren fora de càmera a l'audiència, que assisteix a un programa de televisió per provocar reaccions auditives en directe. El cartell sembla que, en aquest cas, es converteix en un ressort que accentua la mecanització de les reaccions. En aquest sentit el seu paper és ambivalent, per bé que sembla apuntar a la interpretació de l'actor a mode de distanciament brechtian, també interpel·la el públic, que es desconcerta en el que sembla ser un partit esportiu on les emocions es contagien de l'un a l'altre a tal velocitat com qui es passa una pilota.



22. Fanzine de F.R.A.U. disseny de Javi Moyano (Arribas 2022).

F.R.A.U. (22/07/2016) adaptava l'obra poètica d'Albert Balasch i feia una reflexió a escena sobre el frau, tal com el seu títol indica. En un punt de l'obra, introduïa un fanzín que es regalava al públic i que més tard es reclamava per als espectadors de la funció següent; Oriol Puig Taulé recull l'anècdota a la revista digital *El Núvol*:

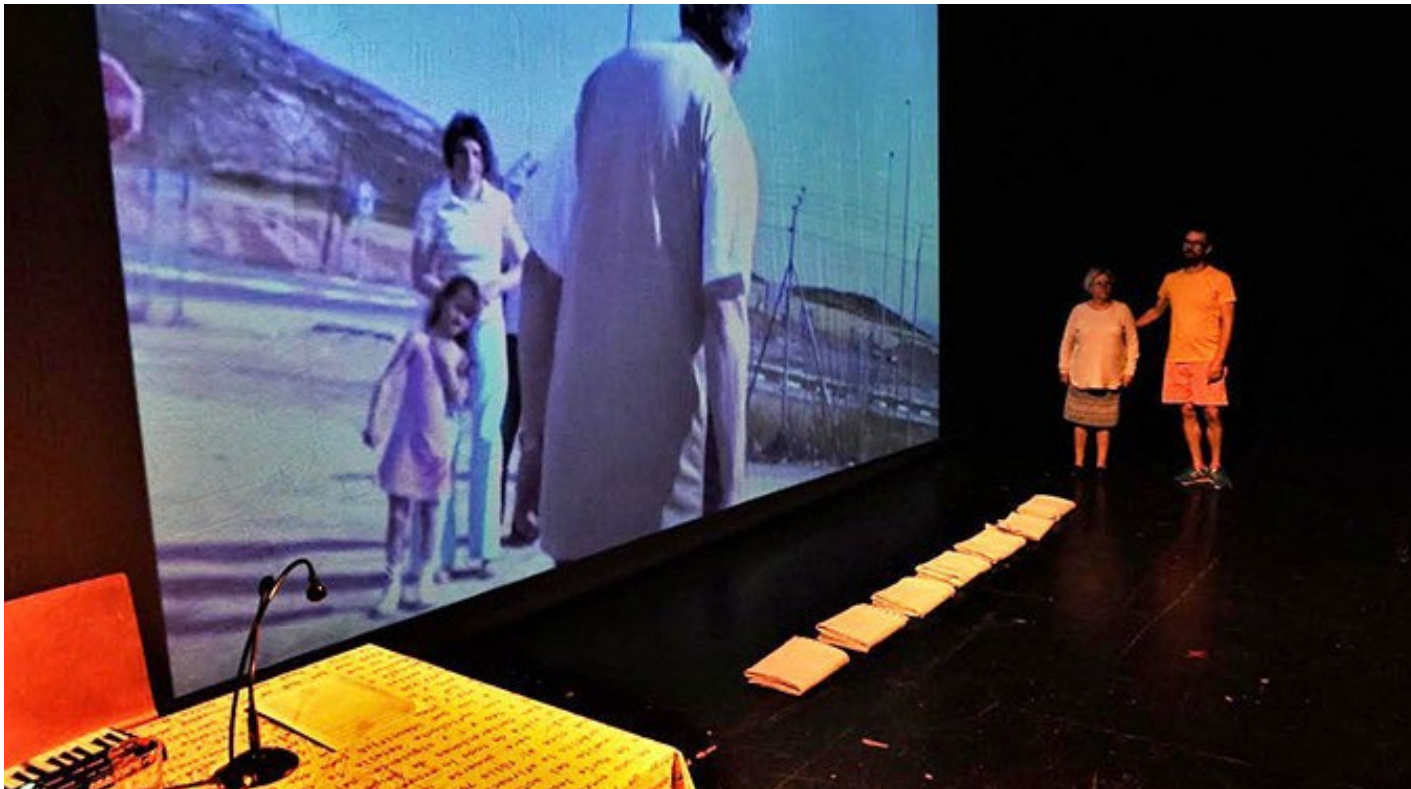
Apareix Albert Arribas i ens informa que volien posar una parada per vendre fanzins a la sortida, però diu que ens els regala, tu. La poètica de la fotocòpia. La fotocòpia de la poètica. Collages analògics, sopes de lletres i passatemp poètics ("Funeral Ridícul Aberrant Urbà", "Fiasco Respectable Acòlit Utòpic", "Fill Refregit Amb Udol"). (2016)

De fet, el director fent de director en escena explicava que la seva intenció inicial era repartir l'obra original de Balasch perquè, sense la lectura, l'espectador difícilment podria entendre el que proposaven en escena —cosa que seria un frau d'espectacle—, després argumentava que la reproducció del text, però, no s'havia pogut fer per una qüestió de drets d'autoria, així que van optar finalment pel fanzín.²¹ Malgrat que tot plegat fos en un to de broma que establí complicitat amb el públic, pot generar una reflexió més enllà del fet. El que plantejava Arribas no deixa de donar voltes en el paper del públic davant d'una peça, en allò que es mira i allò que es llegeix. Com es reassigna la lectura, generalment entesa com un exercici íntim i introspectiu, col·locada en un teatre on un conjunt de persones llegeixen al mateix temps el que se'ls proposa? Per Brecht projectar textos en escena era una eina didàctica i de distanciament; el que sembla insinuar Arribas és que la lectura no és una eina més com qualsevol altre, sinó que obliga el públic a ser espectador i lector alhora, una tasca difícilment assumible. Si el programa de mà, format que podria assemblar-se al fanzín que repartien, serveix per llegir-se abans o després de la funció, Arribas tensionava el ritual obligant el públic a fer malabars simultàniament entre la lectura i la imatge.

*Sumario 3/94*²² (29/09/2017) és el títol d'un projecte que es desenvolupa en dos formats —una novel·la, el vessant editorial, i una peça de teatre, el vessant escènic— i que proposa la reescriptura del cas de condemna del pare de Vicente Arlandis,

²¹ Revista temàtica feta per i per a aficionats, i no per professionals. En aquest sentit d'oposició també es podria considerar un frau.

²² Es pot veure l'enregistrament complet de la peça a: Vicente Arlandis Recuerda 2017



23. Disposició dels elements teatrals a l'inici de l'espectacle: *Sumario 3/94*. No s'especifica autoria del disseny d'escenografia.

responsable primer del projecte.²³ Arlandis, pare, va ser acusat de l'assassinat d'una veïna pel qual va complir tretze anys de presó tot i ser innocent. La peça documental evidencia el fracàs del sistema policial i judicial però també del "llenguatge"²⁴ tal com arrenca dient Arlandis mentre presenta la "novel·la no-creativa" que té a les mans. A l'esquerra de l'escena hi ha una taula coberta amb una tela impresa amb un text escrit a màquina, una pantalla gran de projecció al fons, i set peces de roba plegades cuidadosament una al costat de l'altra, a terra, davant la pantalla. La peça escènica és un espiral sobre el contingut del sumari i la sentència judicial, que és projectat, imprès, llegit per la seva mare, o comentat pel seu pare, que també són a escena amb el seu fill. Les teles desenvolupen tot un joc escènic: al minut 34'33", Arlandis col·loca damunt de la seva mare cada un dels llençols impresos que ella aguanta sense possibilitat de moure's, metàfora de com la literatura legal ofega, aclapara i afebleix les víctimes d'aquest procés, mentre de fons se sent el testimoni del marit, que explica la trama de *El conde de Montecristo*, que conté

23 Es tracta, per tant, d'una aportació relacionada amb el teatre document, però també amb la creació de "relats". El seu web explica el projecte sencer (Arlandis n.d.).

24 Tant la manera de llegir i escriure de la mare, com la del pare ens parlen del llenguatge com a poder (per exemple, diuen "alludar a algú", segons les còpies escrites que es projecten). La escassa formació d'aquestes persones encara fa més salvatge la injustícia que han patit.



24. Disposició dels elements teatrals al final de l'espectacle: Sumario 3/94. No s'especifica autoria del disseny d'escenografia.

ressonàncies amb el cas pel que fa al judici i el perdó. Més endavant les teles acaben formant un puzzle vertical: el pare les estira i ordena a terra, després conjuntament, com una família retrobada, enllacen amb velcros i mosquetons les peces entre elles i, finalment, comencen a pujar. Penjades a una barra a primer terme, el públic podia llegir-ne el contingut, el sumari 3/94, que els servia de teló de fons. En aquest cas, doncs, el text que parteix d'un dossier en paper es converteix tant en el contingut com en la forma de l'espectacle. El suport del text original s'amplia i s'imprimeix a una escala major, fet que converteix la lectura i la interpretació privada d'un document en un crit obert, públic i escenogràfic que podria considerar-se l'arquitectura escènica de la peça.

*Plácido Mo*²⁵ (16/12/2020) dirigia els espectadors fora del teatre en un dispositiu artístic urbà documental, un recorregut auditiu per la ciutat que oferia la possibilitat de remirar l'espai públic amb petites intervencions artístiques al llarg del camí. Al dossier s'hi exposa:

25 Per al detall de l'espectacle vegeu: Puig n.d.

A més de la necessitat d'explorar territoris creatius mixtes, on les diferents disciplines artístiques es barregin. El projecte parteix d'un escenari molt concret: els carrers de les nostres ciutats. I també d'uns protagonistes molt concrets: persones que han dormit en aquests carrers i que es convertiran en el que la companyia de teatre Rimini Protokoll defineix com a everyday experts (gent que normalment no actua i que a més són vistos com a "estrangers culturals"). Ells són els que tenen la informació de la qual es nodreix aquest projecte (Teatre Lliure n.d.).

El projecte compta amb un accent de compromís social perquè no és un tour urbà turístic, sinó l'hàbitat dels sense llar. Magda Puig,²⁶ autora d'aquesta experiència, explica que més enllà de les intervencions artístiques que complementaven i acompanyaven el relat que escoltaven a través dels auriculars, hi havia missatges que s'afegien com una altra veu. Aquesta segona veu era construïda amb recursos textuais, entesos com a missatges que oferia la mateixa ciutat. El diàleg, doncs, s'acabava donant entre el públic i l'espai urbà. En aquest sentit, els textos no eren únicament intervencions seves, sinó que també s'aprofitaven alguns textos que ja estaven inscrits al carrer, com per exemple el graffiti "+ ser - tener", trobat a Terrassa, que van decidir emmarcar. Per col·locar les intervencions en les diferents ciutats, fan una deriva prèvia, de caire situacionista, per tal de decidir tant el lloc que ocuparan les intervencions, com també per deixar que la ciutat els parli, i així modificar, afegir o treure'n algunes. El color groc de les intervencions servia de pista al públic per detectar allò que formava part del dispositiu, un color que destacava i uniformava l'estètica de la proposta a mode de senyalística. Tot i així, durant la relectura de l'espai públic qualsevol missatge de la mateixa ciutat podia sumar contingut al discurs del seu interlocutor, de manera que fos l'espai en el seu conjunt el que dialogués amb ells, puntualitza Puig. Alguns exemples concrets de les intervencions textuais que es podien trobar durant el recorregut eren una pancarta de color groc que recordava les pancartes que anuncien una fira o mercat al poble en què es preguntava "Veo, veo. ¿Qué ves?", "¿lo arreglamos o no lo arreglamos?"; un fragment de *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago; tres catifes típiques d'entrada a casa col·locades al mig del carrer amb "Home, sweet home", "home, street home" i "Home, go home" que els servien per iniciar i tancar la peça; i un flyer que repartien amb un fragment de *Les ciutats invisibles* d'Italo

26 En una entrevista realitzada per correu electrònic. [31/12/2020]



25. En aquesta fotografia queda palès com emmarquen una pintada al carrer per incorporar a l'espectacle *Plácido Mo* per mitjà d'un marc. No especifiquen l'autoria d'un disseny d'escenografia.

Calvino: “La ciutat no diu el seu passat, el conté com les línies d’una mà, escrit a les cantonades dels carrers, a les reixes de les finestres, en els passamans de les escales, a les antenes dels parallamps.” (2012: 14-15). Tot i això, el contingut del text no sempre era el més important; també ho era la forma i l’acció. Puig comenta que en determinades intervencions com la del flyer, va sorgir primer l’acció que el text; els interessava més l’acció de desplaçar-se llegint, que el significat del text, per bé que van desestimar qualsevol fragment o frase que no aportés un contrapunt al missatge auditiu.

Aquesta idea d’espectacle recorda el projecte artístic xilè *La ciudad como texto*,²⁷ en format de llibre web, on Carola Ureta ha documentat les pintades²⁸ després de les últimes revoltes. El projecte convida un grup d’experts a fer “comentaris a peu de pàgina” d’allò que els crida més l’atenció. No és teatre, en el sentit més restrictiu del terme, però sí que posa en evidència la presència performativa del text en l’entorn urbà i la “posada en escena” de la vida pública.

²⁷ Es pot consultar el projecte en línia a Ureta 2020.

²⁸ Per a una primera aproximació al graffiti vegeu: Blume 1985: 137-148.



26. Captura de pantalla del web. *La Ciudad como texto*.

La projecció digital del text en escena

En aquest apartat s'introdueixen els exemples que inclouen el text en escena per mitjà de la projecció. Seguint la pista de Velasco s'inicien amb la companyia barcelonina El Conde de Torrefiel de la qual destaquen tres espectacles: *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento* (Festival TNT, 04/10/2013),²⁹ *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* (CDN, 18/06/2015),³⁰ i *La plaza* (Kunstenfestivaldesarts, 05/05/2018). Continuen amb *Explore el jardín de los cárpatos* (Teatre Lliure, 09/12/2020), de la companyia José y Sus Hermanas. *Romeinse tragedies* ('tragèdies romanes'), dirigida per Ivo van Hove amb la companyia holandesa Toneelgroep Amsterdam (17/06/2007), introdueix una nova característica: no només la projecció del text, sinó també l'escriptura del text en directe a mans dels espectadors. Una altra aposta per l'escriptura en directe és *P Project*, del creador búlgar Ivo Dimchev (2012). Finalment, cal parlar de nou del creador Roger Bernat i de dos espectacles que porten a l'extrem la relació entre l'espectacle i l'escriptura: *UTI ET ABUTI* (17/05/2018) i *SODOMA.CAT 120 jornades dins* (17/07/2020).

29 La gravació de l'espectacle complet es pot veure a: Teatro Pradillo 2013

30 La gravació de l'espectacle complet es pot veure a: Teatro Pradillo 2015

El Conde de Torrefiel utilitza diverses tècniques per fer arribar el text al públic: veu en off, la paraula dita per l'intendent a través de micròfons i també en projeccions, etc. (Caruana 2013). Així doncs, si bé una de les característiques de la companyia és la projecció de textos en escena, en els tres exemples citats anteriorment ja hi ha diferències tant en la manera de presentar-los, com en la seva funció. A propòsit de *La chica de la agencia de viajes...* Pablo Caruana escriu a *El País*:

[no s'explicita si és Gisbert o Beyeler qui parla] “El texto es la columna vertebral de la pieza, el material pesado, su consistencia y contundencia. Los demás elementos como la luz, el sonido y la misma acción son cajas de resonancia, los altavoces de las ideas que fluctúan en escena y que le otorgan la posibilidad de funcionar como estructura dramática” (Caruana 2013)

i més endavant afegeix:

Pero El Conde de Torrefiel tiene claro que la investigación es la escena y el texto una simple herramienta: “Después del texto, en esta obra, es la luz”, afirma Gisbert, “la luz respira y domina la acción. Las escenas son dadas por una experiencia visual más que por una secuencia narrativa. Y el sonido es constante y persistente. Por otro lado, las intérpretes que dan voz al texto (la propia Tanya Beyeler y Cris Celada), son más bien eso, voces o altavoces de pensamiento, y no intérpretes, aunque también lo son”. (Caruana 2013)

El text projectat és l'eina que permet avançar la composició escènica visualment: a la peça hi ha tres blocs de projecció de text que coincideixen amb l'inici, la meitat i el final de l'espectacle. La veu projectada descriu una escena entre dues amigues però acaba transformant-se en el diàleg entre elles, a excepció de la segona vegada, que no deixa de ser un passatge descriptiu que finalment se superposa amb una veu en off. En aquest sentit, el text es converteix en l'excusa per desenvolupar una escena plàstica i sonora de llum, acció i so. La projecció se situa a la part superior esquerra de la paret blanca que limita l'escenari de fons sense atorgar-li un caràcter distintiu com hagués pogut ser mitjançant una pantalla exclusiva per al text, de la mateixa manera que a *La plaza*.³¹ Aquests dos exemples no es diferencien pel format de

31 Per tenir la informació completa de l'espectacle, vegeu El Conde de Torrefiel n.d.



27. *La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento.* No especificuen l'autoria del disseny d'escenografia.



28. *La plaza.* Escenografia: El Conde de Torrefiel & Blanca Añón.

projecció, sinó pel diàleg que les projeccions textuals estableixen amb el públic, tal com recull Xavi Pardo a la revista d'arts escèniques i audiovisuals *Entreacte* :

El títol fa referència a l'esfera pública, a l'obligació de conuiu amb els altres, i amaga una de les constants en els muntatges d'El Conde de Torrefiel: la tensió entre individu i societat. Una tensió que s'accentua amb l'ús del text projectat, un mecanisme també molt marca de la casa. Sovint, allò que llegim no té res a veure amb el que veiem en escena. “És el mateix que passa al nostre dia a dia. Anem pel carrer absorts, el nostre cap mai no s'atura, els nostres pensaments van per una banda i la realitat per una altra”, explica Beyeler. La novetat és que, per primer cop, el text utilitza la segona persona del singular. “És un dispositiu que volíem explorar. La segona persona no només interpel·la directament l'espectador, sinó que pot arribar a violentar-lo”, diu Beyeler. De fet, amb *La plaza*, El Conde atorga al públic un rol central. Beyeler defineix la peça com una experiència immersiva i psicològica: “És l'exploració de la ment d'un espectador hipotètic d'El Conde de Torrefiel. El veiem sortint d'un dels nostres espectacles i l'acompanyem fins a casa.” (Pardo, 2018)

Aquest espectador que hipotèticament abandona el teatre després de l'espectacle és un mateix: “Agafes la jaqueta i surts de la sala... tots els espectadors se'n van cap a casa seva i es fonen en la ciutat. Tu també decideixes anar-te'n a casa”. (Apud Slavuski 2018). Després d'un inici sense acció l'espectacle fa un gir contundent. La projecció del text que es cita unes línies més amunt és l'inici d'una segona part de l'espectacle: la veu escrita continua projectant-se, ara complementant els paisatges que els actors sense rostre componen a l'escenari.

La posibilidad que desaparece frente al paisaje, en canvi, és rellevant per al tractament de la pantalla rectangular i centrada que en determinats moments, com

a l'inici, s'il·lumina amb llum de contra i esdevé una autèntica presència escènica. Cada escena va precedida d'un nom de ciutat projectada a la pantalla, imatge que connecta directament amb el record de les posades en escena de Brecht. Les capitals europees —Madrid, Berlín, Brussel·les, Tel Aviv...— són el marc que alberga l'acció que descriuen amb una veu en off i estan escenificades pels quatre intèrprets eludint allò que es descriu, però allunyats de la literalitat en la representació. A la pantalla apareixen reflexions sobre la vida, la mort i l'art que prenen el relleu de la veu.



29. *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*. Escenografía: Jorge Salcedo i Oriol Pont (Véronèse 2016).

Amb aquestes observacions d'El Conde de Torrefiel s'ha pogut veure com la companyia modifica el seu ús escènic en funció de l'espectacle per incrementar determinats efectes o diàleg en tant que objecte amb el públic, així com el format i suport de la projecció.

Explore el jardín de los cárpatos és un cas similar. L'espectacle era una crítica en forma de paròdia de la marca España, el turisme i l'economia del totxo. La peça es va presentar primer en *streaming* a causa de les restriccions ocasionades per

la Covid-19. En aquest cas, la situació no li anava en contra ja que el dispositiu escènic era la construcció i gravació en directe de sets televisius. La seva projecció a la sala del teatre s'editava alterant la imatge a través de cromes, superposicions i colors estridents.



30. *Explore el jardín de los cárpatos*. Escenografía: Patricia Albizu.

Ser espectador a la sala et permetia veure la construcció de l'escena i la seva projecció al mateix temps. La utilització de text projectat en aquest cas era minoritari, no s'estenia com un patró al llarg de l'espectacle sinó que s'aglutinava en una única escena en la qual, a una velocitat trepidant, s'estampaven paraules successivament a la pantalla. A manera de flaixos com un bombardeig publicitari, l'espectador podia encadenar el significat d'un mot rere l'altre: anaven des de plats tradicionals, a objectes *typical spanish*. D'alguna manera sembla respondre als procediments de creació col·lectiva que utilitzen, com l'emmagatzematge de material sonor, visual, literari... en digital que cada u fa i que posen en comú (A tempo - Arts i Formació 2021). Rubén Ramos escriu una crítica sobre aquest mateix espectacle en la qual apunta que els textos projectats podrien entendre's en el context escènic actual com la solució a un altre problema: la dificultat de la paraula dita:

Al acabar, una amiga me propuso un debate sobre la pieza. Como mi amiga estaba a muchos kilómetros de mí, el debate fue vía streaming, claro. A ella le pareció que claramente hay un problema con la palabra en la escena contemporánea y que nadie consigue resolver el problema de cómo hablar, cómo decir un texto. La estrategia de proyectar los textos, muy común desde hace un tiempo, seguramente tenga que ver, en muchos casos, con la dificultad de resolver ese problema. (Ramos, 2020)

Aquesta reflexió pot fer pensar que a partir de Brecht, o en contra de l'holisme romàntic en general i de Wagner en particular, es tendeix a pensar en el teatre com a suma d'elements que no requereixen necessàriament d'una síntesi. Tot i així aquest interessant debat obre les portes a un camí per a investigacions futures.

Romeinse tragedies (tragèdies romanes) afegeix un nou condicionant: la possibilitat per el públic de llegir i escriure alhora.³² Tragèdies romanes era un espectacle de gairebé sis hores que reunia tres peces de Shakespeare: *Coriolà*, *Juli Cèsar*, i *Antoni i Cleopatra*. La posada en escena quedava dividida en dues parts: per una banda, la construcció d'un espai institucional, gris, que podria haver estat qualsevol seu política europea actual, fet que ajudava a traslladar les tragèdies a la nostra realitat; per l'altra, una pantalla superior que també ocupava tota l'amplada de l'escenari. El públic podia entrar i sortir de la sala, així com transitar la platea i l'escenari, que estava equipat amb sofàs i bancs, amb el mateix codi estètic, per tal que es poguessin seguir les escenes des de dins. Però no sempre era així: si bé una escena podia coincidir amb el lloc que ocupaves en aquell moment, també podia passar just a la teva esquena. Per aquest motiu l'espai estava ple de pantalles per les quals un podia seguir la retransmissió en directe dels esdeveniments; les televisions projectaven el mateix que es podia veure a la gran pantalla superior. Aquesta solució no era únicament una qüestió tècnica, sinó que formava part de la dramaturgia de la peça que transitava entre allò privat i allò públic, les capes i filtres que es col·loquen entremig dels fets i els espectadors, la distància que es genera amb allò que arriba per mitjà de les notícies. Així doncs, si ocupaves un lloc de platea, la platea pròpiament del teatre, la informació es multiplicava i es construïa una imatge complexa: els actors en directe, els espectadors mirant-los al seu voltant, aquells

32 Aquest fet no és un fenomen restringit als escenaris. El mateix text ja ha mutat. Per a un estudi sobre la relació de la literatura, específicament espanyola, i les noves tecnologies que demostra l'aparició de gèneres híbrids, una nova retòrica i un nou tipus de receptor, vegeu: Cuquerella 2018.



31. *Romeinse tragedies* a Barbican. Escenografia: Jan Versweyveld (Kenton/The Observer 2017).

que ho seguien des d'una pantalla uns metres més enllà i la gran projecció superior que gravava l'actuació.

Situat entre la construcció escenogràfica i la pantalla superior, hi havia un indicador LED, raó per la qual aquest exemple segueix els anteriors. Per aquest indicador hi transitaven tuits,³³ no només sobre alguns dels successos de l'espectacle, com les morts, sinó que es combinaven amb esdeveniments dels mateixos dies fora del teatre i comentaris dels mateixos espectadors. James R. Ball, després d'assistir-hi, escrigué l'article titulat "Staging de Twitter War" en el qual ho descriu així:

The integration of Twitter in the Roman Tragedies not only brought contemporary historical and political events onto the stage to be incorporated into the meanings made, but charged the audience with the work of writing that history in the moment. A Twitter history is exceeding ephemeral. On 18 November 2012, at 6:00 PM when the show began again at BAM I logged into my twitter account at home to experience

33 El 2007 quan es va estrenar l'espectacle, Twitter encara no existia i utilitzaven el correu electrònic. L'eina va canviar a partir del maig del 2010.

the production once more. Following live updates of the #romantragedies hashtag, I retraced, as new spectator wrote the show for me from Coriolanu's rise, to Brutus's betrayal, to the fall of Antony and Cleopatra. (Ball 2013: 169)

Ball desenvolupa una analogia entre el seguiment de la guerra d'Israel i Palestina per Twitter, i la guerra escenificada de les *Tragèdies romanes* al teatre ja que es serveixen del mateix mitjà de comunicació. Ball considera que l'escenificació de la guerra a Twitter —des de la vinculació política als fets, la seva localització, fins al perquè— oferia noves maneres d'utilitzar el teatre per fer política i alhora escriure història.³⁴ D'alguna manera el que s'evidencia és com determinats mitjans de comunicació, determinades formes de subministrar informació acaben generant “relats”, estats d'opinió. La viralitat sembla democràtica, però pot resultar extraordinàriament manipulable i reaccionària.

P Project és una altra aposta per l'escriptura en directe del públic. Tal com es llegia al programa de mà, el projecte es basava en diferents paraules que en anglès comencen per la lletra p, com *piano, pussy, poetry, public, popper...* La seva performace participativa cedia el centre de l'escenari al públic, que era convidat a pujar-hi per executar una acció a canvi d'una compensació econòmica. A la primera ronda Dimchev ofería 20 € a l'espectador que estigués disposat a escriure poesia en directe. La compensació anava *in crescendo* al mateix nivell que les proposicions de Dimchev, les quals culminaven amb la petició de dos voluntaris que desenvolupessin una escena sexual explícita per la quantitat de 250 € per a cada u. L'escenari comptava amb dos ordinadors per als espectadors-escriptors, que estaven connectats a l'ipad que Dimchev tenia col·locat a mode de partitura sobre el teclat. A mesura que rebia els versos els cantava i musicava improvisant. Si bé no tot el públic tenia accés al text escrit, els espectadors que es llençaven al joc que proposava el performer llegien i escrivien una part del text de la peça. L'espectacle acabava amb dues crítiques escrites per dos voluntaris més del públic, un altre exemple d'escriptura i lectura del text en escena. Malauradament els 1000 € que tenia de pressupost ja s'havien acabat, i segons l'irònic Dimchev, no quedava altra opció que fer una recollida pel públic per poder-los pagar.

34 Per a una mirada més crítica de l'espectacle sobre la relació entre teatre i política vegeu: Cartelli 2019: 215-225.

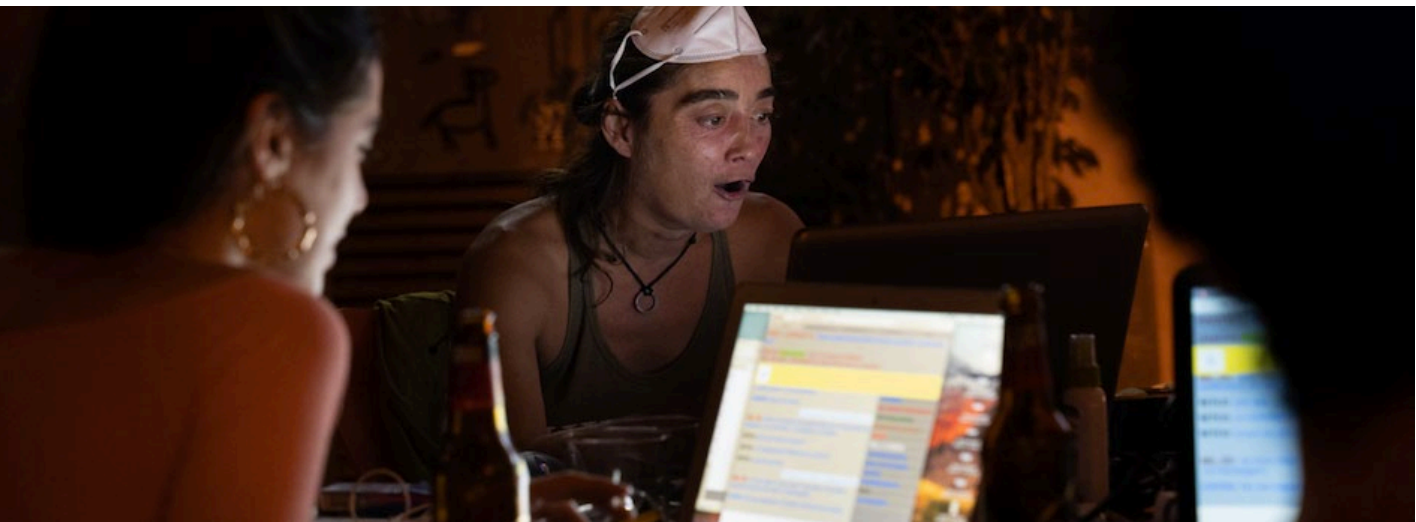


32. P Project. No especifica autoria del disseny d'escenografia (Žgank 2012).

SODOMA.CAT 120 jornades dins és un projecte que exprem de ple el recurs d'escriptura en directe. En aquest cas l'espectacle prescindia d'escenari físic; escriptors d'Amèrica Llatina i de la Península es trobaven anònimament en un chat en línia durant dotze hores ininterrompudes.³⁵ S'endinsaven a *Les 120 jornades de Sodoma* del Marquès de Sade, i els espectadors podien seguir-lo des de la llibreria Calders de Barcelona o bé des de casa. També podien intervenir-hi, sempre que les interlocutores oficials consideressin que aportaven alguna cosa en el diàleg. L'espectador únicament podia seguir un xat o atrevir-se a escriure. L'interès d'aquest exemple rau en el fet que l'espectador és convertit en lector únicament, però a diferència del lector d'una peça teatral escrita, aquesta experiència estava circumscrita a un temps determinat amb unes escriptores en directe, fet que permet considerar-lo en aquest apartat.

Similar era la metodologia d'*UTI ET ABUTI* ('l'ús i l'abús'), de nou una proposta de Bernat i Fratini: "enlloc de fer teatre a partir de l'escriptura convertirem l'escriptura mateixa en fet dramàtic. L'escriptura deixarà de ser el vehicle d'una història per

35 L'arxiu de la conversa en línia es pot trobar a: Bernat, s.d.



33. SODOMA.CAT 120 jornades dins. Grafisme: Marie-Klara González.

convertir-se en matèria de la història. L'escriptura esdevindrà espectacle"³⁶ (Bernat, s.d.). Dotze habitacions de xat, cada una de les quals amb una temàtica oberta: una xat room de contactes sexuals on un sol internauta segueix buscant parella quan ja es fa de dia; una parella en un pianobar; tres persones tancades en un pis davant d'un piano desmuntat d'Ikea... Els "espectadors" es connectaven des del seu mòbil i construïen cada una de les escenes xatejant. Finalment, el sistema endreçava la informació construint un objecte que no tenia res a veure amb el diàleg. L'espectacle era una demostració de com ens relacionem amb les persones i els objectes dins la societat: què és meu, què esdevé nostre, i què hi ha de cada u en aquest nosaltres.

Recapitulant, doncs, si bé en altres àmbits artístics l'ús del text com a element plàstic ha tingut recorreguts diversos, com els cal·ligrames, els experiments dels lletristes de mitjan del segle XX, o les propostes situacionistes, en l'àmbit teatral és Bertolt Brecht un dels exemples més significatius en obrir un camp d'exploració pel que fa a la introducció del text en tant que matèria gràfica i plàstica a l'escena a través de les seves pancartes, cartells, projeccions i rètols. Per bé que neix com a recurs "desil·lusionant" i dialèctic del teatre èpic, s'ha continuat utilitzant de maneres diferents fins a arribar a les noves dramaturgies contemporànies.

³⁶ Aquesta citació és sobre el curs d'escriptura que es va fer el 2019, i no pas de l'espectacle que es va fer l'any anterior, però les paraules serveixen per a tots dos

Al llarg del capítol s'han pogut analitzar dues maneres diferents d'inserció del text en l'escena contemporània:

i. per una banda, l'objecte amb text imprès que sol ser un element abastable amb la mà i manipulable —a vegades també per al públic—, aspecte que a priori el vincularia a l'utilleria. En els quatre casos s'ha comprovat que apareixen objectes recognoscibles —carteles, fanzins, pancartes, flyers...— que, a diferència de l'ús clàssic de la carta, s'involucren com un element visual i material, o sigui, plàstic, que fa difícil dissociar-ne el sentit del text del format on es troba. És a dir, el mateix format manté un diàleg amb la dramaturgia de l'espectacle i, en aquest sentit, s'aparta de l'utilitatge convencional;

ii. per l'altra, s'han pogut veure exemples amb la paraula projectada, damunt de les parets escenogràfiques o en una pantalla de projecció. Aquest primer vessant es podria considerar que en determinades ocasions es combina amb l'escriptura del text a mans del públic. Tant pantalles digitals d'ús compartit, com projectors sobre pantalla, com pantalles d'ordinador i mòbil d'ús individual es poden trobar dins els dispositius escènics contemporanis. Cada projecció té un valor referencial i no merament estètic. En funció de la quantitat d'informació que es projecta poden interpretar-se com a rètols i, per tant, l'espectador els pot mirar d'un sol cop, o bé com a pastilles informatives semblants al cinema mut, que en aquest cas i a diferència de la font original que secciona el film, combinen text i imatge alhora; en altres paraules cal mirar i llegir al mateix moment.

Amb aquestes conclusions s'obren noves preguntes. Una qüestió rellevant que es pot resseguir al llarg de l'apartat ha estat la relació entre el text i el seu suport, o el que seria el mateix, entre el contingut i el continent. Quin ús se'ls dona? Quin sentit té l'oposició d'ambós aspectes en aquests exemples? Limita la percepció i l'aprehensió? Aquestes són algunes de les preguntes que serviran per a l'aproximació a l'objecte escènic que tanca aquesta tesi.

3.2.

L'actor com a objecte: el *bioobjecte* de Tadeusz Kantor; una proposta d'hibridació

La vinculació entre l'experiència vital de Tadeusz Kantor (1915-1990) i la seva producció és fonamental per entendre la complexitat del seu llegat artístic (Juntunen 2020; Susmansky 2014; Witts 2009).³⁷ Després d'haver sobreviscut als règims nazi i soviètic del segle XX, Kantor pren la direcció oposada a les premisses de representació teatral clàssiques tal com queda palès a l'article "A visual History of Tadeusz Kantor's Theatre" (1992) de Michal Kobialka —traductor per excel·lència a l'anglès de l'obra de Kantor— en el qual repassa la seva trajectòria artística a partir d'una selecció de fotografies, *partitures* i *manifestos*³⁸ de l'artista. El canvi de concepció de la pràctica teatral no es pot deslligar de la reflexió i transformació dels elements escènics que la conformen com els actors, el text, els objectes... Per bé que tots aquests elements mereixen atenció, tal com demostra l'extensa bibliografia que estudia la seva obra i figura, les següents línies es centraran en els objectes ideats i emprats per Kantor i més en concret en els bioobjectes.

A l'inici de la "Lliçó 7" de les seves *Lliçons de Milà*, el 1968, queda palesa la disconformitat amb la idea d'*atrezzo* i presenta un canvi substancial en la concepció de l'objecte teatral:

The question of an OBJECT

An object in theatre is almost always a prop.

37 En aquest sentit és aclaridor l'article de Klossowicz (1986), que combina les influències artístiques, polítiques i socials que va tenir Kantor al llarg de la seva vida i que el van conduir artísticament. De diferent manera, Jacob Juntunen (2016) ofereix en el seu article sobre els bioobjectes un paral·lelisme entre l'engranatge organitzat pel règim nazi i soviètic, ambdós viscuts per Kantor, i la *Thing Theory* de Bill Brown. D'aquesta manera estableix correspondències entre els jueus sota el règim nazi en tant que objectes útils i invisibles quan els proporcionaven benefici i en tant que meres coses quan eren liquidats per no donar-los servei. La lectura dels bioobjectes de Juntunen, doncs, rau en el fet de devaluar la persona en objecte o cosa. Aquesta interpretació de la cosificació de l'enemic és estesa i forma part de pràctiques bèl·liques ancestrals que adquireixen una altra dimensió amb la divulgació periodística. En aquest sentit vegeu De Luna (2006), en el qual escriu sobre la manipulació fotogràfica des de 1839 a través de cossos morts.

38 Les *partitures* de Kantor eren una recopilació de textos que estenien, elaboraven o rebutjaven principis que constituïen el *modus vivendi* d'un esforç artístic particular acceptat, tal com explica Michal Kobialka. Els *manifestos*, en canvi, eren registres d'etapes i transformacions posteriors al seu teatre, un teatre que era una resposta a la realitat que adquiria constantment una nova dimensió en el procés de qüestionament de les convencions, i no una representació de la mateixa estructura autònoma (Kobialka 1992: 108).

There is something offensive in this name for the OBJECT. A HUMAN and an OBJECT.
Two extreme poles.
Almost enemies. If not enemies, they are strangers. A human desires to know the object, “touch” it, appropriate it.
There must be a very close, almost biological symbiosis between an actor and an object.
They cannot be separated.
In the simplest case, the actor must attempt to do everything for the OBJECT to stay visible; in the most radical case the actor and the object must become one. I call this state a BIO-OBJECT. (Kantor 1993: 240)

Aquest fragment conté dues qüestions principals que cal destacar: per una banda, intenta allunyar-se de la identificació de l'objecte com a mer atrezzo i, per l'altra, introdueix el concepte de *bioobjecte*.³⁹ Tal com ja s'ha vist, la manipulació o ús de l'objecte a mans de l'actor o actriu durant la funció és l'aspecte més rellevant a l'hora de definir l'utilleria tal com queda palès a l'entrada d'atrezzo del diccionari de Pavis.⁴⁰ Amb aquesta premissa, s'estableix una jerarquia en que l'objecte queda supeditat al servei de l'actor. És precisament aquesta subordinació el sentit de ser de l'atrezzo en escena. Ara bé, existeixen exemples que se salten aquesta especificació i que experimenten altres maneres de relacionar-se i, en conseqüència, troben noves formes de comprensió de l'objecte, com és el cas de l'obra de Kantor.

Eleanor Margolies, a propòsit de la investigació de Jones i Stallybrass (2000), apunta que de la mateixa manera que la indumentària donava forma i condicionava tant física com socialment les persones a l'època renaixentista, els objectes de Kantor deformen el cos dels actors, els hi donen nom i funció dramàtica (Margolies 2016: 142). A partir d'aquesta reflexió es pot entendre com la distinció entre objecte i vestimenta s'aprima i com és precisament en aquests casos quan l'objecte és l'element que subvertint la subordinació a l'actor, el condiona.

39 Existeixen termes similars en pràctiques ben diferents, com ara, *bioart*, neologisme encunyat per Eduardo Kac el 1999 per designar genèricament un conjunt de pràctiques artístiques que posen en relació la biologia, l'art i sovint la tecnologia.

40 Es recupera la definició exacta: “Objetos escénicos (excluyendo los decorados y el vestuario) que los actores utilizan o manipulan durante la representación. Muy numerosos en el teatro naturalista, que reconstituye un medio con sus atributos, hoy tienden a perder su valor caracterizador para convertirse en máquinas de juego o en objetos abstractos” (Pavis 2013: 55).

El bioobjecte és precisament l'hibridació entre un objecte i una persona, gairebé una simbiosi biològica en què existeix una transferència recíproca de les propietats de tots dos.⁴¹ Tal com explica Ricardo García (2015), Kantor atribueix funcions diferenciades a aquest elements: per una banda obligaven a deformar el cos de l'ésser humà, l'estructura dels objectes els comprometia i en distorsionava el moviment natural. Val a dir que intensificant la qüestió física disminuïa alhora la psicològica. D'altra banda, n'evidenciaven la ficció i, en conseqüència, en permetien la percepció conscient. L'objecte allunyat de la funcionalitat més òbvia donava pas a artefactes complexos entre persones i objectes⁴² com és el cas de "The Old Man with a Bicycle" de *La classe morta*, 1977:

It was a kind of bio-object about which Kantor wrote: "An OLD MAN WITH A BICYCLE never parts with his bicycle, a pathetic and battered toy from the childhood years ... he constantly goes on night trips on it, but the space has become strangely limited to the school class around the benches... and it is not he that sits on this weird vehicle but, an outspread dead child ... all this happens during the NIGHT LESSON and in a DREAM..." (Apud Chrobak, Michalik n.d.)⁴³

És oportú reproduir, malgrat la llargada de la citació, l'experiència d'Andrzej Wełmiński:

This is how Andrzej Wełmiński recalled the story of the Bike after some years:

"The bicycle was to become my main partner in the play. I was supposed to go on

41 Existeixen altres casos en què l'actor/actriu queda condicionat a alguna cosa externa. Per bé que guarden aquesta similitud, existeixen matisos que no els fan equiparables. Per exemple *Happy days* de Samuel Beckett presenta un personatge (Winnie) mig soterrat en un paisatge. Per bé que en condiciona la mobilitat, en aquest cas no és un objecte, sinó un espai, l'escenografia sencera, el que immobilitza el cos de l'actriu. En una altra direcció, si es pensa en les caracteritzacions que s'han fet de *Ricard III*, també es troben exemples propers. En aquest cas, però, és un personatge, escrit i definit per Shakespeare, amb unes característiques físiques que demana unes pròtesis per poder-se moure. Per bé que la seves dolències influeixen en el seu caràcter no és l'objecte, el que el marca, sinó la condició amb la qual va néixer. Finalment, s'obre una tercera direcció si es pensa en les propostes de Carles Santos amb els pianos. En aquest cas el músic i intèrpret es posava a prova relacionant-se amb l'instrument més enllà de tocar-lo. Tot i la bellesa de les imatges plàstiques que podia crear, es podien percebre les entitats per separat: Santos i els pianos; Santos amb els pianos.

42 El bioobjecte, però, és un concepte que Kantor experimenta a la pràctica al llarg de la seva carrera professional. En el seu manifest *Annexed Reality*, titulat "Object 1944", es pot veure com la relació de l'actor i l'objecte, el bioobjecte, assoleix una forma prèvia etiquetada com a objecte-actor:

It must be "touched" in a different manner. This process /Ritual/ is childishly simple: the object must be wrenched from its life's conditions and functions, left alone without a description that would give it meaning; must be left alone Such a procedure in unthinkable in everyday practice. In theatre /1944!/: the object ceased to be a prop used by the actor in his act. Simply WAS EXISTED on an equal footing with the actor. WAS THE ACTOR! The OBJECT-ACTOR! (Kantor 1993:12)

43 El museu Cricoteka té part de la seva col·lecció digitalitzada i es poden trobar altres objectes al mateix web.



34. Maniqué d'un nen en una bicicleta ("The Dead Class") Tadeusz Kantor, 1975.

night trips around the benches. We gave much thought to what this bicycle should be like, look like and move like. Everyone pitched in some ideas while Tadeusz was drawing. On the next day the three of us – Kantor, Jasiu Książek and me – went to the ironworks. The bicycle was completed in a couple of hours. We went through a pile of garbage to choose some wheels, toothed bars, pipes, screws and rods, and tried what would be best. And Jasiu welded. Then we attached the mannequin doll of a boy, and I came up with the idea that its one arm should be moved by the eccentric mechanism. This resulted in a moving sculpture (somehow similar to the kinetic, welded works of Tinguely). A large bicycle wheel was put into motion manually with a crank, but it did not drive the bicycle because it was elevated and did not touch the floor. The bicycle was pushed or, possibly, carried”.

Tadeusz Kantor described it as a “complicated vehicle similar to a bicycle with an outstretched or outspread mannequin of a boy in a school uniform. Another Machine of Oppression created for Umarła klasa [The Dead Class] in 1975”. (Apud Chrobak, Michalik n.d.)

La incorporació d'aquests objectes a escena aparta la categoria d'atrezzo del vocabulari de Kantor per altres etiquetes com *marioneta*, *escultura*, *maniquí*, *bioobjecte*... Per Ricardo García (2015) totes elles es poden unir sota el paraigües de *cossos artificials*, entesos com una construcció plàstica que pot figurar la presència d'un personatge en escena. Sigui en la forma que sigui, totes elles tendeixen a renunciar a la base humana i psicològica de l'actor, i contribueixen a l'ús de l'objecte més enllà de la condició d'accessori equiparant l'actor i l'objecte. L'article de García treballa en una divisió i categorització dels diferents objectes: titelles, escultures, bioobjectes, màscares, maniquins i figures de cera en un esforç per buscar una lògica cronològica evolutiva entre ells. Per Sílvia Susmansky (2014), en canvi, per bé que també reconeix els objectes teatrals fora dels paràmetres d'utilleria convertits en personatges actius i moltes vegades protagonistes, n'evita la classificació exhaustiva. Reconeix que els subgrups entre els objectes construïts i "trouvés",⁴⁴ i els objectes antropomòrfics, les dues categories que s'atreveix a diferenciar, compten amb subgrups els límits dels quals són borrosos per solapaments, migracions, i transformacions o canvis de significació dels objectes entre espectacles (Susmansky 2014: 176). Hi ha objectes que són trobats i manipulats, d'altres estan relacionats amb episodis traumàtics de la seva vida, memòria o idees, però tots ells participen en tant que objectes *pobres*, inferiors, descartats..., aspectes que els possibilita convertir-se en art, tal com explica Susmansky.

Aquesta aproximació a l'art, que remet també a l'escultura cinètica enunciada a l'última citació, es comentada per Richard Allen a la seva tesi doctoral *Theatre Machines: A practice-based enquiry into the performance of objects* (2014). En aquest cas, però, es planteja una tensió ontològica produïda, no en la recepció dels objectes durant la peça, sinó per la manera com han arribat a avui, descontextualitzats de l'espai en el qual i pel qual van ser creats: el teatre.⁴⁵ La visita d'Allen a l'exposició "An impossible Journey: The Art and Theatre of Tadeusz Kantor" al Sainsbury Centre de Norwich és el desencadenant d'aquesta reflexió. L'exposició, a part de comptar amb un espai amb el material original de Kantor degudament exposat, explica Allen, també el dispersava enmig d'obres d'art com

44 Beltrame i de Souza posen en relació el treball amb els objectes de Kantor i els *readymades* de Marcel Duchamp, comparació que assenyala, segons els autors, maneres de pensar el teatre d'objectes (Beltrame, i de Souza Moretti 2008: 1121-1129).

45 L'any 1997 es va poder veure a La Pedrera, gràcies a la Fundació de Caixa Catalunya, l'exposició comissariada per Tom Skipp "Tadeusz Kantor. L'escena de la memòria", de la qual n'ha quedat el catàleg.

pintures de Francis Bacon o escultures de Henry Moore, i d'objectes etnogràfics com màscares cerimonials africanes de la col·lecció permanent del museu. Per Allen, uns al costat dels altres creaven una tensió generada per l'oposició entre la comprensió dels objectes de Kantor com a artefactes teatrals fabricats i/o com a objectes d'art escultòrics independents per dret propi (Allen 2014: 132-140).⁴⁶ Ara bé, per a aquesta recerca no és tan important decantar-se per alguna d'elles, sinó subratllar el motiu pel qual ambdues són possibles; una resposta podria ser el canvi fonamental en la concepció de l'objecte, que juga en detriment de la funció de l'utilleria, per reflectir un món mort, un món devastat per les guerres i del qual només en queden despulles.

3.2.1

Altres transformacions del cos en escena

Tal com s'ha pogut veure la relació de dependència entre l'objecte i l'actor és gairebé única pel que fa a els bioobjectes de Tadeusz Kantor, perquè en fa una unió indivisible, simbiòtica. El cas de Kantor ha servit, doncs, per comprendre com, acostumats a manipular els objectes, també existeixen casos on són els objectes els que manipulen el cos de l'actor. En les línies següents es desenvoluparan les accions que l'objecte pot exercir sobre l'interpret: dues formes de negar-lo —ocultant-lo i abolint-lo— i dues formes afirmant-lo —incorporant-lo i expandint-lo—. Aquesta diferenciació serveix per classificar en quatre àmbits els exemples,⁴⁷ per bé que ha estat a través de l'anàlisi dels mateixos exemples el que ha permès crear aquesta estructura organitzativa que tampoc pretén ser hermètica, sinó clarificadora, amb pretensió d'edificar una primera classificació.

46 Aquesta observació posa de nou en el debat l'emancipació, l'autonomia de l'objecte teatral i la seva museïficació, conceptes que requereixen reflexions més extenses.

47 En aquesta recerca d'exemples no s'ha inclòs la màscara, ja que aquesta i les seves tipologies —la màscara neutre, les màscares de la Commedia dell'Arte, la màscara larvària, el nas de pallaso, entre d'altres— configuren un camp d'investigació en ell mateix que desviaria el propòsit d'aquesta recerca.

L'ocultació del cos

En el camí del teatre abstracte, la dissolució entre l'actor i l'entorn existia per la voluntat d'apartar, excloure o amagar la figura humana ja que per aquests artistes el cos humà sempre remetria al signe persona i difícilment podria ser tractat com els altres materials teatrals que exploraven: el color, la llum, la forma... (Bablet, 1977). Picasso (des de *Parade*, 1917, fins a *Le train Bleu*, 1925); Braque (*Les Fâcheux*, 1924; *Zéphire et Flore*, 1925); Rouault (*Le Fils prodigue*, 1929); o Miró (*Romeo and Juliet*, 1926; *Jeux d'enfants*, 1932) són alguns dels pintors que van fer incursions en el camp de l'escenografia⁴⁸ i van contribuir a convertir el decorat en una part expressiva més de la posada en escena,⁴⁹ junt amb la música o la coreografia. En aquest sentit és interessant explorar el treball de Picasso a *Parade* (1917) i de Léger a *La création du monde* (1923) com a exemples d'ocultació del cos de l'actor en escena a partir del vestuari que els objectivitzava.⁵⁰

Serguei Diàguilev, empresari rus, va fundar el 1907, els Ballets Russos,⁵¹ una companyia en la qual treballarien grans artistes, tant ballarins, coreògrafs, com compositors. Deu anys més tard, el 1917, encara en plena Primera Guerra Mundial, amb la confiança de Diàguilev, Picasso deixa la tela en blanc per treballar en l'espai tridimensional de l'espectacle *Parade*,⁵² dirigit pel poeta i dramaturg Jean Cocteau,⁵³ que va ser font d'inspiració de moltes produccions posteriors i reconstruït el 1964 a Brussel·les. La nova complicitat entre el director i el pintor va donar els seus fruits. Tal com recull Denis Bablet, d'acord amb Cocteau, el decorat de Picasso no atenia només al ballet, sinó que el representava. Tot i que aquest aspecte és remarcable, la seva implicació va més enllà de l'espai i actua també amb la caracterització dels figurins: “[T]he costumes were no longer simply clothing but together with the

48 El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía va programar l'exposició “El teatro de los pintores” l'any 2000, que incloïa més de dues-centes cinquanta peces entre dibuixos, figurins, fotografies, maquetes, elements escenogràfics i cartells d'aquests artistes, entre d'altres.

49 En aquesta ocasió es parla de decorat perquè és tal com en aquell moment es concebia l'escenografia. Per tal de guardar coherència amb l'època i el seu significat es manté el terme.

50 Pot semblar estrany no incloure *Ubú roi* (1896) d'Alfred Jarry com a mostra anterior a les que es mencionen, però es deixa al marge perquè, malgrat el treball plàstic de la posada en escena i de la caracterització d'Ubú, aquí s'assenyalen aquells espectacles en què els figurins eren el mitjà per camuflar l'actor amb l'entorn, el paisatge, el decorat o l'escenografia. Caracteritza el personatge d'Ubú com un personatge grotesc però no el dissol en la posada en escena.

51 Per a més informació sobre els Ballets Russos de Serguei Diaghilev vegeu: Salas 1997.

52 Klüve recull textos extrets de cartes firmades per Cocteau on explica el procés de creació de *Parade* a *A Day with Picasso* (1997).

53 Per a més informació dels Ballets Russos i Picasso vegeu: Solana 1997.

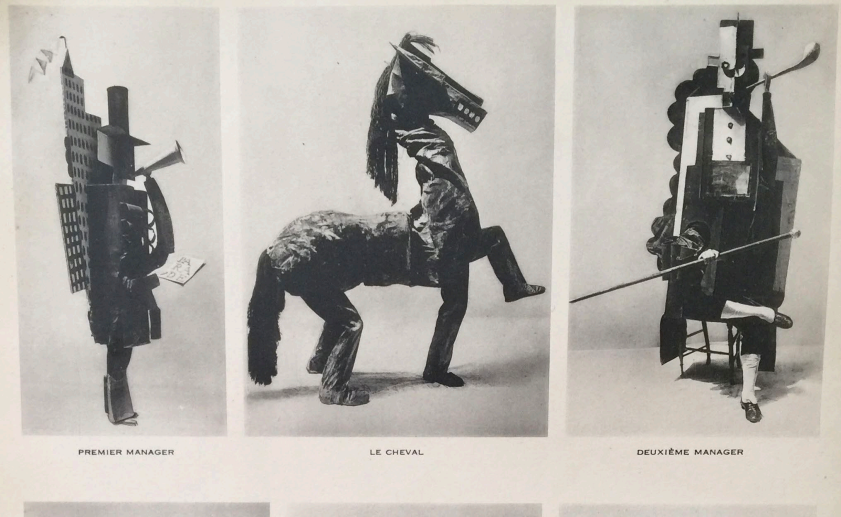
dancer formed a single expressive totality” (Bablet 1977: 170). Aquesta reflexió pren sentit sobretot amb els figurins dels mànagers, uns personatges proposats pel mateix Picasso que anunciaven els números que seguien a l'espectacle. Estaven fets de paper maché, fusta, tela i xapa, i Depero va ajudar en la seva construcció. Feien tres metres d'alçària,⁵⁴ fet que generava un decalatge amb la resta de repertori, que al seu costat semblaven miniatures:

The Managers in “Picasso’s carcasses”, as Cocteau scathingly called them, are not characters (despite being operated by a person inside the structure) but “moving decorative elements”, “human props”, or “Cubist dance masks,” in deliberate contrast to the human characters. (Holly Beresford 2012: 54)

La naturalesa del seu vestuari era oposada a la resta de personatges del Ballet, un vestuari antianatòmic a diferència dels acròbates, per exemple, que anava cenyit al cos. La voluntat de Picasso era no separar els personatges del seu entorn i en aquest sentit el disseny incorpora la nacionalitat de cada un d'ells: la francesa i l'americana a part d'un tercer mànager que va quedar finalment en un cavall.⁵⁵ Més enllà dels trets característics que s'associen a les persones, també incorporava elements propis del lloc, en el cas del novaiorquès, per exemple, tenia gratacels. En aquest sentit, el vestuari es pot entendre com un mirall distorsionat de la realitat en el qual les peces de vestir eren la multiplicació dels punts de vista i en la qual es detecten traces de cubisme, tal com es pot veure en les dues cares del mànager francès. Un d'ells també incorpora un megàfon que, per bé que podria considerar-se un element d'utilleria, en un examen exhaustiu, es pot apreciar com està incorporat permanentment al figurí, sustentat per un braç fals. A partir d'aquest exemple queda explícit, per una banda, la conjunció inseparable entre la vestimenta i l'actor i, per l'altra, la possibilitat de la indumentària per amagar i no pas ressaltar l'intèrpret que el porta. Tal com Solana exposa, els figurins dels mànagers es poden considerar més un decorat mòbil que un vestit pròpiament dit, semblaven autòmats, o més concretament escultures cubistes ambulants (1997). Amanda Holly Beresford ho expressa així:

54 Una de les fonts d'inspiració són els gegants de la festa del corpus de Barcelona de 1902 que va dibuixar Picasso pel periòdic *Liberal*. Guillermo Solana també inclou en els referents la vestimenta dels homes-anunci del carrer (Solana 1997).

55 Aquest últim té influència de les màscares africanes Senufo, que apareix també com a influència en altres peces de Picasso. En aquest cas, però, executen la seva funció, ballar en un ritual.



35. Vestuari dels mànagers per *Parade* de Pablo Picasso.

Picasso's achievement, marking his décors and the productions for which he created them as modernist enterprises, was to change the roles of sets and costumes from accessories to the equivalents of actors. No longer merely background, Picasso's designs synthesized with the choreography, bringing visual art alive on stage.

(2012: 33-34)

Per la seva banda, Fernand Léger, el 1923, crea els decorats i figurins⁵⁶ de *La Création du Monde*,⁵⁷ la segona producció en la qual participa en els Ballets Suecs, una companyia de ballarins instal·lada al Théâtre des Champs-Élysées a París entre el 1920 i 1925 amb la direcció artística de Rolf de Maré. El tractament dels figurins de Léger pot ser un altre exemple rellevant pel que fa a l'ocultació del cos dels intèrprets en escena que s'investiga en aquest apartat. De la mateixa manera que els mànagers de Picasso, Léger crea unes figures mòbils d'entre 5 i 6 metres d'alçària: tres divinitats anomenades Nazme, Medere i N'kva. De fet, el mateix Léger instaura una nova manera de designar les seves creacions:

He coined the expression "object-spectacle" in his essay "The Spectacle: Light, Color, Moving Image, Object-Spectacle," published in 1924 in *Bulletin de l'effort*

⁵⁶ Els decorats van ser pintats per Marcel Guérin i la confecció del vestuari per Marie Muelle, que ja havia participat en altres espectacles dels Ballets Russos (Bilbao 2014: 12, n. 34). A propòsit del tapís *La création du monde* de Fernand Léger, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, es publica un llibret que aprofundeix en el procés de creació de la peça, el context i el significat.

⁵⁷ A banda de Fernand Léger també formen part de la producció: el fundador dels Ballets suecs Rolf de Maré, el ballarí i coreògraf Jean Börlin, el poeta i escriptor Blaise Cendrars, i Darius Milhaud en l'escriptura de la partitura (Bilbao 2014: 5).

moderne, to describe his theatrical ideal: a spectacle based on the physical environment of objects rather than on the human qualities of performers. This aesthetic informed both his projects for the Ballets Suédois. (Holly Beresford 2012: 98)



36. Maqueta de l'escenografia de *Le Création du Monde*, Fernand Léger.

Malgrat les dimensions de les figures i la concepció gairebé escultòrica de Léger, no es consideraven part del decorat sinó que eren uns personatges que es movien i desenvolupaven un paper essencial en l'argument de l'obra (Bilbao 2014: 12). Léger, inspirat per escultures i danses africanes com les màscares Baulé,⁵⁸ font d'inspiració per al disseny del cap de toro d'una d'elles, despallava els ballarins de la seva identitat individual i fins i tot de l'essència humana per transformar-los en formes que es desplaçaven a l'escenari (2014: 14). En aquest sentit, proposa un

⁵⁸ La tesi de Summers (2016) defensa que Léger no treballa només amb una única influència, com podria ser la de l'art africà, sinó que el context parisenc en el qual vivia, la guerra que havia viscut, entre d'altres, són aspectes que també s'hi detecten.

canvi respecte dels rols establerts al món de la dansa en aquell moment: les grans estrelles es substituïen pels ballarins que es convertien en part de l'espectacle acceptant el paper de decorat mòbil. El mateix Léger escrivia:

[The mask was devised] to make a break between the visual atmosphere of a room and that of the stage, to make the individual disappear in order to utilize the human material, to create fiction on the stage. The human material appeared, but it had the same spectacle value as the object and the décor. (Apud Holly Beresford 2012: 117)

La introducció dels pintors d'avantguarda com a artistes plàstics dels ballets és un exemple clar del propòsit d'ocultar el cos. Fora dels paràmetres convencionals del teatre, juguen amb els objectes-figurins per deshumanitzar els ballarins i convertir l'escenari en un quadre en moviment. Les idees de Léger sobre deshumanització troben els seus precedents en les teories d'Edward Gordon Craig i els futuristes Fortunato Depero i Enrico Prampolini (Holly Beresford 2012: 105), dels qual parlarem en l'apartat següent.

L'abolició del cos

A l'apartat anterior, els mànagers de Picasso per a *Parade*, i les divinitats de Léger per a *La création du monde* servien com a exemples representatius pel que fa a l'acció de cobrir i ocultar el cossos dels intèrprets. Aquest apartat, en canvi, es concentra en les propostes d'espectacles que a partir d'objectes,⁵⁹ en el sentit més lax del terme, aboleixen el cos de l'actor en escena. Aquesta reflexió neix del propòsit artístic dels artistes futuristes. A continuació s'analitzaran tres exemples, el de Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Prampolini i Giacomo Balla.⁶⁰

La publicació del manifest futurista⁶¹ el 1909 a *Le Figaro*, a mans del poeta Marinetti, es considera el tret de sortida d'un dels primers moviments de l'avantguarda artística. Per bé que els exemples formen part del que s'anomena *teatre sintètic*,

59 Objectes entesos àmpliament; qualsevol element inorgànic.

60 Aquesta via d'exploració obre les portes al teatre d'objectes, que no s'analitza en aquest treball. Per a una revisió històrica resumida vegeu: Grazioli 2019

61 Es caracteritza per la seva revolta contra la història de l'art passada; els seus manifestos eren provocacions i alhora afirmacions dels seus nous ideals en favor del dinamisme, la velocitat, la màquina i la simultaneïtat que van afectar la pintura, la música, la poesia i també el teatre a més d'altres àmbits com la moda.

és interessant explicar abans el seu precedent directe: les *serate*. Els futuristes van introduir les *serate*, vetllades en les quals presentaven les seves obres, ja fossin literàries, pictòriques, teatrals, escultòriques, musicals, o una barreja de totes elles com a estratègia de contacte amb els seus seguidors. La seva intenció era provocar el públic per denunciar l'anquilosament de les ciutats i els seus ciutadans (Aurrekoetxea 2019: 232). Buscaven l'espontaneïtat de l'individu, que podia participar lliurement a l'espectacle; en aquest sentit, Aurrekoetxea afirma que les *serate* es convertien en un autèntic teatre de varietats divertidament democràtic ja que: "Se dirige no al lector silencioso, sino al espectador inquieto, que no permanece estático como un estúpido voyeur, sino que participa ruidosa e intensamente en la acción" (Apud Aurrekoetxea 2019: 234).

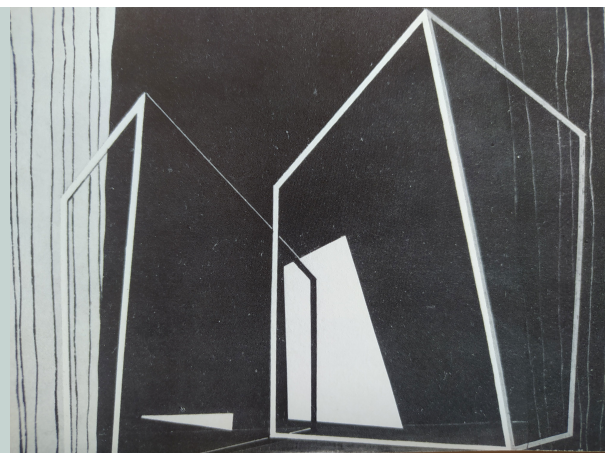
A les *serate*, l'espectador era el centre i es manté així també en el *teatre sintètic*.⁶² La intenció d'aquests espectacles queda explicat el 1915 en un manifest en el qual es posicionaven en contra del teatre tradicional, que als seus ulls era estàtic, pedant, i profús. El teatre de síntesi que proposaven, en canvi, era curt, sense tècnica, dinàmic, simultani, autònom, il·lògic i irreal. Existeixen exemples amb resultats molt diversos de diferents artistes, però en conjunt treballaven paral·lelament la simplificació de la unitat psicològica i el desmantellament de la unitat física dels actors (Gordon 1990: 357).⁶³ Roselee Goldberg escriu que el futurisme treballava per tal que l'actor i l'escenografia es fonguessin en un espai especialment dissenyat per a cada representació, per crear, junt amb la música i el moviment actoral, un sincronisme receptiu a l'espectador (2018: 19).⁶⁴ Per exemplificar la classificació es tractaran tres formes d'abolició del cos que corresponen als tres autors enunciats a l'inici: Prampolini, Marinetti i Balla.

62 Marinetti reprèn el 1913 *Elettricità (sessuale)* una peça inserida en un programa de *serate* però enunciada com a síntesi. Aquesta peça és la font directa del teatre de síntesi segons Gordon (1990: 352).

63 Existeix un procés anomenat "lo sdoppiamento del personaggio" en el qual un sol caràcter es pot separar en dos o més elements. Les peces *Cura di luce* o *Uno sguardo dentro di noi*, en les quals hi ha moltes veus que representen una única persona, en són exemple. També es poden considerar *Le basi* i *Le mani* de Marinetti, on només apareixen per sota el teló cames de persones i potes d'objectes, en el primer cas, i mans, en el segon, considerats personatges sinecòdics. En aquesta mateixa línia d'investigació també hi ha peces conegudes com a "obra-comimatge". Un exemple és *Non c'è un cane* de Francesco Cangiullo, una peça que consistia únicament en la imatge d'un gos que travessava caminant l'escena abans de caure el teló (Goldberg 2018: 28 i Maramai 2020: 91).

64 Hi ha exemples que il·lustren aquesta reflexió com *Dramma di luci* de Paolo Buzzi, en el qual eren els llums el que es convertien en personatge, o *Il quartetto tattile* de Marinetti, en el qual es prioritzava el sentit del tacte. L'actor es converteix, així, en un component més de l'escena i l'atmosfera i els sentits prenen importància per sobre de la representació específica de situacions realistes.

Les propostes del futurista Prampolini⁶⁵ es centren en la confrontació dels actors, en tant que éssers humans vius, i les figures, en tant que marionetes,⁶⁶ tal com queda palès en les seves propostes plàstiques per a *Parallelepiped* (1921) i *The Merchant of Hearts* (1927). Per bé que van existir diverses formes de conversió de l'actor en marioneta,⁶⁷ en el mateix conjunt d'artistes futuristes, Prampolini va acabar abolint la figura de l'actor per una marioneta real d'acord amb els principis cubistes (Bablet 1977: 188), de la mateixa manera que les famoses marionetes creades per Fortunato Depero. Fent referència a aquest procés de reconversió Bablet escriu: “What was marionettization but a tendency to replace the actor with the object-actor” (1977: 191). Substituir l'actor per una marioneta és, doncs, la primera de les possibilitats per abolir-ne la presència.



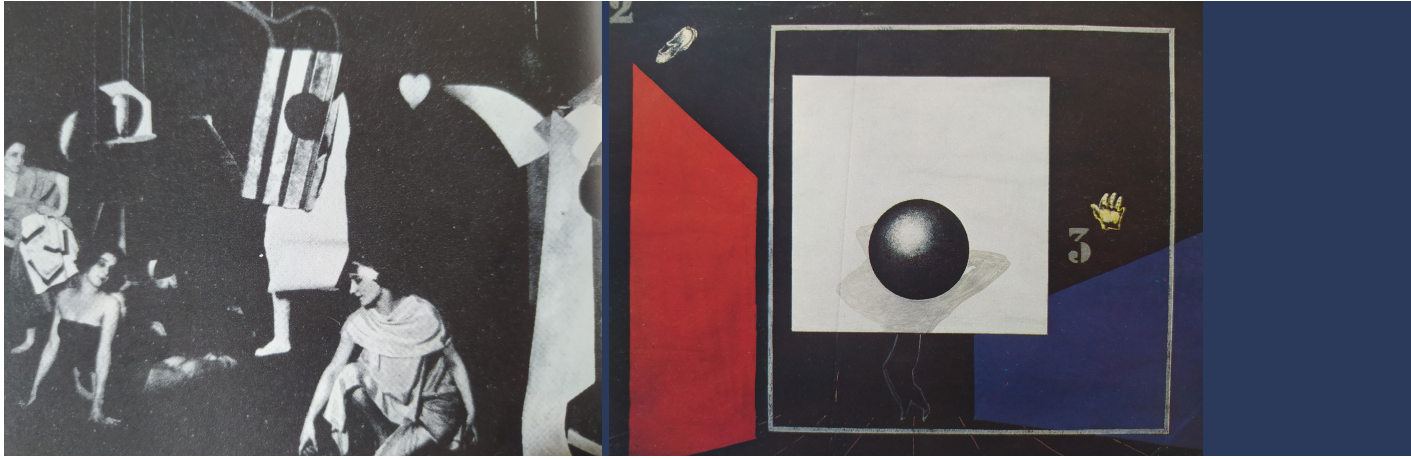
37. Esbós per *Parallelepiped*, disseny de Prampolini.

Marinetti, per la seva banda, amb la voluntat de deshumanitzar el teatre va concebre el *drammi d'oggetti* ('drama d'objectes'), en el quals el objectes parlaven i tenien un rol actiu. N'és exemple *Vengono* (1921), una peça que consistia en vuit cadires i un sofà que adquirien presència “viva” a l'escenari a través de la llum i les ombres.

65 Prampolini escriu “Escenografía y coreografía futurista” a mode de manifest. Es troba recollit dins (coord. Sánchez 1999:128-133).

66 El debat entre l'actor i la marioneta al teatre és llarg i extens. Des de Heinrich von Kleist, Maurice Maeterlinck i, pel que ens ocupa, sobretot Edward Gordon Craig. Craig, director, escenògraf, teòric i historiador de l'art va ser l'espurna que va revolucionar el teatre i l'escenografia pràcticament en tan sols catorze anys, del 1900 al 1914. Les idees escenogràfiques de Craig —la unitat en el disseny, l'acció i l'escala— el van portar a teoritzar sobre l'actor tractat com a marioneta, fet que ell mateix etiqueta d'*Über-Marionette* o *super puppet*. Craig considerava necessària aquesta acció per controlar la llibertat expressiva del cos humà en la seva proposta allunyada del realisme, per bé que existeixen debats sobre si la seva voluntat des de l'inici havia estat substituir o no el cos de l'actor. Sobre Craig i la marioneta vegeu: Craig 1908 i Le Bœuf 2010: 102-114. A propòsit del debat sobre l'actor i la marioneta en el teatre modern en general, vegeu: Olf 1974: 488-494.

67 De la mateixa manera que les màscares en l'apartat anterior, es deixen al marge de l'estudi les marionetes, ja que més enllà d'un objecte, igual que la màscara, té una tradició teatral pròpia i molt extensa que desdibuixaria el propòsit d'aquesta recerca.

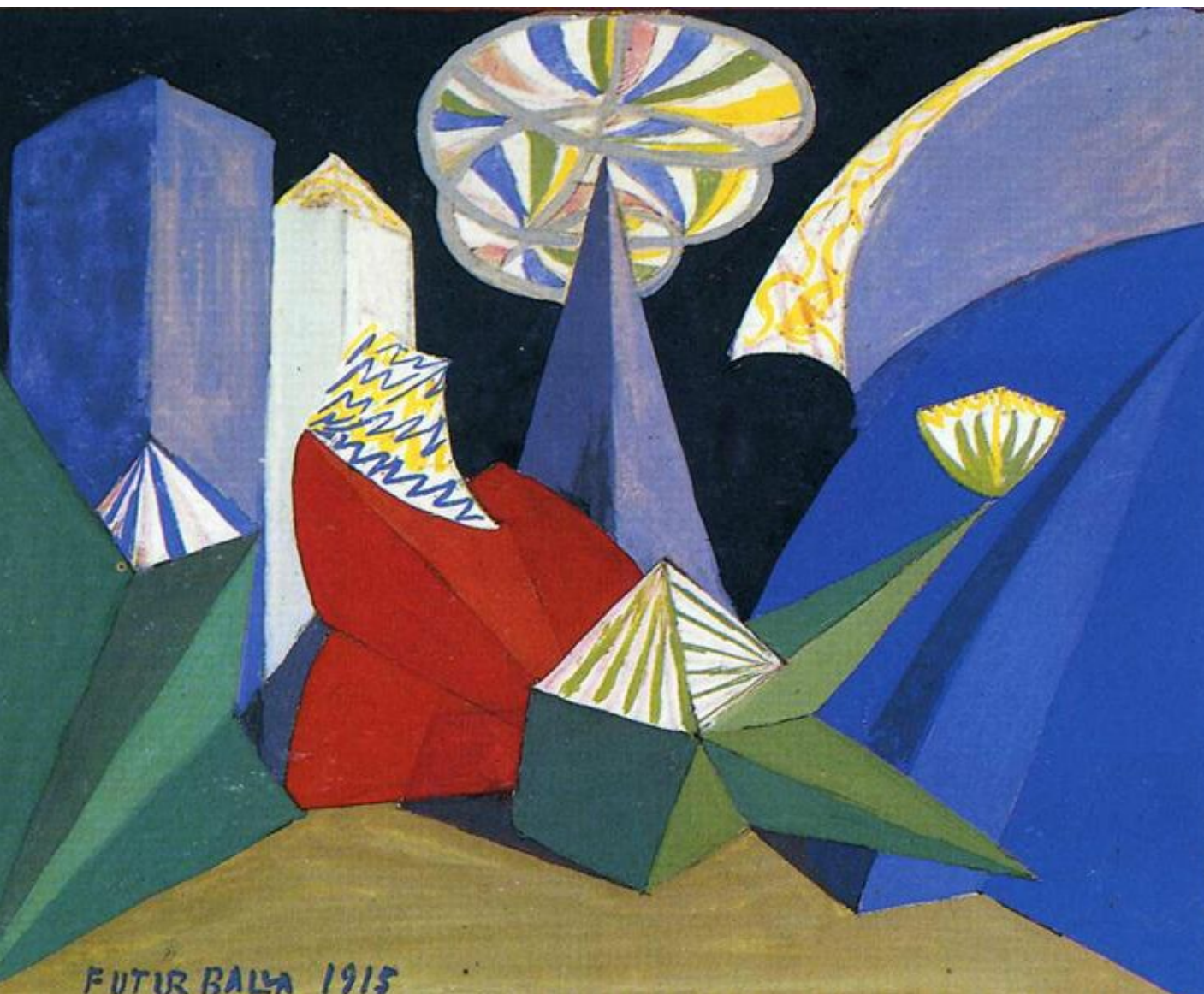


38 i 39. *The Merchant of Hearts*, Prampolini.

Altres títols que formen part d'aquest conjunt d'obres són *Il teatrino dell'amore* o *La camera dell'ufficiale*. Bablet, n'escrivi: "During this period it is apparent that the art attempted to eliminate the disparities between man and object" (1977: 191). L'estratègia de Marinetti és atorgar a l'objecte característiques de les persones, no a través de la seva caracterització física sinó a través de l'animació.

La proposta de Balla que més lluny arriba en l'abolició del cos, és la posada en escena de la *Feu d'artifice*⁶⁸ (Teatro Costanzi, 1917), de la qual només es va fer una sola representació. La música composta per Stravinsky s'acompanyava només de recursos escenogràfics, sense presència de cap ballarí: volums irregulars i geomètrics fets de fusta amb tela pintada; alguns també s'il·luminaven per dins. La peça durava 5 minuts i hi havia 49 canvis de llums que no només il·luminaven la composició sinó també la platea (Goldberg 2018: 24). En aquest cas, doncs, l'abolició del cos de l'actor ja no és per substitució d'una marioneta personificada, sinó per elements objectuals animats. La diferència amb Marinetti, però, és que l'animació no corresponia amb el fet de buscar característiques de les persones, sinó amb la voluntat de realçar-ne les formes, materials i colors.

68 Sobre la naturalesa artificial proposada pels futuristes vegeu: Mancebo-Roca 2022: 987-1009.



40. Esbós per *Feu d'artifice* de Balla (1915).

Així doncs, es pot veure a partir dels exemples citats com les propostes dels futuristes s'encaminen a desmembrar o abolir els cossos humans en escena a partir de la introducció d'objectes com a substituïts. Fent un salt en el temps, també es troben exemples contemporanis que segueixen aquesta mateixa via, per exemple, *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels, i *Le sacre du printemps* (2014) de Romeo Castellucci. Les dues produccions comparteixen dos punts bàsics: per una banda, l'absència d'actors, raó per la qual s'incorporen en aquest apartat, i per l'altra, l'eliminació de la història dramàtica.⁶⁹

⁶⁹ Aquesta és una frontissa rellevant, perquè situa la recerca en la cruïlla que mena alguns espectacles cap al joc immersiu —desapareixen intèrprets i els mateixos espectadors performen— o a la instal·lació. Un exemple que també sembla interessant aquí és el de Kris Verdonck *IN VOID II*, que es va poder veure a Naves Matadero (2017-2018), així com *Black Flags* (2017) de William Forsythe.

Pel que fa a *Stifters Dinge*, la peça compta amb fragments de veus gravades de Claude-Lévi Strauss, William Burroughs i Malcom X a més de veus anònimes de Sud-Àfrica, Grècia i Papua Nova Guinea, però en cap cas generen un fil narratiu, sinó que comparteixen un espai fragmentat amb altres elements. Goebbels ho explica així:

So “Stifters Dinge” became a “no-man show,” in which curtains, light, music, and space, all the elements that usually prepare, support, illustrate, and serve a theatrical performance and the actor’s dominance, become – in a kind of justice long deferred – the protagonists, together with five pianos, metal plates, stones, water, fog, rain, and ice. (Goebbels 2010)

L’experiència del públic s’aconsegueix a través de l’*alteritat* i no a partir del reconeixement amb l’encontre directe amb l’actor. Per *alteritat* Goebbels entén una relació indirecta i triangular en la qual es crea una confrontació insegura mediada per un tercer, que es podria dir l’altre (Goebbels 2010). L’altre o la cosa són termes que particularitzen la intenció de la seva obra. En aquest sentit, el títol de la peça és intencionat i clarificador. Es podria traduir per “les coses de l’Stifter”; el cognom d’un escriptor austríac, Adalbert Stifter, que inspira a Goebbels per la seva insistència en la descripció delicada dels detalls de la natura, els desastres ecològics, els objectes desconeguts, els hàbits estranys i les cultures remotes (Goebbels 2010). Cada un d’aquests aspectes divergents és referenciat per l’escriptor amb la mateixa etiqueta: la cosa, parafrasejant el director i compositor alemany. No és en va aquesta reflexió ja que, malgrat que Goebbels enumera pel seu nom els elements que apareixen a l’escenari—pianos, plats metàl·lics, pedres, aigua, boira, pluja i gel—, hi són tractats més com a coses que com a objectes. Per exemple, els pianos no es presenten tal com es solen trobar als concerts, sinó que el director n’elimina les tapes deixant al descobert les entranyes de l’instrument, els col·loca en vertical i els motoritza.

En aquest sentit, difícilment es pot parlar de pianos convencionals, sinó que sembla més apropiat parlar de coses. L’efecte que genera és particular: els objectes no es desdibuixen a l’anomenar-los coses ni es resta importància al seu paper en escena, sinó que es converteixen en coses per la seva estranyesa i singularitat, lluny d’objectes previsibles com podria ser un piano en escena. Johannes Birringer (2013) explica com després de l’espectacle *Stifters Dinge* els espectadors s’acostaven a



41. *Stifters Dinge*. Escenografia: Klaus Grünberg (Grünberg 2007).

fotografiar els petits micròfons que ampliaven el so i tots els mecanismes que activaven la peça com si volguessin descobrir els principis de la forma. En aquest sentit la pràctica artística de Goebbels s'acosta a l'experiment científic o a un món artificial amb capacitat de generar nous mons.

A *Le sacre du printemps*, una versió lliure del ballet d'Igor Stravinsky, de trenta-quatre minuts de durada, la narració també queda relegada al dinamisme de les màquines. Un total de quaranta robots —entre pulveritzadores i petites formigoneres—, totalment sincronitzats al ritme del ballet condicionen la caiguda de les cendres dels ossos de setanta-cinc bovins. El conjunt genera un dispositiu tècnic autònom més a prop de l'estètica de la imatge que de la textualitat. Els ballarins són reemplaçats per les màquines, fet que genera una inversió ontològica: ja no és l'ésser humà qui construeix i manipula la màquina, sinó que és aquesta la portadora del sentit teatral (Dukanic 2019). El dispositiu separat del públic per una lona transparent genera una atmosfera canviant de pols com una dansa sagrada, mentre que el so dota de solemnitat l'espectacle artificial. D'aquesta manera, Castellucci atorga un paper principal al sistema robòtic en una representació teatral, fet que, com apunta Filip Dukanic, requereix necessàriament d'una nova relació amb l'obra d'art o una altra forma d'interpretar-la, ja que entra en una zona extremadament interdisciplinària

(2019). L'absència de l'actor en escena condueix l'espectacle teatral en un nou paradigma que s'aproxima a les instal·lacions artístiques en les quals són els objectes els que accionen la peça espectacular.



42. *Le sacre du printemps*, concebut per Romeo Castellucci (Raynaud 2014).

La incorporació del cos

Si bé als dos apartats anteriors s'han reunit exemples que treballaven per emmascarar el cos dels actors en escena, el conjunt de casos d'aquest apartat es presenten en la direcció oposada ja que són mostres on es vol subratllar-los. Tant el treball d'Oskar Schlemmer al taller de teatre de la Bauhaus,⁷⁰ com la incursió de Robert Morris en la performance generen un camp en què l'objecte condiona el cos humà sense negar-lo. Per últim, s'inclou el cas de Yvonne Rainer per l'atorgament

⁷⁰ La Bauhaus va ser fundada el 1919 per Walter Gropius a Weimar, el 1925 va ser traslladada a Dessau i, finalment, el 1930, a Berlín, per ser clausurada el 1933 pel règim nazi. Per bé que va evolucionar per diferents etapes la seva idea principal era una reforma dels ensenyaments artístics per aconseguir una transformació social. Per aprofundir en el paper pedagògic del teatre en l'ensenyament de les arts, en concret a la Bauhaus, vegeu: Mata 2019.

de trets propis dels objectes al cos dels intèrprets, que si bé és un exemple que anul·la l'objecte a la pràctica, parteix de l'escolta de l'objecte i per aquest motiu es considera rellevant desenvolupar-la.

Des del seu inici, l'escola d'art i arquitectura alemanya Bauhaus va comptar amb un taller de teatre dirigit pel pintor i escriptor Lothar Schreyer, però han transcendit més les aportacions dels ballets i les experimentacions en les seves formes plàstiques del pintor i escultor Oskar Schlemmer, que va agafar les regnes del taller a partir del 1923.⁷¹ Tot i així, la seva aportació, comparada amb la petjada de l'escola, i amb la història de la dansa i el teatre, s'ha tendit a considerar menor tot i el salt que va suposar la seva proposta (Lahusen 1986; Trimmingham 2011; Birringer 2013). Donar moviment als seus relleus (*Relief H*, 1919; *Relief JG*, 1919-21 o *Relief im Gips und Glas*, 1923) a partir de paràmetres teatrals va ser el seu punt de partida, fins a considerar l'abstracció i la mecanització els principis centrals de la seva investigació d'una gramàtica escènica dels elements visuals essencials. El seu objectiu era aconseguir una peça d'art total (*Gesamtkunstwerk*) oposant la unitat a la multiplicitat (Bablet 1977: 198). La seva producció més famosa és el *Ballet triàdic*⁷² (1922), que consistia en una dansa al voltant de les variacions del número tres, per bé que en aquesta ocasió la investigació es centrarà en la peça *Dance of Sticks* (1927).⁷³

Un ballarí totalment cobert amb roba negra, però no invisibilitzat, incorporava a la vestimenta uns bastons rectes, llargs i prims, com llistons de fusta que influïen⁷⁴ en el moviment del seu cos, com si bastons i intèrpret materialitzessin línies a l'espai buit. En aquesta descripció es veu clarament com el disseny de vestuari era un element central en la seva recerca de l'abstracció:

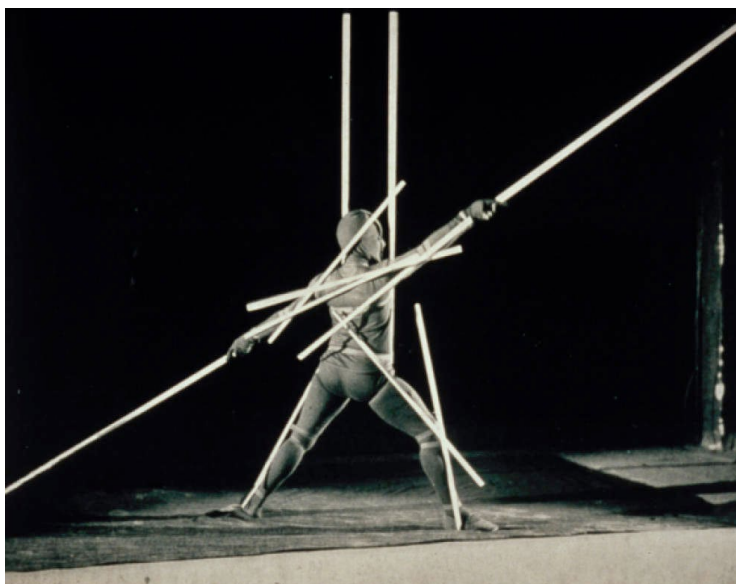
71 Per saber el lloc que ocupava el teatre a l'escola vegeu: Mitea 2014: 87-92. Per conèixer el treball sencer de l'artista vegeu: Trimmingham 2011.

72 El programa de mà de la peça és recollit en la publicació de l'exposició "Un teatre sense teatre", que es va poder veure al MACBA al maig del 2007. L'article de Kant (2015: 16-30) mostra les dificultats d'Schlemmer per aconseguir suport per a la peça en relació amb les estètiques de la dansa oposades i acceptades al seu punt de vista a l'etapa final de la república de Weimar a propòsit de l'intercanvi epistolar entre l'artista i el crític Arthur Michel. Gerhard Bohner va ser un dels primers a redescobrir Schlemmer i va fer diverses reconstruccions de les seves obres: el 1977 del *Ballet triàdic* i el 1986 de les danses de la Bauhaus.

73 En la seva recerca de la simplicitat elemental va generar altres peces com *Form Dance*, *Space Drama*, *Dance of Metals*, entre d'altres, tots elles creades entre el 1926 i 1929.

74 S'utilitza *influir* i no *obligar* precisament per evitar-ne connotacions negatives, ja que sovint els crítics utilitzaven l'examen de les mecàniques i l'eficiència del moviment humà i la seva traducció a la dansa com un aspecte deshumanitzador (Lahusen 1986: 69-70).

Man has to be transformed into 'man as dancer' (he uses de German term 'Tänzermensch'), and costume is one of the most obvious means for his transformation. In his view, very few genuine stage costumes had been created to achieve this transformation; far too often artists confused theatrical with native costumes. Genuine stage costumes are mostly found in the Commedia dell'arte, such as Harlequin, Pierrot and Columbine.⁷⁵ (Lahusen 1986: 72)



43. *Dance of Sticks*, d'Oskar Schlemmer (1927).

Schlemmer no rebutjava la figura humana en favor de la mecànica⁷⁶ sinó que buscava l'equilibri sintètic entre les lleis naturals de la mecànica corporal i les de l'espai abstracte. Tal com observa Susanne Lahusen, *Dance of Sticks* és un clar exemple d'aquest diàleg entre geometries.⁷⁷ Aquesta relació simbiòtica és la que Johannes Birringer descriu a partir la fenomenologia de l'esdeveniment de Merleau-Ponty, en la qual el cos és imprescindible per obtenir una experiència espacial⁷⁸:

75 Schlemmer considerava que la transformació del cos humà es podia aconseguir a partir de quatre mètodes d'abstracció bàsics (Lahusen 1986).

76 Tal com Lahusen exposa, és cert que Schlemmer va ser influït per l'assaig "Über das Marionettentheater" de Heinrich von Kleist, però en cap cas va seguir-ne les conclusions, on exposa que el titella era millor que el cos de l'actor en escena. La voluntat de Schlemmer era buscar nous símbols per explicar l'era tecnològica a través de la figura mecànica, però no del robot. La mecanització era una de les moltes possibilitats i Schlemmer la descriu així: "the inexorable process which now lays claim to every sphere of life and art. Everything which can be mechanised is mechanised. The result: our recognition of that which cannot be mechanised" recollit a (Lahusen, 1986: 70). Tot i així, hi ha articles que exploren la relació de la màquina i els moviments humans a través de la teoria sobre les marionetes de Kleist i Gordon Craig com Preston (2014: 115-133).

77 *Dance of Sticks* recorda a alguns treballs posteriors de Trisha Brown com *Sticks* (1973), estrenada al Musée Galliera Festival d'Automne (París).

78 En aquest mateix article Birringer connecta el treball d'Oskar Schlemmer amb la investigació artística del coreògraf i ballarí William Forsythe a propòsit dels *objectes coreogràfics*.

Surprisingly Schlemmer even thinks of this becoming-event (he uses the term in a 1927 lecture on “bühne” [stage]) as a quasi-magical relationship with space. In an inverted relationship of the delineations, space also makes body, i.e. spatial organization forecasts and inflects movement. [...] Schlemmer’s abstraction does not omit the figure but figuralizes spatial organization. (Birringer 2013: 44)

Focalitzant el punt de vista en el vestuari, es podria afirmar que les pròtesis que hi suma, o l’objecte, és l’element que permet establir un diàleg entre els dos extrems: cos i espai, orgànic i abstracte. El mateix Birringer més endavant exposa:

The fluidity of space explored in Schlemmer’s dance works — and “dance” was a term Schlemmer only used for lack of a better word — requires what we today call embodiment, a real body extended into living spatiality. Yet the costume materials provoke the double (artificial) construction of a kinaesthetic body and animated design. (2013: 44)

El treball de Schlemmer demostra que l’ús que fa de l’objecte, entès com a pròtesis i extensions dels cossos dels ballarins, fa perdre sentit a l’etiqueta d’utilleria per esdevenir un component objectual essencial en les seves investigacions.⁷⁹

En el catàleg de l’exposició "Un teatre sense teatre", que el Museu d’Art Contemporani de Barcelona va inaugurar el maig del 2007, s’estableix una correspondència entre la dansa dels bastons de Schlemmer i la peça *Arizona* de Robert Morris del 1963. Malgrat que el salt temporal és important, la correspondència escènica entre les dues peces el justifica:

[*Arizona*] es basa en la manipulació en escena d’una simple barra metàl·lica disposada de diverses maneres, a fi de crear jocs d’equilibris, dibuixos en l’espai, relacions del cos envers un objecte «unitari». Tan aviat es tracta d’un objecte usual que evoca una javelina, com d’un accessori abstracte o una simple línia; sigui com sigui, Arizona transposa en el paisatge americà formes que recorden a certes danses de la Bauhaus com la Dansa de Bastons d’Oskar Schlemmer (1927). (Borja-Villel 2007: 253)

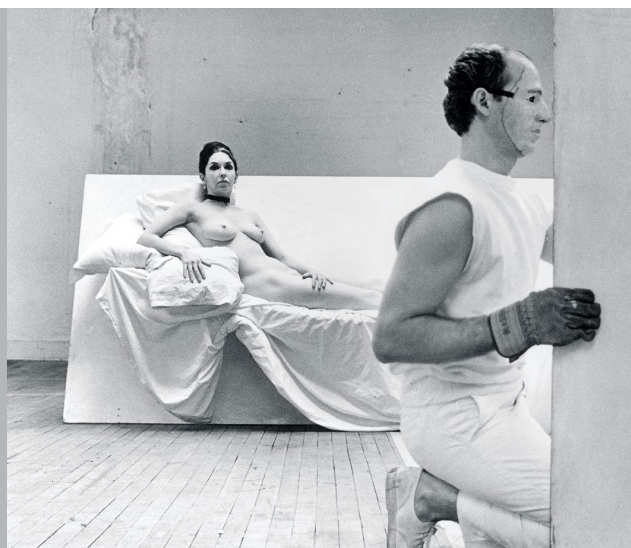
⁷⁹ La visibilització de pròtesis que no caracteritzen el personatge, sinó que van associades a l’intèrpret ha estat incorporat al teatre social o a l’esperit igualador de segons quin teatre.



44. *Arizona*, 1963 de Robert Morris. (Sonnabend Gallery © Robert Morris)

Després d'abandonar la pintura i abans d'endinsar-se pròpiament en l'escultura minimalista, Morris posa interès a les performances escèniques que li van permetre redefinir el llenguatge i la finalitat de l'escultura participant amb Simone Forti al *Dancer's Workshop* d'Anna Halprin. Durant aquest període es vincula amb el col·lectiu de ballarins i coreògrafs Judson Dance Theatre, que comptava amb Yvonne Rainer i Trisha Brown, la pràctica dels quals es va estendre al llarg dels anys seixanta a Nova York. Sota el paraigües d'aquesta companyia va presentar *Site* l'any 1964 amb la col·laboració de Carolee Schneemann. Presentaven l'*Olympia* de Manet performàticament; la peça convertia la pintura en escultura per mitjà del cos de Schneemann, una analogia entre el cos i l'objecte escultural, que al seu temps esdevindria dansa. Dansa practicada per aquest col·lectiu i especialment per Yvonne Rainer a partir de moviments quotidians o trobats. El mateix Morris apunta la influència que va exercir Forti amb el moviment ordinari, l'ús dels objectes i les normes a l'hora de generar moviment, i el llenguatge a les seves coreografies (Apud Grant 2008). De fet, Rainer estableix una relació entre els objectes trobats de Duchamp i els seus moviments trobats (Butler Rainer 2011: 34), comparació en la qual Noël Carroll incorpora també la música trobada de John Cage i Merce Cunningham (2010: 49). En el seu esforç per trencar amb les convencions de la dansa incorporant la quotidianitat es pregunta si pot anomenar la seva producció i la dels seus contemporanis en tant que objectes teatrals (Borja-Villel 2007: 253).⁸⁰ En aquest qüestionament es pot incloure la reflexió següent:

⁸⁰ També és rellevant l'esquema comparatiu de Rainer entre l'objecte i la dansa, completat a partir d'allò que ha d'eliminar-se o disminuir i la seva proposta de substitució. Aquest quadre és inclòs a la publicació de Sayre 1989: 73.



45. Site, 1964 de Robert Morris (Namuth 1964).

In 1970, shortly after the performance of *Continuous Project – Altered Daily* at the Whitney, she wrote, I love the duality of props, or objects: their usefulness and obstructiveness in relation to the human body. Also the duality of the body: the body as a moving, thinking, decision-making entity and the body as an inert entity, object-like... oddly, the body can become object-like; the human being can be treated as an object, dealt with as an entity without feeling or desire. The body itself can be handled and manipulated as though lacking in the capacity for self-propulsion." (Rainer 1974: 134)

Rainer es preocupa per eliminar les qualitats humanes de la primera dansa moderna, especialment de Martha Graham,⁸¹ emfasitzant les qualitats objectuals dels seus ballarins, que en certes ocasions assenyalen les poques diferències que l'artista troba entre ells. Si Schlemmer modificava la morfologia del cos dels ballarins a partir de l'objecte físic, Rainer els modifica a partir de la idea d'objecte. Així doncs, és interessant subratllar el contrast entre els ballets mecànics revisats a l'apartat anterior, que posaven esforç en dissimular la figura humana per mitjà de la "màscara", i el treball de Rainer, en el qual el cos en essència es modifica per l'aproximació teòrica a l'objecte però alhora el fa desaparèixer a la pràctica.⁸²

81 En aquest sentit es pot llegir el manifest de Rainer "No Manifesto", de 1965, que exposa tot allò amb què combat. Es pot consultar en línia a <https://es.scribd.com/doc/85792156/Yvonne-Rainer-No-Manifesto>.

82 En aquest sentit, vegeu: Nakai 2009, en el qual desenvolupa una comparativa entre la peça *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer i l'escultura minimalista. Originalment està escrit en japonès.

L'expansió del cos

Si bé en l'apartat anterior s'ha estudiat el paper de l'objecte en el treball corporal de l'interpret en escena, en aquest cas, l'objecte l'expandeix no en un sentit espacial, sinó en la revalorització i expressió del propi cos. S'ha escollit el treball artístic de Taylor Mac, Nick Cave i Mariaelena Roqué ja que, si bé es poden aglutinar sota la premissa d'expansió del cos, matisen l'acció des de tres punts de vista diferents: mentre Taylor Mac exalta el seu interior des de l'exterior, Nick Cave esculpeix la mirada de qui l'observa i Mariaelena Roqué converteix el cos en la matèria primera de l'arquitectura.

El novaiorquès Taylor Mac va arribar a Barcelona amb la versió reduïda de *A 24-Decade History of Popular Music* durant el Festival Grec del 2019. La peça original són vint-i-quatre hores de música popular dels Estats Units des del 1776 fins el 2016, presentada com una lluita en contra la conformitat i la categorització des dels col·lectius minoritaris.⁸³ El que no passa per alt és l'extravagant, original i espectacular indumentària dissenyada per Machine Dazzle per a la representació de cada una de les dècades. Els figurins escultòrics de drag queen permeten a Taylor Mac no amagar-se sota una disfressa sinó expressar el seu interior en un món on impera la norma.⁸⁴

People always ask about my character, and my reply is I don't have one. What you see on stage is me, in a heightened, stage-worthy circumstance. I also often get asked if I'm using the costume as a way to hide something, and my response is always "no." I feel like the costume is exposing something about myself (and perhaps you, the audience member) that I normally keep at bay. I don't have a problem with plastic

83 Sean F. Edgecomb el situa en línia amb la tradició del *Ridiculous Theatre* ('teatre ridícul'), iniciat per Charles Ludlam. En el mateix article es pot trobar la trajectòria acadèmica i professional de Mac (2012: 549-563).

84 Caldria diferenciar per més precisió la indumentària de Taylor Mac d'altres exemples que s'hi aproximen, com és el cas del vestit de llum de sostre dissenyat per Moschino que va lluir Katy Perry a la Gala MET 2019. Si bé l'exuberància i els objectes formen part dels dos vestits, no es pot oblidar que Taylor Mac parteix d'un context d'opressió de les minories de Nova York, mentre que Katy Perry forma part d'un col·lectiu d'estrelles reconegudes en el qual es tracta, i més en una gala d'aquest tipus, de captar l'atenció del públic i dels periodistes. Per Taylor Mac, la seva indumentària li permet mostrar allò que se li ha negat. A partir d'aquesta observació, en canvi, el vestuari d'Àngel Pavlovsky per als seus espectacles és més afí a Taylor Mac ja que s'exposava a la censura espanyola per reivindicar la llibertat d'expressió durant els anys setanta. Tot i així, les peces i els complementos que vestia no transcendien el límit objectual que plantegen els dissenys de Dazzle. En aquesta fina línia distintiva es poden afegir altres exemples que poden anar des de la indumentària de David Bowie fins a les peinetes de Martirio; obren un ventall de comparacions interessants que aprofundeixen en la variació del disseny però s'escapen de la inclusió de l'objecte de manera explícita i, en conseqüència, d'aquesta recerca.

surgery, but I do have a problem with homogeneity. I want us to embrace variance.
(Mac i Svich 2009: 38)

En aquest sentit, és on es pot apreciar com l'objecte no oculta el cos de Taylor Mac sinó que l'exalta i li permet mostrar fins i tot el que no es pot veure. Cada un dels vestits dissenyats des del calçat fins a la perruca està compost de diversos objectes com taps i caps de suro, globus, banderoles, cordes, etc., emprats imaginativament com demostren les ulleres de paper per visionar pel·lícules en tres dimensions que utilitza per fer el volum d'una perruca. A més de tot tipus de plàstics, teixits i papers que un es pugui imaginar. El collage d'objectes que componen els figurins, i el collage de figurins exposats un darrere l'altre generen la identitat del performer.



46. Taylor Mac a *A 24-Decade History of Popular Music*.
(Little Fang Photo 2017) Vestuari de Machine Dazzle.

En el sentit contrari trobem l'obra de l'americà Nick Cave, a cavall entre l'escultura i la performance. Si el collage d'objectes per Taylor Mac serveix per reforçar la seva identitat, els *soundsuits* de Cave, fruit de seva experiència personal com a home negre en una societat majoritàriament blanca, amaguen el gènere, raça i classe de qui els porta per forçar l'espectador a mirar sense judici (Art21 2016).

La seva producció arriba a més de cinc-cents *soundsuits* creats des de 1992 i tant es presenten com a escultures estàtiques o com a indumentària per a ballarins, ell inclòs, que els donen moviment, i és aquest moviment el que permet escoltar el so del material. Estan confeccionats amb objectes com teles, botons, lluentons, cabells tenyits, plomes, filferro però també globus terraquís, baldufes, figuretes d'ocells... Tots ells difuminen les parts del cos, les allarguen, les engrandeixen, en un conjunt

voluminós. Malgrat pugui semblar que es tracta d'un exercici d'ocultació del cos, la forma en què s'exposen, sigui al museu, sigui a l'escenari, ressalten l'escultura humana; no contemples objectes, contemples cossos vibrants de colors, textures i sons. El que s'anul·la és el prejudici de qui contempla, no qui actua.



47. *Soundsuits* de Nick Cave (Prinz 2019).

L'últim cas és el de Mariaelena Roqué, que en comparació als altres dos, posa èmfasi en el cos de l'intèrpret com a guia de les seves creacions. Es defineix com a artista visual i multidisciplinari.⁸⁵ L'any 1985 funda una companyia de teatre juntament amb Carles Santos, que es va dissoldre el 2010. Ella crea el vestuari i les escenografies, l'univers plàstic dels muntatges. El seu objecte poètic-artístic és el vestit, i la seva arquitectura és l'intèrpret, construeix *des de i per a* ell. Treballa a partir de veure en el cos, en el gest, en la psique de l'intèrpret l'arquitectura que li és adient, a més de la intenció que el director o dramaturg vol donar a la peça. El seu treball es basa en canalitzar visualment el cos, i per ella el vestit és el mitjà visual i expressiu que pot provocar o restringir moviments, explotar emocions o contenir-les. En aquest sentit explica que la creació d'un personatge no és la

85 L'entrevista es va duu a terme el 7 d'octubre del 2016 a casa seva a Les cases d'Alcanar, en motiu d'aquesta recerca. Les preguntes responien a una fase molt inicial de la investigació i no coincideixen amb l'objectiu d'aquest apartat, tot i així afloren aspectes que són d'interès.

creació d'un personatge fictici, sinó una extensió del seu propi cos, de les seves emocions a través del cos, els quals tenen textura i projecten sensacions. Així ho explica la conservadora en cap del Museu Tèxtil i d'Indumentària, Sílvia Ventosa, en el catàleg de l'exposició retrospectiva de l'artista:

Roqué parteix d'un coneixement profund de la història de la indumentària, l'antropologia i la moda contemporània, alhora que imagina i crea formes noves, amb textures tèxtils com adomassats i tuls, i d'altres no tèxtils com cables de telèfon o xarxes per a taronges, per tal de construir, amb efectes molt especials, objectes que no existien abans. [...] Els elements bàsics que defineixen la indumentària —fibra, teixit, forma i colors— es transformen conjuntament en objectes nous, inimaginables prèviament.

(Ventosa 2006: 17)



48. Mariaelena roqué, exposició "Despullas despullades".

Es fa visible com de difícil és anomenar la seva obra tan sols com a vestuari, ja que els artefactes estan a mig camí de la peça de roba i l'objecte. La seva extensa obra és guardada tota en magatzems i malgrat que els actors desapareixen considera que la petjada humana encara hi és present en essència.

Després d'haver traçat tot el recorregut a través de l'anàlisi d'exemples que mostren les múltiples relacions entre l'objecte i l'actor en escena, i que al seu torn permeten desvincular l'objecte del paraigua de la util·leria, s'ha pogut comprovar com els exemples també s'allunyen del teatre de text i s'endinsen en el teatre d'objectes, el teatre objectual, i la dansa i, fins i tot, fora de les arts escèniques, en l'escultura, la instal·lació i la peça de museu. Aquest desplaçament porta a preguntar-se sobre l'experiència estètica en la recepció d'aquests objectes que s'escapen de l'ús quotidià que es sol donar a l'atrezzo. També han aparegut dues qüestions destacables. Primer, la idea de moviment. El fet que el cos de l'intèrpret desaparegués en favor de l'objecte ha permès interpretar objectes en moviment, desplaçant-se i expandint-se. Segon, la capacitat de generar nous mons i la reflexió sobre la forma de les coses, especialment amb l'exemple de Goebbels. L'objecte escènic també té aquestes capacitats?

3.3.

L'espai com a objecte: Philippe Quesne entre terraris

Des de l'any 2003, any de la fundació de Vivarium Studio, l'escenògraf Philippe Quesne ha dirigit tots els espectacles de la companyia que continuen volgutament als marges del circuit cultural francès tal com Chloé Déchery, artista i investigadora en les arts escèniques, explica a partir del concepte *périphérisme* manllevat del crític d'art Paul Ardenne. Aquest concepte s'atribueix al rebuig d'integració al sistema mantenint-se a la perifèria sense intenció de convertir-la, en un determinat moment, en un nou centre. Més aviat al contrari, abandera una posició de desacord permanent amb les idees acceptades i tendències dominants (Déchery 2016: 124).

L'estratègia de Quesne es configura a partir del rebuig a l'expert i l'especialista, convidant sovint amateurs, bandes de rock locals o el mateix públic a participar en els seus espectacles com es va poder veure a *L'effet de Serge*, programada al Festival TNT de Terrassa l'any 2016. La companyia neix amb la intenció de crear un laboratori per a la innovació del teatre juntament amb pintors, ballarins, músics, actors i animals.

Que la companyia es denomini Vivarium Studio és particularment rellevant. Segons Quesne, inclou dos factors: per una banda, connecta amb una tendència a principis dels 2000 en què diferents artistes produïen espectacles dins els seus pisos utilitzant recursos casolans, els quals no contemplaven la falta d'infraestructura com un problema per crear;⁸⁶ per l'altra, la seva fascinació pel món de l'observació de l'espècie humana, animal i dels insectes. Per Richard Allen, els objectes i les escenografies de Quesne han reconfigurat les possibilitats d'un teatre orientat als objectes després de Kantor. A propòsit de *La Mélancolie des dragons* (2008) escriu:

It is a full-scale diorama; a model box arranged with the precision of a hobbyist maker -no tree out of place- everything arranged to be viewed from a particular perspective. This is Philippe Quesne's theatrical vivarium; a world within a world, nurtured and maintained by carefully controlled environment and strategically placed objects.
(Allen 2014: 304)

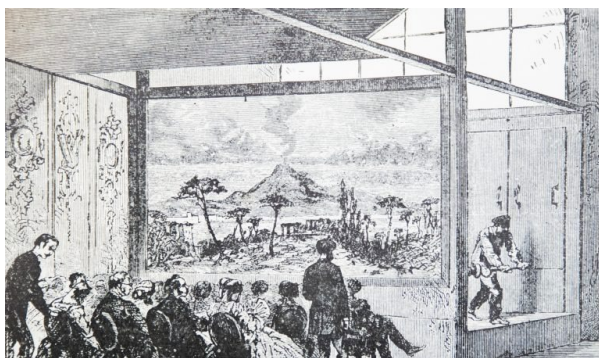
Allen introdueix la idea de diorama que connecta amb la predilecció de Quesne per l'observació dels éssers vius de manera gairebé científica, ell mateix explica en una entrevista que col·loca els espectadors com a observadors i els convida a actuar com a entomologistes (Apud Déchery 2016: 128). Chloé Déchery, en canvi, descriu les posades en escena de Quesne com a segments i seccions transversals. Parts de realitat que examina, col·loca a part i torna a muntar poèticament (Déchery 2016: 127).⁸⁷ Per bé que pugui semblar que les dues descripcions caminen en paral·lel, són subtilment divergents. És a dir, sense negar la posició que ocupa l'espectador en tant que observador científic, Allen opta per descriure les posades en escena com a diorames, mentre que la descripció de Déchery s'adapta millor a la noció de terrari. La idea de diorama s'aparta del terrari seccionat, perquè, si bé aquest últim és un petit ecosistema limitat per quatre parets condicionat per dins amb les necessitats bàsiques perquè la vida animal pugui seguir el seu cicle, el diorama recrea, gràcies a la il·lusió òptica, un hàbitat natural a partir de la pintura, la il·luminació i la taxidèrmia. Si bé un terrari és un lloc per la vida, en el diorama hi impera la mort.

86 Edward Turk analitza la seva pràctica artística en tant que bricolatge low-fi a Turk E (2011).

87 Altres estudis es focalitzen en l'atmosfera que genera a l'escenari. Vegeu: Brioude 2021.

Abans de continuar amb l'anàlisi de les posades en escena de Quesne és pertinent fer una aturada a la naturalesa tecnològica dels diorames per comprendre per què és precisament difícil mantenir l'analogia entre el diorama i les escenografies del director francès que proposa Allen.

El diorama va ser patentat per Louis Daguerre el 1822 en una societat que cada vegada vivia més apartada de la naturalesa, i que la filosofia romàntica denunciava. Daguerre va aprofitar la tecnologia per acostar els sublims paisatges romàntics al públic burgès com una forma d'entreteniment.



49. Diorama de Daguerre i Bouton. 1848.

Més endavant entre el 1870 i 1880 el diorama es va popularitzar com una tècnica de conservació, millorada per l'artista Carl Akeley, descrit per Henry Fairfield Osborn, aleshores president de l'American Museum of Natural History, com l'escultor i biògraf de la vida salvatge desapareguda d'Àfrica a mans de caçadors i empreses. Tot i així Bryan B. Rasmussen explica que són més aviat una característica definitiva d'una era tecnològica que no pas una resposta a les amenaces ambientals. I és que és difícil escapar del context museístic on es troben per viatjar a una altre espai i temps diferents (2018: 255-268).



50. Diorama al Museu d'Història Natural d'Amèrica.

De fet, el fotògraf japonès Hiroshi Sugimoto dona resposta a la seva primera trobada amb els diorames amb una sèrie de retrats de gran format en blanc i negre dels diorames del AMNH, que havia trobat falsos. Només amb un ull tancat per eliminar la profunditat aconseguia que semblessin, de nou, reals. Les seves fotografies, que convertien les tres dimensions en una imatge plana i en blanc i negre, són la seva proposta per tornar a una sensació pretecnològica, i d'aproximació a la natura. Malgrat la impressió de Sugimoto, no es pot menysprear la virtuosa tècnica que hi ha al darrere de la seva construcció: deformar el paisatge en un fons corbat perquè simuli un infinit, l'ús dels colors en la gradació del cel i els elements naturals pintats per representar una llum realista i exterior juntament amb una il·luminació acurada, a part de la pràctica de la taxidèrmia en paral·lel, per col·locar després els animals



51. Hiroshi Sugimoto, Gemsbok, 1980. Museu d'història de Tel Aviv.

en el conjunt; d'aquesta manera s'aconsegueix relacionar-los en una escena congelada.⁸⁸ Pel crític d'art Jack Flam, per exemple, els diorames evocuen un lloc immens i misteriós que sembla impossible que sigui lluny i aconsegueix generar un sentiment de lloc i empatia (Rasmussen 2018: 255-268). La recepció dels diorames és ambivalent: per aquells que el truc visual els funciona, la connexió empàtica amb l'escena presentada els aproxima a un món exterior possible. Els més crítics, en canvi, no poden obviar la part més tecnològica, sense vida, darrere de la representació hiperrealista de la naturalesa. Retornant a les escenografies de Philippe Quesne cap de les dues formes de recepció forma part de la seva recerca artística; per aquest motiu es fa difícil definir les seves escenografies en aquests termes.

Carl Lavery, investigador del teatre francès contemporani, subratlla un aspecte diferent i suggerent del teatre de Quesne que aprofundeix en la proposta d'escenografia anàloga al terrari. L'aspecte que més interessa a Lavery és com Quesne aconsegueix combinar la forma amb el contingut, i escriu:

Quesne attempts to create an environmental theatre founded on the capacity —the plastic and synthetic capacity— of the scenographic image to generate ecological thinking on its own terms. In Quesne's work, human beings are displaced from the very site —the theatre— where they have historically sought to reflect on their actions since antiquity. In their place, Quesne substitutes a 'biocentric aesthetic' of systems, processes and environments. By doing so, Quesne offers what is arguably, in contemporary black-box theatre circles at least, one of the most sustained and striking reflections on what it means to live in an age of environmental crisis.

(Lavery 2013: 265)

⁸⁸ Per a una explicació detallada de la tècnica vegeu: Quinn 2016.



52. Exemple d'un terrari.

Biocentric aesthetic és un concepte que manlleva de la crítica Bonnie Marranca per descriure el teatre que desplaça el focus tradicional sobre l'ésser humà en favor de l'espai, el temps i l'àrea. Sembla pertinent, doncs, l'analogia amb el terrari, un espai tancat on s'observa a través d'un vidre, en aquest cas, a través de la quarta paret teatral, el comportament d'uns organismes al seu hàbitat. L'atenció de Quesne recau sobre la caixa que inclou l'ésser humà com una figura petita que combat un paisatge, una catàstrofe, la salvació del món, o fins i tot, la creació d'una economia paral·lela (Artcena 2019). Tal com explica el mateix creador:

No partimos siempre de un manuscrito, sino de pinturas vivas, de pequeños mundos que el espectador ha de pararse a observar. La fascinación que encuentro en el teatro reside en esto mismo: observar libremente un mundo que no cesa de evolucionar. (Teatros del canal n.d.)

Quesne concep l'escriptura com una activitat conjunta amb l'escenografia. D'aquesta manera, l'escenografia esdevé la línia de direcció de les seves representacions ja que treballa per situar l'espectador davant d'un univers sintètic i no només a través d'una història explicada. Tampoc a través d'un teatre envoltant i immersiu que convida a viure una experiència intensa a l'espectador, sinó reafirmant-se en la separació i frontalitat del públic per explorar com grups petits d'humans existeixen dins i en relació amb el seu propi ecosistema (Lavery 2013: 267). Aquesta frontalitat, que es podria interpretar com una configuració més clàssica del teatre, no busca mantenir l'espectador passiu a l'espera de la descoberta d'una veritat, sinó que projecta imatges amb les quals pensar, imatges fragmentades que cada u ha de gestionar per ell mateix (Lavery 2013: 275).

La imatge fragmentada no és només la suma de diferents accions alhora en diverses parts de l'escenari, sinó que també queda reforçada per les diferents caixes, finestres o divisions de l'espai que trossegen el conjunt. En aquest sentit, la relació entre l'espai i els objectes és important, ja que no construeix o recrea un espai per complementar sinó que són els objectes que podem veure a través de la quarta paret i, en determinades ocasions, de finestres, portes o cubicles els que conformen l'ecosistema o escenografia. Per exemple a *La Démangeaison des ailes* (2004) construeix un estudi de gravació de música amb una càmera insonoritzada. A *D'après Nature* (2006) també hi ha part d'un estudi de gravació, però inclou un espai vegetal dins del mateix estudi que divideix l'espai en dos.



53. *La Démangeaison des ailes*. Escenografia: Philippe Quesne (Granier 2004).



54. *D'après Nature*. Escenografia: Philippe Quesne.



55. *L'effet de Serge*. Escenografia: Philippe Quesne (Grosbois 2007).



56. *La mélancolie des dragons*. Escenografia: Philippe Quesne (Argyroglo 2008).



57. *Big Bang*. Escenografia: Philippe Quesne (Argyroglo, 2011).

L'effet de Serge (2007) és l'interior d'una casa amb pocs elements; hi ha una porta doble transparent que connecta amb l'exterior i l'emmarca. A *La mélancolie des dragons* (2008) construeix un espai nevat delimitat per arbres, a dins del qual hi ha un cotxe i un remolc, una nova caixa on també hi entren. *Big Bang* (2010) és una caixa tancada blanca i verda, com un plató en el qual van apareixent objectes de grans dimensions. *Swamp Club* (2012) és un paisatge exterior però també inclou un cubicle de vidre com a residència per a artistes. *La Nuit des taupes* (2016) és una cova en la qual s'introdueix una caixa de llistons i paper blanc que es va destruint. Finalment a *Crash Park* (2019), hi havia un teló perimetral pintat, un avió estavellat i una illa; per bé que el teló pintat podria semblar un exercici similar al diorama, sempre està arrugat, hi ha una quantitat important de teló que arrossega per terra. No dissimula que el teló sigui precisament això, un teló.



58. *Swamp Club*. Escenografia: Philippe Quesne.



59. *La Nuit des taupes*.
Escenografia: Philippe Quesne (Argyoglo 2016).



60. *Crash Park*. Escenografia: Philippe Quesne amb Isabelle Angotti, Jean-Charles Dumay, Léo Gobin, Yuika Hokama, Sébastien Jacobs, Thomas Suire, Thérèse Songue, Gaetan Vourc'h.

És la introducció de diferents elements a escena, com inflables, cotxes, plàstics de grans dimensions, els que fan evolucionar els mons que proposa. És difícil, doncs, separar la construcció espacial dels objectes quan els objectes, un cop desplaçat l'actor, són imprescindibles perquè la imatge de l'ecosistema arribi a ulls de l'espectador com un paisatge viu.⁸⁹

3.3.1

El miniaturisme en escena

Explorar la lògica del terrari com a forma escènica obre la porta a comprendre l'espai en tant que objecte. Si bé Quesne amplifica el terrari perquè els humans/intèrprets hi tinguin cabuda, es pot portar a terme l'exercici contrari: reduir l'espai escènic fins

⁸⁹ Pel que fa l'interès per la construcció d'un paisatge viu, és possible fer una connexió amb les escenografies del director polonès de renom internacional Krystian Lupa. Desenvolupar aquest paral·lelisme expandiria la idea de terrari amb les particularitats del mètode d'aquest director que, si bé que pot ser interessant, desviarien el propòsit general d'aquest apartat.

a convertir-lo en un objecte, la maqueta. Aquesta estratègia miniaturista comporta dues operacions: canviar l'escala dels elements escènics i, alhora i en conseqüència, transformar la naturalesa de l'interpret que deixa de ser un habitant de l'escenografia per convertir-se en un manipulador extern d'ella.⁹⁰ Per explorar la maqueta com a forma escènica s'utilitzaran tres exemples: l'espectacle *887*⁹¹ (14/07/2015) del canadenc Robert Lepage, *Mnemopark* (24/05/2005) de la companyia alemanya Rimini Protokoll i, finalment, *A House in Asia* (10/07/2014) de la Agrupación Señor Serrano, encara que més d'un espectacle d'aquesta companyia segueix la proposta d'aquest apartat, per exemple, *Katastrophe* (2011), *Birdie* (2016), o *The Mountain* (2020).

Les maquetes escèniques no són fruit d'una pràctica independent del propòsit espectacular, tampoc són merament les eines per explicar una història, sinó que adquireixen una naturalesa objectual singular: en el cas de Lepage la construcció de l'edifici en miniatura es deu a la voluntat per explicar el seu passat i transportar-hi el públic; el model ferroviari de *Mnemopark*, si bé és la creació d'uns experts del modelisme, s'insereix a escena per explicar qüestions polítiques, econòmiques i socials més enllà del paisatge de Suïssa. Per últim, el motiu de la presència de la maqueta de la casa a *A House in Asia* és la història de la pròpia casa i les rèpliques que n'existeixen.

Recursos freqüents per a l'escenografia com la metonímia deixen pas a la construcció d'un món reduït però complet, una còpia a escala del món real, en paral·lel i indissociable d'un tema, d'uns fets documentals, d'una ficció fragmentada i/o una reflexió política, econòmica i social. En aquest sentit, pot ser interessant desplegar el model reduït que proposa l'antropòleg Claude Lévi-Strauss a *La Pensée sauvage* (1962) per comprendre'n la naturalesa. Per entendre el model reduït que proposa Lévi-Strauss és necessari fer un pas previ i situar les dues formes de coneixement científic al mig del qual s'insereix: l'enginyer, l'home de ciència i el *bricoleur*, que opera en una ciència primera anomenada *bricolage*. Si bé és possible fer-se una idea concreta del que és un enginyer, el *bricoleur*, en canvi, és més borrós ja que el terme francès no té una traducció directa a la llengua catalana. El traductor Francisco González en l'edició castellana el defineix com aquell que opera sense pla

⁹⁰ Tot i que pugui semblar que des d'aquest punt de vista hi tindria cabuda el teatre d'objectes i els titelles, no és així. Només s'han tingut en compte com a mostres els espectacles que treballen amb maquetes.

⁹¹ Existeix una versió editada de l'espectacle.

previ i amb procediments i mitjans apartats dels usos tecnològics, que no treballa amb matèries primeres sinó ja elaborades com fragments d'obres, trossos i sobres. Malgrat que aquesta definició sembla aproximar-nos a la figura d'un col·leccionista en un pla únicament executiu, Lévi-Strauss assenyala la poesia que emana de les seves produccions: parla no només amb les coses, sinó també per mitjà d'elles, i sense aconseguir totalment el seu propòsit, posa sempre alguna cosa d'ell mateix (Lévi-Strauss 1962: 42). Es pot comprendre, doncs, tal com assenyala l'autor, que mentre l'enginyer dialoga amb conceptes, el *bricoleur* treballa en el món dels signes. Aquesta, però, no és la seva única diferència, també tenen funcions diferents; la relació de prioritat entre l'estructura i l'esdeveniment és simètrica i inversa: mentre la ciència crea esdeveniments per mitjà d'estructures com les hipòtesis i les teories, el pensament màgic del *bricoleur* genera estructures per mitjà d'esdeveniments. Pot ser pertinent en aquest moment i abans d'introduir el model reduït, incloure una especificació sobre el cas de Robert Lepage, ja no a 887 sinó com a *modus operandi* del director, que diversifica el perfil del *bricoleur* a partir de l'etiqueta *patenteux* tal com l'investigador James Reynolds explica a *Robert Lepage / Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space*:

In interview, Lepage agrees readily that his work fits into Québec's 'culture of patentage' [...] One definition describes the *patenteux* as: an ingenious *bricoleur*, resourceful with makeshift means. The word gives birth to 'patente' a very generic word depicting an object difficult to name or characterise, or describing a crazy contraption. [...] For Lepage, the *patenteux* are particular to Québécois culture; 'it's actually not a French word, it's Québécois' he says. It means 'to invent something, starting from what you have, to confront a situation that is extreme'. (2019: 18)

Si bé el *bricoleur* definit des de la mirada antropològica de Claude Lévi-Strauss és la figura inversa a l'enginyer en les dues formes de coneixement científic, el *patenteux* s'instaura com un creador quebequès d'art i d'objectes quotidians amb recursos:

The *patenteux* are celebrated in Québec —for example through exhibitions at the Musée Québécois de Culture Populaire— where they are presented as 'ingenuous Québécois creators who invent art or everyday objects using limited means'. (Reynolds 2019: 17)

Tot i ser una denominació recentment registrada, Ray Ellenwood ja en detecta traces en l'art d'avantguarda del segle XX a l'article "The Passion of the *Patenteux*" del 2012. Per Reynolds aquesta etiqueta reflecteix l'especificitat cultural de les peces teatrals de Lepage, per una banda, i subratlla l'enginy del director, per l'altra, i, tot i que escull la transformació d'una màquina de rentar en una nau espacial a *Far Side of the Moon* (2000) com a exemple idoni d'aquesta operació, la maqueta que presenta a 887 davant del risc d'oblidar el seu passat, pot interpretar-se de manera similar.

Recuperant el fil de Lévi-Strauss, l'antropòleg considera que entre les dues formes de coneixement científic —enginyeria i *bricolage*— s'insereix l'art en una posició intermèdia i, en conseqüència, també l'artista. Aquesta tercera figura té part d'enginyer i de *bricoleur*, o dit en altres paraules, l'artista genera un objecte material per mitjans artesanals que és alhora un objecte de coneixement científic. La maqueta escènica analitzada a partir dels tres casos concrets, doncs, podria ser aquest objecte material a cavall de l'enginyeria i el *bricolage*, ja que tot i no ser una peça d'art estrictament, més enllà de ser un objecte de coneixement construït per mitjans artesanals, es crea també amb voluntat estètica.

Claude Lévi-Strauss utilitza el *Retrat d'Isabel d'Àustria* fet per François Clouet el 1570 com a referència de peça d'art, que per a l'antropòleg suscita una profunda emoció estètica. Un quadre minuciós en la seva reproducció al *trompe-l'oeil* malgrat les seves reduïdes dimensions (Reynolds 2019: 44). El retrat té una escala menor de l'escala humana, i és per aquest motiu que en el llenguatge del *bricoleur*, l'obra d'art s'anomena *model reduït*. Si bé aquest exemple resulta clar per comprendre el canvi de nom, Lévi-Strauss considera que la gran majoria d'obres d'art són models reduïts perquè independentment de la seva mida la transposició gràfica o plàstica suposa la renúncia de determinades dimensions de l'objecte, sigui el volum, els colors, les olors, o la dimensió temporal reduïda a un sol instant.

Ara bé, dit d'aquesta manera sembla que l'obra d'art sigui solament una renúncia i perdi qualsevol mèrit, però per Lévi-Strauss, la virtut de la reducció d'escala és produir una inversió del procés de coneixement. És a dir, si bé el procediment empíric cognitiu tracta de disminuir la resistència que oposa l'objecte real en la seva totalitat dividint-la en parts, en el model reduït el coneixement del tot precedeix les parts.

És a dir, quantitativament disminuïda, sembla haver-se simplificat qualitativament i magníficament el poder sobre l'homòleg de la cosa, ja que a través seu pot ser agafada, sospesada amb la mà i apresada d'una sola mirada (Reynolds 2019: 45). Encara que aquesta percepció sigui una il·lusió, el mateix Lévi-Strauss explica que la raó del procediment és la de crear o la de mantenir aquesta il·lusió, que satisfà la intel·ligència i la sensibilitat amb un plaer que ara ja es pot anomenar *estètic* (Reynolds 2019: 45-46).

La virtut intrínseca del model reduït és compensar la renúncia a les dimensions sensibles amb l'adquisició d'unes dimensions intel·ligibles. Així doncs, recuperant la relació inversa entre estructura i esdeveniment de la ciència i el *bricolage*, l'art, en aquest sentit, també té una posició intermèdia: en l'art el resultat final és tal com és el model,⁹² és a dir, és una síntesi de propietats intrínseques, però al mateix temps es veu afectada per la perspectiva en la qual es presenta. A mig camí de l'estructura i l'esdeveniment el pintor uneix un coneixement intern i un d'extern, en paraules del mateix Claude Lévi-Strauss, un ésser i un esdevenir.

Com s'aplica el model reduït a la maqueta escènica? Malgrat la reducció de la mida prengui sentit a l'instant com a resposta, tal com demostra al retrat de Clouet, segons Lévi-Strauss qualsevol transposició plàstica és una forma de reducció. Es podria afirmar, però, que la maqueta escènica es troba a mig camí entre una maqueta arquitectònica pròpia d'un enginyer i la casa de nines, per a la qual els aficionats reutilitzen material per construir-ne el mobiliari interior, i que se situaria més a prop del *bricoleur* no per no ser ni una cosa ni l'altra, sinó per tenir parts de les dues i despertar un valor estètic malgrat que no sigui estrictament una peça d'art. És en escena que es pot apreciar com segueix la mateixa idea de l'art figuratiu explicada per Lévi-Strauss: el resultat final és com és el model, és a dir, és una síntesi de propietats intrínseques, però al mateix temps es veu afectada per la perspectiva en la qual es presenta. A continuació es presenten els tres casos per comprendre visualment el que es proposa en aquesta reflexió.

92 Claude Lévi-Strauss es centra en l'estudi i anàlisi de l'art figuratiu.

A l'escenari de 887, l'obra més personal de Robert Lepage, apareix un edifici, un bloc de pisos en tres dimensions però reduït. És personal perquè la peça d'autoficció⁹³ es situa al voltant de i dins la reproducció exacta del bloc de pisos on va viure durant deu anys de la seva infantesa al Quebec. Al costat de l'objecte, Lepage, que s'enfronta a un monòleg de dues hores, és una mica més baix, però pot mirar sense problemes a través de les finestres de l'última planta dels apartaments.

L'edifici és compacte i amb tots els detalls necessaris per semblar real, una casa de nines sense obrir, amb escales, balcons, baranes, portes, finestres i llums. A l'entrevista *Who are we?* durant el Festival Internacional de Bergen amb la crítica teatral danesa Monna Dithmer (FestspilleneiBergen 2017), Lepage explica com la idea de treballar amb escales a l'escenari per a aquesta producció neix d'una visita al museu d'antropologia d'Osaka. L'exposició es dividia en les vuit plantes de l'edifici i començava per la superior, on hi havia un gran model del que era Osaka fa 2000 anys, fet que comportava un nivell de detall baix. A la setena planta, en canvi, la maqueta corresponia a 1000 anys enrere, en una escala més gran, i els detalls començaven a aparèixer. Progressivament s'anava ampliant l'escala i retallant els anys fins a la planta baixa, on l'escala era 1:1, és a dir humana, per a l'Osaka d'avui, i els detalls eren tants com a la realitat mateixa (FestspilleneiBergen 2017).

L'espectacle 887 girava al voltant de la memòria, el record i la seva reconstrucció.⁹⁴ Lepage s'inspira en aquesta exposició per treballar amb el canvi i la coincidència de diferents escales, i aplicar una escala molt petita per a allò del que no estava del tot segur i més gran per allò de què no tenia dubtes (FestspilleneiBergen 2017). L'edifici vertical també es pot interpretar a partir del funcionament del cervell, comenta Lepage, la part dreta i esquerra, anàloga a les polítiques d'esquerres i de dretes del Quebec als anys seixanta. Volia un objecte en escena, diu, que contemplés aquesta contradicció, com un tipus d'arquitectura bipolar (FestspilleneiBergen 2017). La contradicció és un principi funcional que condueix els processos creatius de Lepage i en aquest espectacle emana en tota la posada en escena: el teatre i el cinema, la tecnologia i la manipulació més analògica, la realitat i la ficció, la distribució i el contrast entre escales (Reynolds 2019).

93 A propòsit de l'autoficció, un estudi que posa aquest procediment al centre, vegeu: Monteverdi 2018: 38-45.

94 Per una revisió acurada sobre el treball de la memòria i l'oblit a l'espectacle de Robert Lepage 887, vegeu: Lupein 2020.



61. *887*. Disseny: Robert Lepage, ideació i direcció creativa Steve Blanchet, col·laboració en la concepció de l'escenografia Sylvain Décarie, col·laboració en la concepció de la utilleria Ariane Sauvé.

El bloc de pisos no era simplement una maqueta, sinó un sistema complex que combinava components digitals i analògics al damunt d'un sistema giratori. Les finestres i portes de vidre permetien veure un interior en moviment. Apareixien petits personatges que habitaven les cases, que caminaven, netejaven les finestres i fumaven, combinats amb ninots estàtics.

Since the development of the theatrical space is an ongoing process, mobile and transformative, the scenography evolves organically from playfulness with theatrical objects. In this way puppets are not only objects but scenographic elements that define the space. (Dundjerovic 2018: 181)



62. Maqueta per a *887*. Disseny: Robert Lepage, ideació i direcció creativa Steve Blanchet, col·laboració en la concepció de l'escenografia Sylvain Décarie, col·laboració en la concepció de la utilleria Ariane Sauvé.

El costat més ample de l'edifici, perpendicular a la façana, era també una pantalla per a les projeccions que anaven des de les imatges d'arxiu i lletres fins a vídeos en directe que ampliaven la maqueta. En aquest últim cas, Lepage, de nou, jugava amb les escales, allò que materialment era petit digitalment s'ampliava i contrastava amb la relació entre els objectes i el mateix director, que espiava per la finestra com un gegant. En aquests recursos digitals, cal afegir-hi l'enginy maquinari de la posada en escena. Un dels costats més amples de l'edifici, de sobte, ja no era una superfície plana, sinó que es podia veure un espai interior a escala 1:1 en la qual Lepage accedia i amb el qual interactuava. De sobte, el joc d'escales es multiplicava en diferents direccions.⁹⁵ En una ocasió també apareixia Lepage assegut d'esquenes en una sala d'estar amb una projecció d'una pantalla de televisió antiga més gran que els models reals. L'alteració de les dimensions aconseguia un salt temporal a la infantesa de Lepage on els objectes es miren en contrapicat i semblen més grans del que són. Tal i com l'entrevistadora comenta, en un determinat moment es perdia l'orientació del que és gran i del que és petit, enmig del constant canvi de dimensió dels elements que anaven apareixent.

Amb aquests exemples es pot veure com Lepage no desapareixia d'escena en tant que manipulador d'objectes i intèrpret, sinó que hi era sempre i establia diferents formes d'interacció amb la maqueta, sigui com un infant davant d'una casa de nines, sigui habitant la pròpia maqueta ampliada.

⁹⁵ Per veure el joc escènic de la maqueta i les seves possibilitats en el canvi d'escala, vegeu: ICI Quebec 2016.

Mnemopark, A Mini Train World dirigida per Stefan Kaegi de Rimini Protokol, en canvi, presentava a escena una gran maqueta a escala 1:87 d'un model de tren al mig dels Alps. El circuit quadrat que es replegava en ell mateix, com un espiral amb escaires, voltava els vint metres lineals. Com en el cas esmentat de Lepage, també estava farcit amb tot de detalls: muntanyes, arbres, estacions, cases, animals i persones. Era la maqueta de quatre aficionats al modelisme ferroviari: Max Kurrus, Hermann Löhle, Heidi Louise Ludewig i René Mühlethaler, que també eren a escena, juntament amb una actriu professional, Rahel Hubacher.



63. *Mnemopark*. No s'especifica autoria del disseny d'escenografia (Raynaud de Lage 2006).

A la peça es tractaven temàtiques tan dispars com l'economia suïssa, l'entusiasme pel modelatge, i les pel·lícules de Bollywood. La peça era un híbrid entre un projecte de recerca i una performance on l'expressió política es comunicava a partir de les narratives privades de cada un dels experts. Kara McKechnie (2020) explica com la companyia treballa amb experts: s'incorporaven els aficionats al modelisme no per exposar-los, sinó per delegar-los coses en les quals són millors. En aquest sentit, es fonen dos tipus de dramaturgies: la purament teatral, que es fa càrrec de la performance artificial, i la sociològica, que treballa amb el comportament humà real. Tal com explica Helgrad Haus, un altre component de la companyia: "We talk to people and then establish stories using their own words, which we then put back into their mouths on the stage" (Apud McKechnie 2020: 78).

Així doncs, a part de l'actriu, els experts s'inclouïen a l'escenari performant-se ells mateixos amb un guió i amb instruccions per no actuar.⁹⁶

La construcció del paisatge era fruit d'un procés democràtic, ja que els membres del club de modelistes tenen vots per decidir com disposar les incorporacions de noves vies. Les seves construccions s'anomenen *Ersatzlandschaft*, que es pot traduir per 'paisatge de substitució', que condueix a un món d'ordre, tria i predictibilitat que la realitat nega (McKechine 2020: 78). En aquest sentit el futur no existeix, ja que sempre treballen des de la retrospectiva de la realitat; és allò que està per acabar, l'únic futur que contempla l'activitat. Així doncs, la còpia es convertia en un procés artístic, mentre parlaven de Suïssa el país s'anava construint davant dels ulls dels espectadors com a objecte de demostració i com a escenografia (McKechine 2020: 79), en la qual els espectadors podien accedir després de la funció per veure'n els detalls, parlar amb els experts i fotografiar la posada en escena.



64. *Mnemopark*. No s'especifica autoria del disseny d'escenografia (Raynaud de Lage 2006).

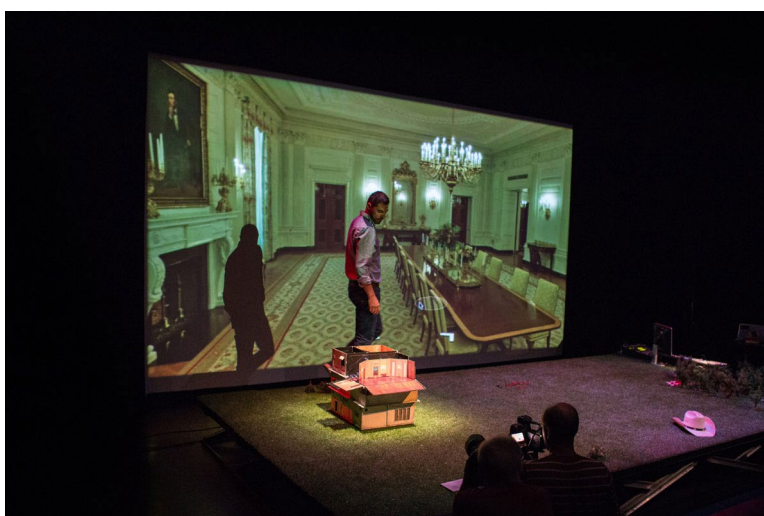
Mnemopark es convertia explícitament en un set de filmació, superposant maqueta i performers a la pantalla, amb els quals es produïa un efecte versemblant. En aquest sentit, el joc d'escales és similar a la proposta de Lepage. Al costat de la maqueta hi havia un fons verd croma que permetia, primer, aïllar els experts i, després, col·locar-los dins la maqueta en la imatge projectada, que a ulls dels

96 La companyia sol treballar amb aquest tipus d'intercanvis de rols. A *BLACK BOX PHANTOM THEATER FOR 1 PERSON*, l'únic espectador també és l'intèrpret que ocupa l'escenari guiat per una audioguia. En aquest espectacle, que s'adequava als canvis de recepció de la performance per raons socioplítiques com la Covid-19, també treballen amb una maqueta. Per a més extensió, vegeu: Guy 2022: 277-301.

espectadors generava un efecte de miniaturització de la figura humana. Els aficionats al modelisme ferroviari que eren a escena manipulaven els elements del circuit per generar efectes a la pantalla, sigui amb les llums incorporades, sigui a través dels elements. En escena, doncs, es barrejava realitat i ficció ja que les escenes alternaven la generació d'imatges impossibles a la pantalla i la construcció en directe, com els dos arbres fets per Löhle, per exemple, posant en pràctica les seves habilitats (McKechnie 2020).

A *A house in Asia*, tal com s'explica a la pàgina web de la companyia, la idea de la peça parteix de les còpies conegudes d'una casa original: la casa a Abbottabad de Bin Laden. D'aquesta casa se'n va fer una còpia exacta a la base militar de Carolina del Nord per entrenar l'atac americà, i una segona còpia a Jordània per a la filmació d'una pel·lícula sobre aquest fet. L'encadenament no acaba aquí, d'aquestes còpies a escala 1:1 també n'existeixen tres maquetes, la que va construir la CIA per planejar l'atac, la rèplica que va fer la *Zero Dark Thirty* per a la pel·lícula i, finalment, la que la Agrupación Señor Serrano presentava en escena. Aquestes eren les premisses de la peça plena de sarcasme, humor i atreviment.

El centre conceptual i material de la peça era, doncs, la maqueta, rèplica d'una casa real, la casa de "Gerónimo", el nom en clau de la CIA i la SEAL per Bin Laden. La casa/maqueta en escena mantenia els tres pisos de l'original, mentre que l'interior era inventat en favor de les necessitats de la peça: es desplegava en diferents sets



65. *A House in Asia*. No s'especifica autoria del disseny d'escenografia. Maquetes: Nuria Manzano (Gomez 2014)

i al final es tornava a reconstruir tal com havia estat presentada a l'inici. Cada una de les parts de la casa eren útils, comenta Ferran Dordal, integrant de l'equip de creació,⁹⁷ aquelles habitacions que no es feien servir com a seccions, eren caixes-magatzem que guardaven elements que necessitaven. En aquest sentit, concebien la casa com una caixa de la qual tot prové de dins, anàloga a una caixa de jocs o a la caixa de Pandora, maqueta feta de petites maquetes, de caixa de caixes. Fins i tot la pròpia teulada era, un cop girada, un taulell de joc similar al Risk, com a metàfora paròdica d'una guerra de civilitzacions.⁹⁸ Aquesta primera decisió, que arriba en una segona residència artística, va marcar una part important de l'espectacle juntament amb una altra: construir i presentar la maqueta damunt d'una maqueta, una tarima de 3 x 6 m i de 40 cm d'alçària i coberta de gespa artificial que representava l'entorn de la casa. A l'inici del procés de creació, explica Dordal, la tarima era alçada a 80 cm i era estrictament un suport sense entitat. Aquesta càrrega simbòlica o identitària dels elements escènics que prenen sentit més enllà de la funcionalitat també es podia veure a *BBBB, Brickman Brando Bubble Boom* (2012), en la qual unes planxes de porex eren el suport de la maqueta, el material de la casa que construïen i la superfície de projecció de vídeo. Per Dordal, *BBBB* és l'espectacle més objectual de la companyia ja que no hi havia elements de suport, sinó que tot era objecte i maqueta alhora, a diferència de *Katastrophe* (2011), per exemple, en la qual la posada en escena era més aviat el resultat d'unes necessitats, un espai que era el que necessitava ser. En aquest sentit, es pot afirmar que, tot i amb diferències, els espais escènics de la companyia responen a un procés de creació i investigació llarg, més que no d'una idea prèvia.

Àlex Serrano i Pau Palacios, els dos socis de la companyia, i David Muñiz, que ha format part de l'equip de la companyia en repetides ocasions, eren els únics que eren a l'escenari però no eren únicament intèrprets manipuladors, sinó que el canvi d'altura de la tarima, a més, va permetre introduir-los com a figures de maqueta a escala humana, tal com es podia veure quan un d'ells assegut damunt de la tarima es mantenia estàtic duplicant la imatge de la pantalla: l'ampliació d'un ninot de la maqueta en la mateixa posició. Juan Carlos Olivares considera que aquest joc d'escales col·loca l'espectador entre Lil·liput i Brobdingnag (2014). Aquest mateix

97 Entrevista a Ferran Dordal, 17/06/2020.

98 Observació de Dordal durant l'entrevista.



66. *A House in Asia*. No s'especifica autoria del disseny d'escenografia. Maquetes: Nuria Manzano (Gomez 2014).

joc també apareixia a *Birdie* (2016), on un dels intèrprets estava quiet durant tota la funció com un maniquí amb dessuadora vermella, que feia referència a un subsaharià que intentava saltar una tanca fronterera a Melilla al costat d'un camp de golf, una fotografia real que projectaven a escena i que era la base per a la construcció de la maqueta d'un camp de golf en escena, explica Dordal. El canvi d'escalas en les figures humanes a *A house in Asia* no només era en relació amb els ninots i els intèrprets, sinó que també hi havia tipologies de figures diverses amb escales diferents. Per exemple, els indis i els cowboys eren d'una mida diferent dels ninots que representaven l'equip de rodatge de la pel·lícula, una contradicció intencionada per trencar la realitat d'uns i altres.

Si bé l'origen de l'ús de les maquetes va ser fruit d'una qüestió econòmica es va convertir al llarg dels anys en una línia d'investigació i característica definitòria de la companyia. Dordal descriu les posades en escena de la companyia en tres escales: una primera escala en miniatura, una segona escala que es concreta en la manipulació en tant que l'acció escènica, i una tercera escala resultat de la manipulació i convivència entre les dues anteriors. Tot i així, entra en qüestió una quarta escala, que inclouria el vídeo, ja que també dialoga amb les anteriors. Ara bé, el vídeo és també una qüestió útil. Jugar amb una escala tan reduïda no és fàcil en segons quin teatre, sigui per l'aforament, sigui per la disposició en altura de l'escenari. Dordal contrasta dues experiències viscudes durant la gira de la

producció.⁹⁹ A Polònia es va fer un bolo en un espai d'exposicions, cosa que va fer que les persones estiguessin tan sols a un metre de distància de la maqueta. En aquella ocasió el públic tenia la possibilitat de veure tots els detalls en miniatura. En canvi, també han fet espectacles amb cinc-centes persones on la gran majoria de públic no pot veure pràcticament res de la maqueta i el vídeo esdevé fonamental. De fet, Dordal es pregunta si, en aquests casos, l'espectacle no es convertiria en una peça audiovisual. Tal com es pot intuir, però, aquest fet afecta més els espectadors que els intèrprets a l'escenari, perquè si bé els intèrprets són influïts per la presència del públic en aquest art viu, la manipulació tècnica tan precisa demana d'estar més concentrat en allò que tens al davant per sobre de la platea plena. Tot i així és remarcable com la reducció i ampliació constant de les escenes, en canvi, genera un diàleg que controla la mirada de l'espectador com un *zoom in* i *zoom out* constant més propis del cinema.

En aquest apartat, la introducció de la forma de terrari ha implicat la generació d'una relació indissociable entre els objectes i l'espai per a la construcció d'un paisatge viu, d'un ecosistema. A més, el terrari ha permès comprendre l'espai en tant que objecte, fent un salt d'escala i considerant les maquetes com a elements escènics prou particulars. En el cas de *887*, la maqueta de l'edifici no és només l'edifici. És a dir, per bé que segueix les seves característiques arquitectòniques, també és el record present del director, que barreja el passat vertader i el reconstruït, i en modifica la forma. El model ferroviari de *Mnemopark* és, més enllà de la reducció dels Alps, un espai de joc utilitzat pels mateixos constructors, que mostren la seva expertesa a l'escenari, i que amb el vídeo en directe tenen la possibilitat que el públic els contempli dins les seves pròpies creacions; esdevé una perspectiva única i subjectiva. La maqueta de la casa de Bin Laden de l'Agrupación Señor Serrano és la rèplica exacta de l'arquitectura exterior, però en canvi l'interior es modifica en favor de la peça per donar cabuda a les diferents històries que hi ha al voltant de la casa i esdevé alguna cosa més que la còpia.

99 Dordal explica també durant l'entrevista que els espectacles estan pensats per a la gira internacional, i les maquetes, en aquest sentit, són fàcilment transportables. Tot el material de *A house in Asia* ocupa dues maletes, més el terra, que va apart. També els subtítols són inclosos en el vídeo, cosa que no demana cap persona més a l'equip. Decisions pràctiques i necessàries, però que acaben convertint-se en posades en escena característiques de la companyia.

Val a dir que, més enllà de les temàtiques dispars de cada una de les peces, i malgrat que totes elles parteixen de casos reals, el que és interessant és l'encreuament entre el miniaturisme i les projeccions en directe de la seva filmació ja que multipliquen les possibilitats escèniques. En els tres casos es mobilitzen constantment els objectes, els espais i els intèrprets en escales diferents, fet que obliga l'espectador a ajustar la mirada dels elements escènics de manera permanent. Quina lògica d'escala comprèn l'objecte escènic? Les maquetes analitzades des del prisma del model reduït de Claude Lévi-Strauss deixen d'interpretar-se com una rèplica per convertir-se en objectes-espai dialogants i modificats per l'intèrpret, que és un manipulador en escena. En aquest sentit sorgeixen preguntes com: quina relació hi ha entre el concepte de l'obra o allò que es vol explicar a través de l'escenografia i la seva transposició plàstica? Implica una renúncia formal de les seves dimensions sensibles en favor de les intel·ligibles?

4

Les tres negacions de l'objecte escènic

El capítol que ara s'inicia té la voluntat d'apel·lar la mirada del lector a partir de tres negacions que poden semblar provocadores en la recta final d'una tesi, però es formulen com el corol·lari d'una recerca que procura desbrossar camins més que no pas blindar principis: l'objecte escènic no representa el que és, l'objecte escènic no ocupa espai i l'objecte escènic no és forma ni matèria finites. Malgrat que sembli paradoxal, aquestes tres negacions que estructuraven el capítol no neguen les possibles interaccions amb allò que s'ha denominat *objecte escènic*, sinó que neguen aspectes associats sovint a l'objecte, i més en concret a l'objecte teatral. L'aproximació a partir de la negació en detriment de possibles afirmacions complaents pretén replantejar la percepció de les coses, acostar-se a l'objecte escènic amb una forma particular d'atenció posant a prova la ment discursiva que treballa per copsar l'objecte i comprendre'l en els paràmetres establerts. No es determina què veure, sinó que es proposa una forma de mirar l'objecte en concordança amb la contemporaneïtat, perquè tal com Bal explica, el respecte a una obra d'art —en aquest cas es fa un paral·lelisme amb l'objecte teatral— implica desfer-la per refer-la de nou (2009: 353). Així doncs, l'estudi de cas d'aquesta recerca —el llum de sostre que s'ha presentat per mitjà d'un dietari i analitzat des de la perspectiva antropològica de l'art de Gell— passa a ser l'objecte teòric d'aquest apartat estudiat des de la interdisciplinarietat, argumentada, de nou, per Bal i, tal com ha quedat reflectit a la introducció, advocant la naturalesa viatgera dels conceptes entre disciplines, espai i temps.

Andrea Soto Calderón diu, i no és molt lluny del que han plantejat Rancière o Mitchell, que pensar la performativitat de les imatges comporta pensar com donen forma les imatges, com es “forma una formació” (2020: 71); pensar l'objecte escènic segueix una pauta similar. No tindria sentit, sense perdre el fil de Soto, determinar prèviament què és el que s'hi ha de veure (2020: 104). La tasca d'una poètica de l'objecte escènic és alliberar-lo de constreyniments conceptuals i impulsar-ne premisses creatives per adreçar-s'hi. De fet, l'objecte escènic podria comparar-se

amb l'Odradek¹ de Franz Kafka, aquest altre, sigui el que sigui, que et manté en alerta per la seva estranyesa i familiaritat a parts iguals. Amb aquesta comparació és clar entendre que no fa sentit estandarditzar l'Odradek, sinó atendre als canvis que provoca en l'atenció durant la seva trobada.

A continuació es desenvolupen les tres negacions vinculades a l'objecte escènic, perquè igual que el misteriós Odradek, assenyalar el que és en reduiria les possibilitats d'esdevenir.

4.1.

L'objecte escènic no representa el que és

La primera negació: l'objecte escènic no representa el que és vol posar de relleu la tensió existent entre la significació simbòlica i literal de l'objecte escènic. Des d'aquesta premissa l'objecte escènic no només pren rellevància per la seva identificació formal —el que és—, el que en altres paraules seria el que l'espectador veu, sinó també per allò que metaforitza.² Prenent l'estudi de cas com a exemple, el llum de sostre que es presenta en escena, més enllà de ser un llum que es pot identificar tant per les seves qualitats formals —les bombetes, el color daurat, les circumferències concèntriques a l'eix— com per la posició suspesa, també vol representar el concepte principal de la peça dramàtica: la caiguda. Per extensió, es podria afirmar que una mirada compromesa amb l'objecte escènic visibilitza la tensió que hi ha entre el concepte global de l'obra —en aquest cas la caiguda— i l'objecte, que connecta amb el públic no pel que és, sinó per les al·lusions que genera dins l'univers metafòric, és a dir, amb el que representa.

Des d'aquesta perspectiva, l'objecte escènic es distancia de la utilleria teatral ja que la seva recepció és anàloga a les relacions i tensions establertes entre l'espectador

1 Si bé es coneix la versatilitat d'interpretacions de l'Odradek, un personatge misteriós que Kafka inclou al conte breu "Las preocupaciones de un padre de familia", en aquest treball s'utilitza per emfasitzar l'estat d'alerta al qual es manté el lector i la dificultat per copsar-lo d'un sol cop. Per bé que pot semblar familiar l'envolta una aura d'estranyesa.

2 Empro metàfora per connectar amb el desenvolupament teòric de Graham Harman que es presenta a continuació.

i l'objecte artístic i no a partir de les percepció dels objectes en situacions quotidianes, essencialment utilitària, i a vegades decorativa. Per desenvolupar aquesta reflexió en el cas d'estudi em serviré del funcionament de la metàfora en la teoria de Graham Harman,³ filòsof reconegut per a la seva ontologia orientada als objectes.⁴ La denominació “filosofia orientada als objectes” va ser utilitzada el 1999 pel filòsof Graham Harman en la seva tesi doctoral: “Tool-Being: Elements in a Theory of Objects”. El 2009 Levi R. Bryant reformula la designació original de Harman com a “ontologia orientada als objectes”, que donarà nom al moviment, moviment que compta amb antecedents teòrics com Bruno Latour al capdavant, Alfred North Whitehead i pensadors joves com Manuel DeLanda. Aquesta posició filosòfica defensa que els objectes existeixen independentment de la percepció humana i en qüestionen el paper dins la filosofia. En la teorització de l'objecte en l'àmbit de l'art, Harman (2020) s'imbrica amb la noció de teatralitat⁵ qüestionant la diatriba sobre el mateix concepte del crític estatunidenc Michael Fried a l'article “Art and Objecthood” (1967).⁶

La filòsofa i historiadora de l'art alemanya Juliane Rebentisch ja ha subratllat com n'és de cardinal la noció de teatralitat per a les reflexions estètiques modernes i contemporànies. Sense pretendre entrar en les complexitats dels debats sobre el terme, val la pena indicar que per l'estètica moderna, el teatre ha assumit el paper de les dues cares oposades de la mateixa moneda com a exemple paradigmàtic i com a contraexemple (Rebentisch 2018: 28). En el primer dels casos hi ha filòsofs com Friedrich Hegel, que el 1807 a la *Fenomenología del espíritu* inclou referències

3 Em serveixo de la teoria de Graham Harman únicament de tres publicacions concretes (2015, 2016, 2020) ja que aquesta recerca no pretén fer un seguiment de l'evolució del seu pensament fins avui.

4 A propòsit de la proposta teòrica de Graham Harman vegeu: García Díaz 2011: 225-238; Kimbell 2013: 103-117; Jackson 2010; Bryant, Srnicek i Harman (eds.) 2011. Per veure contraargumentacions de Harman vegeu: Arnaut 2019: 312-323; Campbell, Dunne, Ennis 2019: 121-137; Galloway. 2013: 347-366; Bennett 2012: 225-233.

5 En aquesta recerca es deixa al marge el resseguiment de les diferents interpretacions del concepte de teatralitat com la famosa definició a mans de Roland Barthes (2003: 54) a propòsit de Baudelaire. Ara bé, cal explicitar que aquesta noció ha estat estudiada repetides vegades dins i fora dels estudis teatrals, malgrat que en aquest estudi només es tingui en compte a partir de les premisses teòriques de Graham Harman. En el sentit social del terme no es poden deixar de anomenar els estudis sobre la ciutat de Georg Simmel (1977), que més endavant Erving Goffman (1959) recupera i de manera sistemàtica recorre a la metàfora teatral per pensar les interaccions socials a l'espai urbà. Vegeu també Debord 1964; Burns 1972 i Weber 2004. Altres estudis que demostren les diferents aplicacions del concepte teatralitat són l'edició de Davis i Postlewaite 2003, i els treballs de Féral 1982, 2002, 2003), Carlson 2002 i Fischer Lichte 1995. En llengua castellana vegeu: Cornago 2005; del Prado 1997; Villegas 1996. A Quick, i Rushton 2019 queda palès el que aquesta nota explicita, la diversitat d'enfocaments que ha assolit el terme. Tampoc es pot obviar Rebentisch 2020 en relació amb l'art de la instal·lació específicament.

6 També Rosalind Krauss, en oposició a Clement Greenberg, considera *teatralitat* una paraula paraigües per recollir les pràctiques artístiques més trencadores que acabarien desembocant a la postmodernitat, fins a arribar als anys vuitanta, en els quals va assolir un protagonisme rellevant en els debats estètics (2002: 203).

al teatre, fins que a les *Lecciones sobre la estética* de 1842 la poesia dramàtica és estudiada pel filòsof idealista alemany detingudament. També es pot afegir Friedrich Nietzsche a propòsit de l'anàlisi de la tragèdia grega recollida a *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* del 1872, que dedica al compositor i director Richard Wagner. Com a exemples de la tradició crítica del teatre, hi ha els filòsofs francesos de la Il·lustració Denis Diderot i Jean-Jacques Rousseau. El 1758, Rousseau publica una carta adreçada a D'Alembert, col·laborador de l'*Encyclopédie* (1751-1772), com a resposta a la seva petició: un teatre a la ciutat de Ginebra. Rousseau rebutja la proposta del seu amic i ofereix un anàlisi de l'art dramàtic preocupat no només pel contingut de la representació teatral, sinó també per la psicologia de l'actor i de l'espectador i les seves implicacions morals (de Mingo 2012). Per Rousseau l'efecte que genera a la societat és el despertar de les passions, els prejudicis i les supersticions dels espectadors que empatitzen amb els personatges, efecte contrari al deure moral de corregir-les i millorar-les. En altres paraules, una forma d'alienació de la vida real on la catarsi aristotèlica és per Rousseau un mite. Diderot, per la seva banda, fidel als ideals il·lustrats proposa una renovació del teatre per adaptar-lo als seu temps. En el seu famós *Paradoxe sur le comédiant* (1830)⁷ i de manera més sistemàtica a *Discours de la poésie dramatique* (1758) es decanta per la naturalitat, per la imitació de la natura a escena. Allunyant-se dels gèneres tradicionals, la tragèdia i la comèdia, opta pel drama burgès, en què el llenguatge sense retòrica i vulgaritats i els problemes tractats interpel·larien veritablement l'espectador. En certa manera, no s'allunya de Rousseau amb la seva intencionalitat moralitzadora, per bé que Diderot subratlla que ha de ser així, però sense notar-se. Precisament aquesta naturalitat és el que el condueix a separar l'escena del públic, com si els espectadors no existissin. Continuar esbossant el paper de la teatralitat fins als debats més actuals desviaria el focus d'aquest apartat, per aquest motiu es deixa de banda per a altres investigacions.

Sense anar més lluny i abans que res, és moment d'introduir l'ontologia orientada als objectes (OOO), la triple O, tal com s'anomena a vegades, ja que concebre l'objecte com qualsevol cosa demana una explicació. Un llapis, unes ulleres, un passaport, Egipte, El Cairo, el barri de Zanalek, els cons o les integrals matemàtiques, els centaures, els cavalls alats, els unicorns i els hòbbits són tots objectes (Harman

⁷ Es va escriure entre 1770 i 1778, però es va publicar pòstumament, més de cinquanta anys després.

2016: 3). Queda palès, doncs, que, a part de ser reals o imaginaris, tampoc existeix la necessitat d'una corporalitat física i sòlida. En contextos artístics per exemple, l'objecte, sota la lògica de l'OOO, també referencia els esdeveniments o performances i no només les peces artístiques materials (Harman 2020: 2). Establert aquest punt és necessari aclarir que tots aquests objectes, per bé que es facin presents en el pensament o amb els sentits, són alguna cosa més que això. D'acord amb els raonaments de Harman, les estratègies crítiques que tradicionalment s'han atansat a l'objecte han estat presidides per dues perspectives essencials:

- i. s'aproximen a l'objecte a partir de la pregunta: de què està fet? Converteixen allò que a priori pot semblar un objecte autònom en una suma de parts més petites, una demolició de l'objecte des de baix en favor que només allò més bàsic pot ser real i, per tant, els objectes són massa superficials per poder formar part de la realitat constitutiva de l'univers (*undermining*);
- ii. s'aproximen a l'objecte preguntant-se què fa. Sepulsen l'objecte des de dalt argumentant que són massa profunds. Des d'aquest punt de vista només tenen importància en la mesura que participen en algun esdeveniment concret o apareixen a la nostra ment (*overmining*) (Harman 2020: 2, 2016: 3-9).

Segons Harman, aquestes dues estratègies⁸ tenen una mirada reduccionista, malgrat que reflexionin al voltant de l'objecte i que no puguem prescindir-ne perquè són les dues formes bàsiques de coneixement (*forms of knowledge*) que tenim. Tot i així, l'OOO les contraresta posant atenció a l'objecte amb dret propi a partir de "formes de cognició sense coneixement" com podria ser l'art o la filosofia,⁹ en el sentit Socràtic del terme (Harman 2020: 2). Així doncs, com concep l'objecte? L'OOO treballa sobre dos principis bàsics:

- i. la retirada de l'objecte present, que tot i que podria assemblar-se a una concepció d'arrel kantiana, se'n diferencia pel fet que aquesta reflexió no

⁸ Una altra possibilitat que exposa Harman és la barreja de les dues estratègies que anomena *duomining*. Per a més detall sobre elles vegeu: Harman 2013, 2011.

⁹ No fa referència a la filosofia moderna entesa com a matemàtiques o ciències naturals (Harman 2020: 2).

només contempla la consciència humana del món, sinó també qualsevol relació entre coses no humanes independentment de les persones;

ii. la connexió que estableix entre els objectes i les seves qualitats dividits ambdós entre reals (*real*), d'herència heideggeriana i sensuals (*sensual*), a partir de Husserl.¹⁰

Pot ser útil incloure un exemple del mateix Harman en el qual distingeix entre l'objecte real foc i el foc intencional:¹¹

El objeto "real" fuego quema, deja cicatrices, hierve, derrite y hace crepitar a otros objetos reales, mientras que el "fuego" intencional tiene una función muy distinta: solo unifica un conjunto movedizo de perfiles y superficies cuyas oscilaciones no afectan su unidad ideal subyacente. Los objetos reales se retraen. Los objetos intencionales no, incluso si nunca aparecen de cuerpo entero en la percepción. (Harman 2015:131)

Tal com apunta aquesta última citació, Husserl¹² descobreix una fractura entre els objectes i les seves qualitats, el que Harman anomena objectes sensuals¹³ posseïdors d'un nucli essencial i unificat envoltat d'una superfície fluctuant d'accidents. Aquest fet porta al filòsof a considerar l'aspecte fenomènic dels objectes i les seves qualitats. D'altra banda, Heidegger,¹⁴ es submergeix al món real més enllà del domini intencional de Husserl. En aquest sentit, l'anàlisi de Heidegger dels útils ocults de qualsevol accés directe per part dels humans és utilitzat per Harman en l'altre vessant: els objectes i les qualitats reals.

D'aquesta manera es genera el que Harman estructura com a "objecte quàdruple" a partir del qual es construeix el marc per explicar el món (2016: 46). Si un objecte

10 En la fenomenologia fundada per Husserl i desenvolupada per Heidegger, Harman detecta una paradoxa: malgrat el retorn a les coses en si mateixes, ambdós filòsofs les estudien a partir de l'accessibilitat dels éssers humans, motiu pel qual són considerats idealistes.

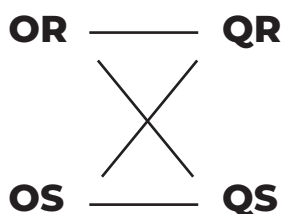
11 Més endavant del seu discurs Harman opta per anomenar l'objecte sensual per sobre d'intencional. Vegeu nota 13..

12 La publicació següent és una de les referències que Graham Harman utilitza per introduir el pensament de Husserl al seu discurs (Husserl, Edmund [1900] 1970).

13 L'expressió objectes sensuals és utilitzada per Harman quan parla de les coses al món sensible, d'accés humà en contraposició a aquell que se situa més enllà de l'accés humà i al que només pertanyen els objectes reals (Harman 2016: 23) En altres publicacions parla d'"objectes intencional" (Harman 2015: 130) però abandona aquesta etiqueta perquè la considera estèril i confusa (2016: 23). Per aprofundir en les idees de Husserl sobre la intencionalitat vegeu: Drummond 1990.

14 Pel que fa el pensament de Martin Heidegger vegeu: Heidegger, M. 2012. I de nou, Jackson 2010.

sempre apareix amb unes qualitats es poden formar quatre permutacions que responen a quatre classes de fenomen estètic explicades a partir de les tensions entre l'objecte i les qualitats (Harman 2016: 15, 2020: 24):¹⁵



i. l'objecte sensual + les qualitats sensuais (OS-QS). Prové d'una troballa de Husserl. Els objectes sensuais estan completament presents i rodejats de qualitats i trets accidentals. Aquesta experiència estètica té a veure amb la percepció dels objectes sota els canvis constants d'aparença. Per exemple, a un gos, en funció dels canvis de llum, li pot brillar més o menys el pèl. Per Harman aquesta tensió té a veure amb el temps. Va lligada també a la interacció entre l'estabilitat, el canvi i el reconeixement. Allò que semblava un gos, ara més de prop és una pedra;

ii. l'objecte sensual + les qualitats reals (OS-QR). També es deu a les reflexions de Husserl. Aquesta tensió té a veure amb els objectes que se'ns apareixen i les seves qualitats reals que el fan ser el que és. Ja no és en l'àmbit sensible, sinó cognitiu, és a dir, no es relaciona amb l'experiència perceptiva sinó amb procediments intel·lectuals. Tracta de despullar l'objecte de les seves qualitats variables i comprendre'l a partir de les seves qualitats essencials. Una casa és una casa independentment de l'angle amb què la mireu;

iii. l'objecte real + les qualitats reals (OR-QR). Permet als objectes reals diferenciar-se entre si. El filòsof sostreu aquesta idea de les reflexions de Leibniz, que explica la relació entre una mònada i moltes qualitats. En aquest cas, Harman porta la relació filosòfica de causa-efecte al terreny

¹⁵ Fora de les tensions entre els objectes i les qualitats, Harman proposa un total de deu possibles permutacions que es deixen al marge d'aquesta explicació. Per a més informació vegeu: Harman 2016: 65-76.

de l'estètica. Aquesta tensió és la més complicada de definir perquè no tenim accés humà directe a cap dels dos termes, però per Harman ha d'existir perquè, si no, estaria afirmant que un cavall (*horse-in-itself*) és el mateix que un martell (*hammer-in-itself*) (Harman 2020: 23). Els substrats retirats no són intercanviables ni universals, les qualitats són modelades per l'objecte. Fa referència, doncs, a l'essència, fora de la concepció tradicional (Harman 2016: 97);

iv. l'objecte real + les qualitats sensuais (OR-QS). La seva arrel és en Heidegger; per mitjà d'una superfície accessible al pensament o a l'acció, un objecte ocult és traduït a una presència sensual. Per Harman, la tensió resultant entre l'OR-QS, anomenada *allure*¹⁶ en la seva terminologia, apareix en l'experiència estètica de l'art. Segons la seva ontologia, no es pot tenir un accés directe a l'objecte artístic, sinó que només s'hi pot al·ludir mitjançant les qualitats sensuais. En aquest sentit el literalisme —l'assumpció que una peça d'art pot ser parafrasejada, que se'n pot descriure les qualitats o relacions amb les quals se'ns apareix— quedaria fora de l'estètica. És en la retirada de l'objecte real que Harman recupera la teatralitat com a element fonamental de tot l'art.¹⁷

A partir d'aquesta última observació es pot comprendre com Graham Harman distingeix el que el crític d'art modern Michael Fried¹⁸ equiparava al seu article "Art and Objecthood", la literalitat i la teatralitat:¹⁹ "Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work" (Fried 1998: 153). Aquesta mateixa citació és la que Harman utilitza per visibilitzar la problemàtica. Segons el filòsof, Fried contempla les circumstàncies i l'espectador com una sola cosa, però, en canvi, són dues de diferents. Si bé les relacions circumstancials són tant per Fried com per Harman un aspecte que va en direcció oposada a la concepció formalista de l'autonomia de

16 A propòsit del concepte *allure*, vegeu: Taulin 2013 i Faber i Goffey (eds.) 2014.

17 Si bé a la nota 5 d'aquest capítol s'explica que es deixa al marge de la recerca les diferents interpretacions del concepte de teatralitat, és interessant la visió de la filòsofa Juliane Rebentisch (2018), que considera que la teatralitat no és un fenomen filosòfic marginal, sinó tot el contrari.

18 Per aprofundir en el seu paper com a crític vegeu: Robbins 2018: 429-454.

19 El discurs de Diderot va ser una font directa d'influència per a Fried en conceptes com l'*absorció*, extensament comentat en el seu llibre *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1988), aplicat a la relació entre la pintura i l'espectador. A propòsit de l'*absorció* vegeu: Heffernan James 2008: 818-834. Smyth (2019: 5-9) dedica un article a desmuntar les connotacions que Fried atribueix a *teatralitat*.

l'art, l'espectador, per Harman, no pot ser exclòs de la peça d'art (Harman 2020: 58). Tot i que l'espectador no pot exhaurir l'objecte artístic en l'intent de definir-lo o conceptualitzar-lo —ja ha quedat clar que no hi té un accés directe sinó que només pot al·ludir-lo mitjançant les qualitats sensuais—, n'esdevé un ingredient necessari encara que no suficient. La metàfora, per Harman, és un exemple clar d'aquesta dinàmica en l'art, ja que tal com explica, la mostra de manera especialment lúcida perquè contrasta explícitament amb el llenguatge literal, i per extensió, amb qualsevol forma de literalisme (Harman 2020: 23).

El recull d'articles editat en espanyol, intítulat *Hacia el realismo especulativo* (2015), conté un article que posa atenció en un assaig de finals de l'etapa objectivista de José Ortega y Gasset,²⁰ “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914). Harman considera que el filòsof espanyol entra a la realitat en si mateixa i descriu “un universo sobrecogedor de objetos ocultos y activos que sacan chispas y humo a medida que chocan unos con otros” (Harman 2015: 107). Ortega y Gasset en la dissecció de la metàfora del català Josep M. López-Picó a “D'un xiprer”, dins *Epigrammata* (1915), on descriu l'arbre del xiprer “com l'espectre d'una flama morta”, aconsegueix fer viure l'execució d'un nou objecte; per Harman un nou objecte d'estructura híbrida que acaba d'ingressar al món:

“El resultado [...] es, pues, el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rómpanse sus rígidos caparazones y la materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apta para recibir una nueva forma y estructura”. Un nuevo objeto surge entonces, que ya no es árbol ni fuego, sino un vaporoso híbrido formado por ambos, y que no puede describirse mediante propiedades definidas y tangibles. (Harman 2015: 114)²¹

La metàfora crea un nou objecte amb la tensió OR-QS; aquesta tensió és fruit de “tenir” i “executar” les seves qualitats sensibles, utilitzant la terminologia d'Ortega y Gasset, ja que aquestes poden intercanviar-se. La diferència entre aquest nou objecte i un objecte en l'experiència quotidiana és que el primer és de tipus real, i el segon de tipus sensual, és a dir, que l'objecte depèn de la percepció de cadascú.

20 A propòsit de la relació entre l'ontologia orientada als objectes i José Ortega Gasset vegeu: Gurley 2014: 41- 44.

21 Es reproduïx aquest fragment, per dos motius: per una banda perquè ajuda a comprendre l'estructura híbrida de la qual parla Harman, però també per la suggerent descripció d'aquest nou objecte que pot tenir reminiscències amb el que es descriurà a l'última negació: L'objecte escènic no és forma ni matèria finites.

L'exemple que Harman utilitza a *Art + Objects* (2020) per il·lustrar el funcionament d'aquesta tensió en la metàfora és la descripció que fa Homer del mar com a vi negre. Aquesta associació deixa clar que el mar descrit ja no forma part dels mars que cadascú hagi pogut veure en la seva experiència, ni tampoc té accés a partir del llenguatge literal.

The sea is now withdrawn and mysterious, orbited by sensuous wine-qualities. This is what the diagonal paradox of RO-SQ means, and the impossibility of reducing it to a literal description is what makes it aesthetic: by which I mean the target of allusion rather than of direct propositional prose. (Harman, 2020: 68)

La situació que planteja Harman és, doncs, la retirada d'un objecte real, en aquest cas, el mar, que estaria suposadament orbitat per les qualitats sensuais del vi negre. Fenomenològicament és imprescindible la relació de dos elements, és a dir, la d'un objecte i les seves qualitats, però amb el plantejament de Harman, l'objecte està retirat i, per tant, només hi hauria unes qualitats ara totalment despreses. En aquest sentit ha d'aparèixer un altre objecte real que performi el lloc del mar i l'única possibilitat és que sigui el lector de la metàfora: "It is I who am forced to play the sea playing dark wine. Metaphor turns out to be a variant on performance art" (Harman 2020: 68-69).

En altres paraules, Harman reubica l'espectador en l'objecte d'art mateix, considerat ara un objecte compost d'un objecte i un subjecte per influència de Bruno Latour.²² En aquest objecte superior —d'acord amb les idees de Latour, superior en el sentit que és més que les parts del qual està format: l'objecte real de la peça d'art i l'objecte real de l'espectador—, l'espectador es veu empès a performar les qualitats sensibles davant la retirada de l'objecte real mar. Així doncs, l'espectador ocupa dues posicions, per una banda, la d'espectador privilegiat. per l'altra, com a component de l'objecte quan l'objecte real es retira. És en aquest acte performatiu on Harman ubica la teatralitat inherent en l'art.

22 Des de fa dècades la teoria Actor-Red (TAR) de Bruno Latour es presenta com una alternativa teòrica per explicar els fenòmens complexos de les societats que no només inclouen la societat, sinó també la naturalesa, la ciència i la tecnologia. Una manera diferent d'entendre allò social que inclou les relacions entre agents humans i no humans. Des d'aquesta perspectiva el concepte de Red es defineix "más flexible que la noción de sistema, más histórica que la de estructura, más empírica que la de complejidad" (Latour 2007: 18).

L'exercici proposat per Graham Harman atorga a la teatralitat un sentit en l'art més enllà dels límits del teatre, ara és moment de ressituar aquesta perspectiva del concepte, de nou, al teatre. Aquest desplaçament permetrà entreveure quina significació pren el llum de sostre a la peça de *El percebeiro* i la mirada que suscita l'objecte escènic, alhora complementarà l'anàlisi del llum de sostre fet per mitjà de la teoria de Gell, que ha permès comprendre l'agència del llum durant el procés de creació enmig d'altres agents humans. Les dues aproximacions són complementàries perquè responen a observacions diferents: mentre la trama social de l'art de Gell atorga agencialitat a l'objecte d'art, Harman utilitza la noció de *teatralitat* per explorar els components de l'objecte artístic.

A partir de la reflexió de Harman sobre la tensió OR-QS és fàcilment comprensible que en *El percebeiro*, l'espectador passa a formar part de la peça com a OR, per aquest motiu, la incògnita real passa a ser el valor de l'OR retirat i les QS. En una primera anàlisi a partir de la fragmentació del conjunt de la peça teatral per escenes, es podria deduir que el llum de sostre és l'objecte real retirat al qual s'arriba per mediació de diferents qualitats sensibles d'altres objectes. A continuació es mostren dos exemples centrats en escenes concretes de l'espectacle per exposar la lògica de l'anàlisi:²³

ESCENA CANTAR

OR: el llum de sostre.

QS (qualitats d'un foc de camp):

la intermitència de les bombetes,

la posició al terra,

l'actor assegut al costat del llum de sostre.

Resultat:

El llum de sostre es retira, i les qualitats sensibles d'altres objectes permeten desvincular-lo dels seus trets. La tensió entre l'objecte i l'evocació del foc de camp acciona l'alteració del llum de sostre dirigint-se cap a un foc de camp.

En aquest sentit, i fent ús de la imaginació, es podria categoritzar en tant que "llum de sostre fogueritzat".

²³ Vegeu l'annex, p. 304 (esquema de la peça per escenes).

ESCENA LLORAR

OR: el llum de sostre.

QS (Qualitats d'un percebe):

l'actor dins el llum de sostre al costat de les bombetes,
la il·luminació únicament per part de les bombetes,
el crit dirigit a les bombetes: llorad!

Resultat:

Seguint la mateixa lògica que el resultat anterior, el llum de sostre retirat i tensionat per les qualitats sensibles dels percebes fan aflorar el que es podria anomenar un "llum de sostre perceberitzat", que al seu temps converteix el mar en un conjunt de llàgrimes.

Seguint aquesta metodologia a totes les escenes de la peça teatral el paper del llum de sostre com a objecte retirat en cada una d'elles és clar, però seria parcial ja que la particularitat del llum de sostre, i per extensió de l'objecte escènic, és que, més enllà de les associacions que pot suscitar en cada escena, existeix una tensió entre l'objecte i el concepte general de l'obra, tal com s'apuntava a l'inici. En aquest cas concret l'evolució conceptual de la peça dramàtica no arriba fins al final, quan es van apagant els llums de la sala fins a quedar totalment a les fosques. L'espectador, ara convertit en oient, sols escolta la veu de l'actor que descriu una caiguda feliç al buit. Després que al llarg de la peça s'hagi estat lluitant contra la caiguda, l'interpret obre la possibilitat de caure, una possibilitat que fins al moment no s'havia contemplat i que pot connectar-se amb la caiguda del llum de sostre a les fosques que succeeix just a l'inici de la peça. Obviar aquesta última part modificaria el sentit original de l'objecte. Així doncs, fer una segona anàlisi de l'objecte escènic tenint en compte el conjunt de la peça varia el resultat del primer.

FINAL CAIGUDA

OR: caiguda

QS (qualitats del llum de sostre):

Desviació de l'eix,
Estructura sense ornaments,
La sorreta daurada que cau,
Els diferents nivells d'alçada,
La primera caiguda a les fosques.

Resultat:

Caiguda llumeritzada

Aquest punt és clau per connectar l'objecte escènic, el llum de sostre, amb la metàfora de la caiguda. El que en termes de Harman seria considerar la caiguda com el veritable objecte real de la peça, que ha estat retirat durant tota la funció, i no s'ha estat fent altra cosa que al·ludir-hi mitjançant les qualitats sensibles de l'univers metafòric del llum de sostre junt amb l'actor. Des d'aquest plantejament el llum de sostre passa a ser les qualitats sensibles que donen com a resultat el que es podria anomenar "caiguda llumeritzada".

En aquest sentit es pot afirmar que l'objecte és escènic quan les seves QS permeten a l'espectador un accés al·lusiú a l'OR de la peça. Pel contrari, l'atrezzo permet l'accés a les QS de l'obra. Dit d'una altra manera, l'atrezzo opera en la tensió SO-QS, la tensió estètica menys sorprenent que tracta amb la percepció dels objectes sota els canvis constants d'aparença i condició: "That enhance an artwork without themselves rising to the level of art" (Harman 2020: 59). Definició similar a la de Kant, pel que fa a *charm* la resposta perceptiva vinculada al subjecte i aliena al sentiment estètic de pretensió universal, o a *adumbration*, el perfil concret amb el qual l'objecte material es presenta en l'acte de percepció de Husserl.

4.2.

L'objecte escènic no ocupa espai

La segona negació: l'objecte escènic no ocupa espai evidencia el poc sentit que adquireix el binarisme contenidor/contingut quan es tracta amb l'objecte escènic. Tal com s'ha pogut comprovar al llarg de la recerca²⁴ existeix una divisió tradicional entre la tasca de l'escenògraf i la de l'utiller dins la pràctica professional. Mentre el primer s'ocupa de la composició visual de l'escena, o contenidor, en altres paraules, el segon procura per la construcció o manipulació dels objectes, el contingut, entesos com a utilleria o atrezzo. Fins i tot, independentment que a l'equip existeixi o no la figura de l'utiller, es manté la distinció categòrica dels elements escènics amb els quals l'escenògraf treballa. En aquest sentit, la distinció preval més enllà

24 Principalment recollida al capítol 1: L'objecte teatral en estudi.



67. American Buffalo. Escenografia: Lluç Castells, util·lera: Marta Castells. (Ribas 2010)

de la professió. Un exemple clarificador és l'espectacle *American Buffalo* de David Mamet, dirigit per Julio Manrique al Teatre Lliure (14/01/2010). L'espai Lliure estava ocupat per la representació d'una botiga, limitada per una vidriera a mode d'aparador al fons, i un terra de color beix marcat per taques de brutícia que dibuixava el perímetre en absència de les parets, tal com demanen les tres bandes de públic de la sala. Més enllà dels vidres, un maniquí sense cap i ornamentat amb un tocat de plomes índies servia de reclam per als col·leccionistes i compradors d'objectes de segona mà. A l'interior s'hi acumulaven cadires, tamborets, butaques, banquetes, taules, un llit, una nevera, elements d'una bateria de música i objectes més petits com una diana, màscares, banyes d'animals, corda, copes..., a més del taulell i la butaca del propietari i els llums de sostre que formaven part del disseny d'il·luminació de l'espectacle. Per bé que el disseny de l'escenografia era signat per Lluç Castells, Marta Castells va ser l'util·lera encarregada dels elements que la farcién, la suma dels quals, en aquest cas, era molt voluminosa. Del conjunt de la posada en escena, es podria considerar que el finestral del fons de l'entrada a la botiga d'objectes i el terra formaven l'arquitectura efímera, que, en altres paraules, es podria descriure com el continent. L'acumulació d'objectes per vendre de tot tipus i mides, per contra, era l'atrezzo de la peça, o el contingut, la funció dels quals era convertir la botiga de Donny Dubrow en un lloc atapeït, polsegós i descuidat.²⁵

²⁵ Mamet a l'acotació inicial només parla d'una *junkshop*. En altres versions es tendeix, efectivament, a l'acumulació i al desordre, tal com es pot veure a la producció a Broadway (14/04/2022) dirigida per Neil Pepe i amb escenografia de Scott Pask.

Seguint l'exemple exposat, s'entreveuen dos factors que permeten distingir allò que es pot entendre com a contenidor i allò que s'entén com a contingut: primer, la diferència d'escala; segon, la funció dels elements escènics. L'escala del contenidor escenogràfic, anàloga a l'arquitectura, és major que la del contingut, que segueix la dels objectes. De la mateixa manera, es podria afirmar que, si bé el contenidor genera espai, és a dir, desplega les tres dimensions a l'escenari gràcies als límits que proposa, el segon, en primera instància, l'ocupa. La confusió sorgeix quan un element com és el cas del llum de sostre no es regeix ni per l'ordre d'escala ni per la lògica de la funció que presenta l'oposició contenidor-contingut; en conseqüència, aquests trets distintius perden sentit de ser. Descriure el llum de sostre solament com un llum dins un espai en reduiria l'abast. Els tres metres de diàmetre en la circumferència més grossa i 1,5 d'alçària proporcionaven un dins i fora a la vegada que tant generava espai per a l'actor com distribuïa el públic al seu voltant. Així doncs, l'objecte escènic destapa la rigidesa del binarisme contenidor/contingut —i per extensió de l'espai/objecte i de l'escenografia/utilleria— perquè tant sobrepassa els límits de l'escala de l'objecte, com s'esmerça en generar espai en detriment d'ocupar-ne.

Per extensió d'aquesta primera reflexió es pot deduir que el binarisme contenidor/contingut també és extrapolable a la relació que s'estableix entre l'arquitectura i el disseny fora de l'àmbit teatral. De fet, la investigadora en disseny i cultura visual, i comissària Alexandra Midal a *Design by Accident: For a New History of Design* (2019) construeix una genealogia del disseny com a disciplina autònoma, i prou segura com per introduir-se en altres disciplines, com l'arquitectura i l'art, que tan sovint l'han tractat com a part subordinada de la seva professió; precisament per escapar-se d'aquesta lògica d'oposicions. En la recerca de Midal, el dissenyador italià Joe Colombo emergeix als anys 60 com un pas inequívoc en aquest sentit,²⁶ del qual en el present apartat se'n extreurà un primer paral·lelisme amb l'objecte escènic per estudiar detingudament la relació continent/contingut en escena.

26 No només va ser Colombo, l'exposició "Italy: The New Domestic Landscape", que es va exhibir al MoMA el 1972, que també comptava amb dissenys de Colombo, aglutinava altres referents. Alhora, però, demostrava com l'arquitectura va immiscir-se en l'espai domèstic. En aquest sentit, vegeu: Rossi 2014: 50-59. Sobre l'espai domèstic i la seva unitat mínima, vegeu: Follesa 2016. Sobre exposicions de l'espai domèstic, vegeu: Carmona 2019.

Fins els anys seixanta a Europa gairebé cap dissenyador es definia amb aquesta etiqueta, ni tampoc s'oferien estudis propis de la disciplina, sinó que la formació es basava en els estudis d'arquitectura i de belles arts. Malgrat que el disseny començava a tenir un àmbit d'actuació propi a partir de la segona meitat del segle XX,²⁷ continuava essent considerada pels arquitectes i els artistes com una secció subordinada de la seva professió (Midal 2019: 215-16). Així, immers en el context de creixement econòmic italià i arrelat als principis d'estandardització i funcionalisme, el disseny es comprenia dins la producció d'objectes i el seu consum, múltiples objectes que no traspassaven ni s'involucraven en la reformulació de les maneres de viure d'una societat que entrava de ple al capitalisme.

En aquest context el ja conegut dissenyador Joe Colombo emprèn un període de reflexió sobre la pràctica del disseny i decideix abandonar-lo. Considera que entès com a producció de béns de consum es concep com una pràctica frívola i desentesa de les potencialitats polítiques que també inclou, per aquest motiu professa l'antidisseny. Amb l'antidisseny reformula la pràctica del disseny des de tres eixos: el col·lapse del funcionalisme, les promeses trencades de la industrialització, i la reconfiguració de les prerrogatives de l'arquitectura (Midal 2019: 217). Malgrat la curta durada de l'antidisseny, únicament tres anys, interromputs per la mort del jove dissenyador, va demostrar ser un projecte de renovació per al disseny. Amb aquest gir de Colombo, Midal demostra que el disseny no només és capaç d'afirmar la seva autonomia, sinó també el seu domini sobre l'arquitectura.

Per bé que els primers dissenys de Colombo —llits retràctils, superfícies semicirculars versàtils, espais d'emmagatzematge que servien alhora de divisió d'estances, aplics magnètics que s'acoplaven a una superfície...— ja apuntaven les directrius del propòsit del disseny de Joe Colombo com la modularitat i l'adaptabilitat, és amb els projectes *Visiona 1*, *Total Furnishing Unit* i el seu propi apartament a Milà que Colombo porta l'antidisseny a pensar l'espai domèstic en general²⁸ (Midal 2019: 228-229). Colombo va identificar una contradicció en l'arquitectura de les cases

27 Va ser a Itàlia que el 1952 es publica "Manifesto per il disegno industriale" a la revista *Domus* i s'inaugura una exposició dedicada explícitament al disseny, "Arte e l'estetica industriale", a Milà, que es poden considerar els primers indicis de canvi pel que fa a la comprensió del disseny com a disciplina (Midal 2019: 215).

28 Existeixen múltiples estudis sobre l'espai domèstic. Per un repàs històric, vegeu: DUBY i ARIES 2001. Per a una recerca basada en la pràctica del disseny que reflexiona sobre la domesticitat avui, vegeu: CASANUEVA 2021. També inclou un anàlisi de *Total Furnishing Unit*, de Colombo.

estandarditzades, ja que aquestes codificaven i dividien l'espai a partir d'unes funcions particulars, és a dir, la casa s'organitzava a partir d'habitacions separades cada una de les quals amb una funció específica mentre que els seus habitants mostraven necessitats i activitats canviants (Midal 2019: 233). En aquest sentit, Colombo proposa l'adaptabilitat dels entorns a partir de la seva transformació constant. La seva idea es basava en la ruptura de les relacions convencionals entre l'espai i la funció afegint una quarta dimensió: el temps.

In the past space was static; this has been the classic notion for millennia. Our century is characterized by dynamism instead ... there is a fourth dimension: time. It is necessary to introduce this fourth dimension into space [...] For the home this means that, instead of using a space divided up into sub-spaces with precise functions (living-room, kitchen, etc.) one can imagine a space that can be altered according to the needs of the moment ... one can be satisfied with a smaller overall volume. In reality, with more room for living in. (Apud Midal 2019: 234)

Amb aquesta incursió del temps al projecte de disseny, no feia altra cosa que posar les diferències entre l'arquitectura i el disseny en el punt de mira. Tal com Midal explica, Colombo va començar revisitant les idees del jesuïta francès i teòric de l'arquitectura del segle XVIII Marc-Antoine Laugier, que comprenia l'arquitectura com el resultat de la necessitat d'un refugi de la humanitat primitiva. Segons el religiós, va ser després d'aquesta primera barraca que s'hi introduïren els utensilis imprescindibles, que, malgrat seguien el mateix raonament, eren considerats tasca del dissenyador (Midal 2019: 235). Amb aquesta separació emergeix, una altra vegada, la idea diferenciadora entre el continent i el contingut, per aquest motiu Colombo revalua la seva interacció:

Since it is now possible to program the elements and equipment necessary for the dwelling according to criteria of manoeuvrability, flexibility and control of every parameter, we can create a liveable system that can adapt perfectly to any given temporal and spatial situation. Starting with a contained that adapts comprehensively to a given space, and proceeding according to a more rational methodology, we will be able to lay the foundations of a conception of the container. (Apud Midal 2019: 235)

Tal com expressa Colombo, en el moment en el qual el contingut s'adapta de manera integral a un espai determinat, la distinció entre ambdós desapareix perquè els límits no poden diferenciar-se; esdevenen un i la mateixa cosa. Amb aquesta afirmació ja s'acosta a la seva proclama "Furniture will disappear, the habitat will be everywhere" (Midal 2019: 235).²⁹ Tot i així, el dissenyador no en concebia la fusió total, sinó que apostava pels accessoris estandarditzats. Colombo els anomenava equipament, *attrezzatura*,³⁰ per desempellegar-se de termes com decoració, estil, mobiliari, ornament o objecte i centrar l'anàlisi solament en la dimensió espacial (Midal 2019: 236). Amb aquestes últimes línies en ment pot ser interessant recuperar dos dels projectes de Colombo citats a l'inici de l'apartat: *Visiona 1* (1969) i *Total Furnishing Unit* (1971-72), que tot i que segueixen les directrius de l'antidisseny també se'n poden veure diferències que perfilaran la mirada sobre l'objecte escènic.



68. *Visiona 1*, 1969. Joe Colombo.



69. *Total Furnishing Unit*, 1971-72. Joe Colombo.

A la fotografia de l'esquerra es pot observar un espai interior domèstic amb un punt de fuga pronunciat que acaba amb una taula i cadires al fons de l'espai. Davant d'aquest últim conjunt, es distribueixen els diferents equipaments encara deslligats entre si i ordenats a l'espai. En aquest sentit, continuen organitzant-se sota la lògica d'ocupació del contenidor, tot i que aquests elements siguin difícilment categoritzables. A la fotografia de la dreta, en canvi, les estances estan

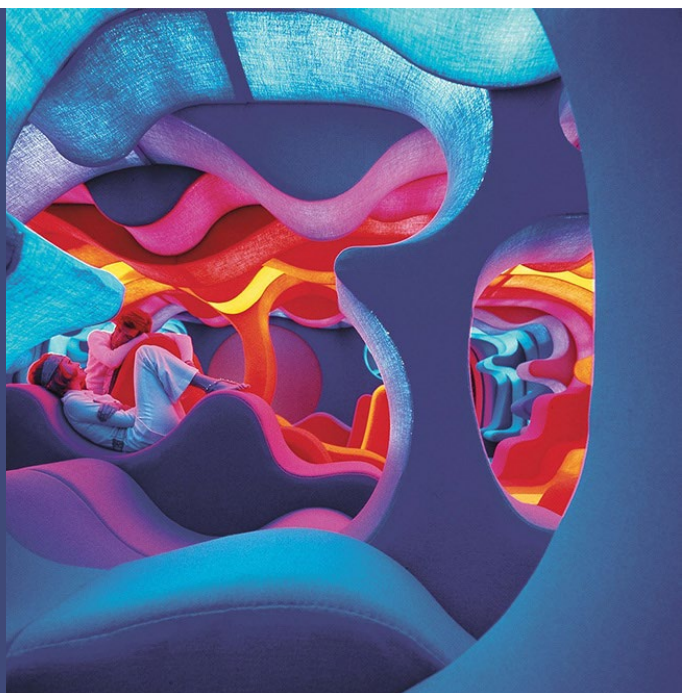
²⁹ Per un estudi sobre el disseny, l'entorn i el comportament, vegeu: Khamsi 2012.

³⁰ És curiós com el terme *attrezzo*, en canvi, s'utilitza dins el teatre molt en relació amb els termes que aparta el jove dissenyador. Si bé aquí queda apuntat, caldria un estudi terminològic i lingüístic per poder fonamentar qualsevol conclusió que en aquesta recerca es deixa al marge.



70. *Total Furnishing Unit*, 1971-72. Joe Colombo.

unificades en un sol bloc. Aquesta unitat compacta, sense punt de fuga espacial, es pot concebre en tant que objecte per bé que les dimensions freguin el seu límit ja que pots desplaçar-te al seu voltant com si d'una escultura exempta es tractés. La clau de volta en aquest exemple no és que el contingut s'adapti al mil·límetre al continent, com passa a *Visiona 1*, sinó que el contingut construeixi el seu propi continent. Aquest bloc incorpora el temps radicalment i s'expandeix i es retrau en funció de les necessitats dels usuaris. En altres paraules, problematitza la relació dins/fora del continent. Un exemple oposat a aquesta configuració podria ser *Visiona 2* (1970) de Verner Panton, en el qual l'espai es converteix en una cova de



71. *Visiona 2*, 1970. Verner Panton.

protuberàncies en un dins uterí i atmosfèric on l'objecte, la unitat, desapareix en favor de les formes orgàniques del perímetre. Colombo, per la seva banda, aconsegueix que l'equipament, anàleg en aquesta recerca a l'objecte escènic, es caracteritzi per generar espai des de l'objecte més que no pas ocupar-lo. A diferència de Panton, que també el genera, però, des del recobriment del contenidor.

Malgrat l'estètica plàstica, austera i funcional de Colombo pugui ser una possibilitat formal a escollir per l'escenògraf, concretar-la com a requisit per a l'objecte escènic no tindria sentit, perquè el limitaria formalment i el parametrizaria en unes instruccions. El que interessa de Colombo no és l'estètica sinó la unitat objectual concebuda en termes d'espai i la incorporació del temps al disseny. Si bé la primera idea amb els exemples pot haver quedat prou clara, la idea d'incorporar el temps mereix unes línies més. Per continuar desenvolupant aquesta idea em serviré d'un altre exemple: el *Teatro del Mondo* (1979) d'Aldo Rossi.

L'arquitecte italià Aldo Rossi, a propòsit de la Biennal d'arquitectura i teatre de Venècia del 1979, projecta un teatre flotant.³¹ Si bé Rossi dissenya pensant en la tradició veneciana, tant per recuperar la popularitat dels teatres flotants durant els carnavals del segle XVIII, com per la lògica constructiva de les góndoles per la construcció de la nau, el que més interessa de l'exemple és la dificultat per decidir-se i comprendre'l en tant que edifici o en tant que embarcació. Aquesta confusió no rau en el fet que la seva forma sigui interpretable —si un s'hi fixa per damunt de la cota 0 es tractaria d'arquitectura, mentre que si posa atenció per sota esdevé un vaixell— sinó perquè és un edifici en moviment:

Porque ante todo me gustaba esto: que el teatro fuera una nave y, como tal, sufriera los movimientos de la laguna, las ligeras oscilaciones, el subir y bajar, y, de hecho, en la galería más alta, hubo quien sintió un ligero mareo que distraía la atención, y que venía aumentado por la visión del horizonte del mar a través de las ventanas.

(Apud García 2011)

31 Observant la figura 72 hi ha un canvi rellevant de percepció: l'edifici extret del seu paisatge i convertit en embarcació esdevé un objecte als ulls similar a l'efecte que la primera fotografia de *Total Furnishing Unit* genera. Sense una referència d'escala, l'urbanisme podria ser una joguina a les mans d'un nen



72. *Teatro del Mondo*, 1979. Aldo Rossi.

Aquesta citació demostra que l'arquitecte era conscient del balanceig al qual sotmetia el teatre col·locant-lo damunt de l'aigua, és a dir, de la introducció del moviment al projecte. Però no només surava damunt l'aigua sinó que el teatre es va desplaçar pels canals principals de Venècia fins a amarrar-se a la Punta della Dogana. És a dir que el moviment no era causat només per les onades, sinó també pel desplaçament de la construcció. En aquest sentit, es pot fer un paral·lelisme i comprendre que si l'adaptabilitat de *Total Furnishing Unit* per Colombo es pot interpretar com la incorporació del temps a l'espai domèstic, el desplaçament del Teatro del Mondo també es pot concebre com la incorporació del temps a l'espai urbà. Aquesta incursió del temps tal com demostra l'impacte que van tenir les propostes de Colombo, així com la singularitat de l'arquitectura de Rossi, és sorprenent perquè tracten amb disciplines, el disseny i l'arquitectura, en què aquest factor no sempre s'ha tingut en compte, o no és un dels factors essencials com la llum, l'ergonomia... Al que es vol donar èmfasi, però, és que el temps contingut al projecte és resultat d'un altre denominador comú: el moviment. A diferència del primer exemple, en què el moviment es caracteritza per l'acció de desplegar i replegar l'objecte, en aquest últim, s'entén més com a desplaçament, malgrat que és innegable el balanceig causat per l'onatge.

Així doncs, si la primera comparació de Colombo ha permès comprendre que l'objecte escènic conté espai i temps, la suma de Rossi ajuda a dilucidar que l'objecte escènic també incorpora moviment. En altres paraules, l'objecte escènic genera espai mitjançant un diàleg físic o una partitura amb l'actor al relacionar-se dinàmicament en escena. Aquesta experiència espacial, tal com és descrita per Patrice Pavis, considera l'espai invisible i il·limitat. Es manifesta a partir de les coordenades, dels desplaçaments i les trajectòries, no com una substància a omplir, que reforçaria el binomi contenidor/contingut, de nou, sinó a estendre's (Pavis 2011: 159). Aquesta manera de generar espai és descrita per Pavis —malgrat que apunti més cap a l'actor que cap a l'objecte— en tant que “espai gestual”, resultat dels moviments de l'actor quan es desplaça, de la gestualitat de les pròpies extremitats.

El espacio gestual es el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores; un espacio “emitido” y trazado por el actor, inducido por su corporalidad, un espacio evolutivo susceptible de extenderse o de replegarse. (Pavis 2011: 160)

Aquell espai que es fa visible en un determinat moment però que desapareix segons després, que és evolutiu i transformable podria ser operable per l'objecte escènic, i no només per l'actor. Segons Pavis, percebre des d'aquest punt de vista l'espai, en aquest cas, l'objecte, implica estar atents a cinc manifestacions: el terreny, l'experiència cinestèsica, la subpartitura, la proxèmica i l'espai centrífug. Si bé tots cinc posen atenció principalment a l'actor, en aquest cas, es proposa substituir actor per objecte mantenint les definicions de Pavis:

- i. El terreno que el actor [objecte] cubre con sus desplazamientos; su «estela» deja en el espacio una señal de toma de posesión del territorio; la estela desaparece en cuanto la atención del espectador se fija en otro elemento del escenario.
- ii. La experiencia kinestésica del actor [objecte] se puede apreciar en su percepción del movimiento, del esquema corporal, del eje de gravitación y del tempo-ritmo.
- iii. La subpartitura en la que se apoya el actor [objecte], sus puntos de referencia y de orientación en el espacio, y de los momentos fuertes que facilitan su anclaje en el espacio y el tiempo proporcionan un recorrido y un trayecto que se inscriben en el espacio, del mismo modo que el espacio se inscribe en ellos.
- iv. La proxémica es una disciplina establecida que da cuenta de la codificación cultural

de las relaciones espaciales de los individuos [i els objectes].

v. El espacio centrífugo del actor [objecte] se constituye desde el cuerpo hacia el mundo exterior. El cuerpo encuentra una prolongación en la dinámica del movimiento.³² (Pavis 2016: 160-161)

Si es recupera la descripció inicial del llum de sostre —“Els tres metres de diàmetre en la circumferència més grossa i l’1,5 d’alçària proporcionaven un dins i fora a la vegada que tant generava espai per a l’actor com distribuïa el públic al seu voltant”—, queda palès que la relació entre l’objecte escènic i el públic en termes d’espai físic encara resta per esclarir. Per tal de posar-hi remei servirà un últim exemple que si bé és també un teatre, aquesta vegada se situa a Perú: la intervenció de Luis Longhi al Teatro Municipal de Lima (1998).

El cas és complex perquè està a cavall de l’arquitectura i l’escenografia, però és també suggeridor per la mateixa causa. L’arquitecte peruà, de formació escultor, intervé al teatre municipal de Lima després d’haver-se cremat. Com que l’estructura del teatre havia quedat estable, la intervenció de Longhi no proposa una rehabilitació per a la millora i restauració dels acabats superficials del teatre, sinó per la recuperació del seu ús agregant elements lleugers i específics com una rampa. Val a dir que és interessant reincidir en el fet que sigui escultor ja que és probable que el condicioni a l’hora d’afrontar els projectes d’una determinada manera; en una entrevista menciona: “Es irresistible no ceder a la seducción de la obra, a la influencia del entorno y de la composición” (Crespo-Fajardo et al. 2021). La rampa no és només un element arquitectònic del teatre, sinó també escenogràfic i ha estat utilitzada en peces com *El rei Lear*, *Faust* o *Otel·lo*. Més enllà de l’ús que se li pot donar segons la peça representada, incorpora un gest que reorganitza l’espai preexistent, tant del teatre arquitectònic com de l’espectacle temporal en qüestió. En aquest cas el gest fa referència a la part activa de la rampa, pot semblar una llengua que surt de la boca de l’escenari i reposa sobre la platea. És a dir, la rampa no sembla ser fruit d’uns càlculs mil·limètrics, sinó de la inèrcia d’un gest propi, com quan una allau de

32 Tal com puntualitza Pavis, aquesta referència pot fer ressò a la imatge del cos de l’actor d’Eugenio Barba en tant que “cos dilatat” com a *Dance of Sticks* de Schlemmer, que s’ha pogut veure al capítol: 3, o Loïe Fuller, que es veurà en l’apartat següent. Aquests cossos tendeixen a expressar al més fort possible les seves actituds, eleccions i presència (Pavis 2016: 161). Si els exemples demostren que els intèrprets a vegades s’ajuden d’accessoris per prolongar el propi cos, en aquesta recerca es reubica el focus a l’accessori, objecte escènic, el qual dialoga amb l’intèrpret, també en tant que “cos dilatat”. En la comparativa de l’objecte escènic i el “cos dilatat” de Barba s’obre una possible via de recerca que es deixa al marge per a futures investigacions.



73. Teatre Municipal de Lima. Longhi (Mohanna, 2002).

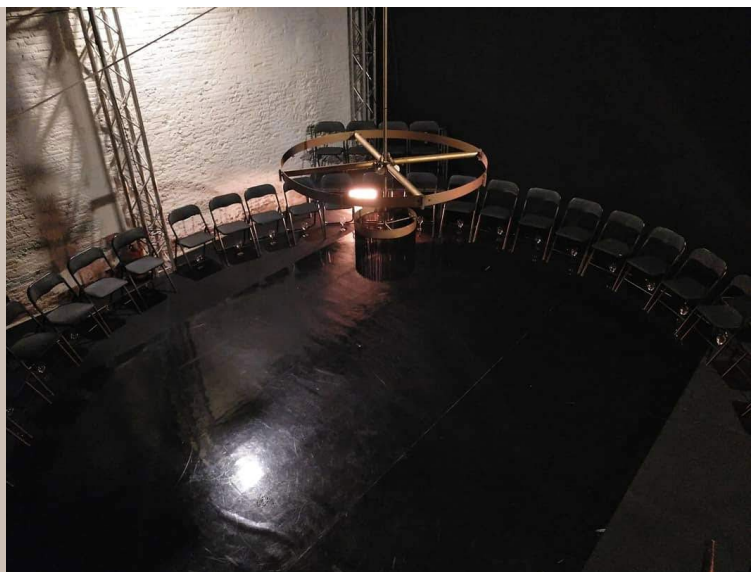
neu es precipita muntanya avall i reconfigura el paisatge. L'escenari es desplaça de l'interior del marc fins a la platea, que es deixa descoberta de butaques per continuar l'actuació. Tal com Longhi explica, sembla abandonar-se a la composició. El públic a tres bandes s'encaixa amb la forma que l'acabament de la rampa proposa i, per tant, s'actualitza la disposició del públic en funció de la nova incorporació:

Tras la destrucción de los elementos superficiales, la estructura y lo indispensable persisten, señalando las cualidades fundamentales de este espacio vaciado. Elementos ligeros y específicos agregados han permitido la supervivencia de un lugar de encuentros en el que se han multiplicado orientaciones, cabidas y posibilidades de uso. (Longhi 2008: 54)

Pensar l'objecte escènic en un teatre, fent un paral·lelisme amb la rampa, demana també una reconfiguració de l'espai de trobada entre l'actuació i el públic. De l'objecte emana no només un espai per a l'actor, sinó també una organització del públic. Tal com es pot veure a la fotografia, la circumferència del llum de sostre

demanava la circularitat dels espectadors asseguts al seu voltant, en aquest cas. Podria ser possible presentar el llum en una altra disposició, però l'encaix, el diàleg entre la geometria de l'objecte i la configuració del públic incrementa la potència de la seva trobada. No és un objecte que a manera d'imatge es contempla, sinó que és un encontre entre el públic i l'objecte escènic en un mateix espai. En aquest sentit es pot recuperar la idea de desplegar-se, que no només afectaria l'àmbit d'actuació sinó també el lloc del públic. Val a dir que aquesta afirmació no descartaria cap disposició del públic, ni a la italiana —que potser és la forma més afí per concebre el teatre com a imatge— si l'objecte ho reclama així. L'organització del públic tampoc és la rèplica mimètica de la forma de l'objecte ja que aquest fet no n'assegura la idoneïtat. Aquesta relació emergeix essencialment a mig camí de l'escolta del seu gest i del tipus de ritual teatral.

Per acabar i a mode de conclusions, es pot afirmar que el binarisme contenidor/contingut en escena perpetua la relació de subordinació entre l'escenografia i la utilleria, per una banda, així com amaga les potencialitats de l'objecte escènic, per l'altra. A partir del treball de Colombo, Rossi i Longhi, s'ha pogut comprovar que l'objecte escènic genera espai malgrat que es percebi com una unitat objectual tant per a l'actor com per al públic a partir de la seva gestualitat.



74. Inici de l'espectacle *El percebido* al teatre La Gleva (Colomer 2018).

4.3.

L'objecte escènic no és forma ni matèria finites

La tercera negació: l'objecte escènic no és forma ni matèria finites sostreu l'objecte del terreny de la intencionalitat i de la lògica de la representació fent un exercici de reflexió sobre el seu estat de formació. El punt de partida d'aquesta reflexió són dues qüestions que si bé durant el procés d'assajos de *El percebeiro* es van considerar accidentals, fruit de les dinàmiques i casuístiques del projecte, a posteriori han pres força i rellevància. La primera és l'actitud que va generar l'arribada del llum de sostre a la resta de l'equip durant els assajos. El llum no estava dissenyat amb un propòsit, ni un lloc ni un joc, sinó que encara s'havia d'establir el seu diàleg escènic amb l'actor cosa que va comportar un canvi substancial en nosaltres que va passar d'una actitud propositiva a una actitud d'escolta cap a l'objecte.³³ La segona qüestió és la forma que tenia d'adreçar-me col·loquialment a l'objecte, l'anomenava "làmpara-en-construcció" perquè *a priori* era una escenografia inacabada fins i tot després de l'estrena. La rellevància no és el nom en si, sinó allò que evidencia: al magatzem del teatre, un company de professió em va preguntar què era allò que teníem guardat, assenyalant l'escenografia³⁴ de *El percebeiro*. El llum de sostre fora del seu lloc en escena era difícilment identificable, a mig camí entre forma i matèria, és a dir, ni es podia reconèixer del tot per la silueta que sol definir els límits de l'objecte i la seva identitat, ni pel material del qual estava fet.

Les circumstàncies donades en el cas d'estudi, es podria dir fortuïtes, han permès posar en primer pla dos aspectes que d'una altra manera potser no s'haurien fet evidents. Aquest fet, però, no significa que les característiques particulars del llum es converteixin en premisses metodològiques ni d'estil que constrenguin l'objecte escènic, sinó que, per contra, multipliquen les possibilitats d'acostament a l'objecte: per una banda, gràcies a l'atenció al moviment escènic del llum és possible aprehendre la força o potència de l'objecte escènic, i en aquest sentit és necessari esclarir que, si bé l'atenció a aquest moviment ha facilitat aquesta idea, el moviment

33 Per a més informació sobre el procés vegeu el dietari inclòs a l'annex p. 281.

34 En aquest cas es fa referència al llum com a escenografia i no com a objecte escènic ni llum de sostre perquè s'assenyalava precisament en tant que element escenogràfic irreconeixible.

no és un requisit indispensable per atendre la seva força, el seu poder generatiu; la força és una qualitat de l'objecte escènic, no el moviment.³⁵ La segona qüestió afavoreix la comprensió de l'objecte en procés, en estat de mutació, sense donar per tancades ni sabudes les seves qualitats. Ara bé, aquesta afirmació tampoc significa que l'aspecte inacabat del llum sigui condició *sine qua non* de l'objecte escènic, sinó que aquesta realitat específica del llum evidencia la possibilitat de pensar-lo en tant que formació, excedint el registre estètic. Atendre la força i observar l'objecte articulant-se, malgrat la seva tangibilitat insalvable, ajuda a apropar-se a allò que se'ns escapa. Aquesta afirmació vol subratllar el deure d'entrenar la mirada sobre l'objecte per evitar donar per fet allò que sabem d'ell.

Per aprofundir en aquestes idees em serveixo del concepte de diagrama de Gilles Deleuze, que utilitza en la seva classe de pintura sobre Cézanne, Van Gogh, Klee, Miquel Àngel i Bacon³⁶ (2013) i de la noció de *performativitat*³⁷ exposada per Andrea Soto (2020) a propòsit del seu estudi sobre les imatges. En la mateixa publicació l'autora entrelliga la *performativitat* amb el concepte de *plasticitat* de la filòsofa Catherine Malabou del qual també em serviré per vincular-lo amb l'objecte escènic. En aquest apartat s'introduirà l'escenografia que Fabià Puigserver va dissenyar per a *Yerma* (1971, Teatro de la Comedia), com a exemple per afinar el que s'explica, i *Maison Mère* (2021, Avinyó) de Phia Ménard.

Amb l'objectiu de pensar la *performativitat* de les imatges, Soto Calderón proposa un triple desplaçament al segon capítol "Poéticas de las imágenes" de la seva publicació (2020):³⁸ passar de la d'acció a la de moviment, de la transmissió a la trobada, i de l'esquema a l'escena. Més que la noció de *performativitat* el que interessa en aquest punt són les idees particulars que Soto Calderón emparenta

35 Si bé en l'apartat anterior s'ha desenvolupat la idea de moviment i gestualitat, cal recordar que no s'han establert com una característica de l'objecte escènic sinó com a particularitat per comprendre la generació d'espai de l'objecte escènic en detriment de la seva ocupació.

36 És necessari citar els noms dels pintors dels quals parla perquè Deleuze no fa una classe sobre pintura ni estètica, sinó d'observacions particulars fetes de certs pintors, corrents i èpoques.

37 La noció de *performativitat*, tal com s'ha pogut veure per la teatralitat té un conjunt extens de publicacions que matisen, diferencien i defineixen el terme dins i fora del teatre. Com és sabut el neologisme va ser encunyat per John L. Austin en un cicle de conferències editat amb el títol *Cómo hacer cosas con palabras*. Més endavant, Derridà fa una revisió del terme que permetrà a Judith Butler incorporar-lo als estudis de gènere. També en l'àmbit de l'estètica i els estudis culturals com Andrea Soto o Mieke Bal a *Conceptos viajeros en las humanidades* hi reflexionen. Dins els estudis teatrals és rellevant l'estudi d'Erika Fischer-Lichte (2011). Teemu Pavolainen (2018) posa en relació el concepte de teatralitat i performativitat; abans a la revista editada per Josette Féral (2002), fa un exercici similar a partir de diferents veus: aproximar els dos termes mentre els allunya de l'oposició.

38 Sobre la fecunditat del desplaçament de conceptes en les humanitats, vegeu: Bal 2002.

a l'acció, per una banda, i aquelles que connecta amb el moviment, per l'altra, ja que permeten reflexionar sobre el primer punt: posar atenció a la força de l'objecte escènic. Mentre l'acció és, per Soto Calderón, l'execució de determinats moviments segons un objectiu concret, és a dir, amb un pla previ (2020: 77), el moviment és un dinamisme sense orientació que ni comença ni acaba mai (2020: 79). Aquesta distinció dins d'un marc artístic és rellevant perquè li permet associar l'acció amb l'acte de crear. L'assimilació d'ambdues pràctiques sosté la concepció artística com un procés d'ideació previ a la praxis que posa en relació el pensament actiu amb la matèria passiva a partir del binomi forma i matèria. Així doncs, amb l'exploració d'altres operacions d'adquisició de forma com el moviment, Soto Calderón qüestiona el règim representatiu.

En el régimen de representativo, por imagen se entendían dos cosas: la representación de un pensamiento o sentimiento, y la figura poética que sustituía una expresión por otra para aumentar su potencia. Cuando hablamos de performatividad o régimen intersticial, no quiere decir que sea una creación de imágenes en donde no haya pensamientos, sentimientos o figuras poéticas, sino que estas no se organizan desde la relación entre causas y efectos. (Soto 2020: 73-74)

Un exemple que plasma aquesta reflexió és la performance giratòria de Loïe Fuller que Soto Calderón recupera de Rancière. La vestimenta de l'artista és una imatge en moviment que genera altres imatges, sense aspirar a erigir una imatge mimètica del món.



75. Retrat de Loïe Fuller. (Glasier)

Aquest raonament pot posar-se en paral·lel amb el que Deleuze exposa a *Pintura. El concepto de diagrama* (2013): si totes les dades pre-pictòriques —fotografies, clixés, idees— són “figuratives” i “narratives” perquè són la intenció del pintor i la intenció no pot ser altra cosa que “figurativa” i “narrativa”, cal trobar un mecanisme per desfer-se’n, segons el filòsof (Deleuze 2013: 75). En aquest sentit, ambdós situen l’acte creatiu, una per les imatges i l’altre específicament en la pintura, sota la lògica de la intencionalitat i representació. Mentre Soto Calderón proposa el moviment com a forma de creació alternativa, Deleuze presenta el concepte de diagrama, que no és altra cosa que el moment pre-pictòric on existeixen totes les possibilitats de quadres infinits (Deleuze 2013: 46). Amb el diagrama, la mirada no es concentra en la producció d’efectes, sinó en atendre les possibilitats que l’objecte obre, no només en allò que és, sinó en tot allò que també pot ser. Per Deleuze l’acte de pintar no tracta de descompondre i recompondre, rutina que només concerniria els efectes, sinó en capturar forces, la força que “no tiene forma. Es por tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma” (Deleuze 2013: 69). Per Soto, renunciant a la lògica de l’acció i representació, el moviment pren vida i engendra més moviment on fins i tot el repòs no és exclòs:

El movimiento rechaza la división jerárquica de los cuerpos que los divide entre los activos y los pasivos. En el movimiento los medios y los fines no están dislocados. No un paradigma de unidad, sino de relación que siempre va integrando restos que remiten a otras cosas. (Soto 2020:82)

Soto, des d’aquesta perspectiva, deixa de relacionar-se amb les imatges en tant que fan fer coses i proposa: “atender a su fuerza, su *dynamis*, sus potencias imaginantes y los movimientos que son capaces de generar” (2020: 84). La seva noció de *performativitat* és fecunda precisament en aquests termes: en fer advenir una realitat que no preexisteix a les imatges, és a dir, no són el reflex necessari d’una realitat, sinó que col·laboren en la conformació d’una realitat específica (2020: 69-70).

Pensar la performatividad de las imágenes exige pensar cómo dan forma las imágenes, como se forma una formación. Si performar significa dar forma, entonces se trata de una operación en donde la forma no es anterior a su devenir, el proceso no se configura antes de su realización. [...] La operación específica de la performance es la de un

pasaje de indeterminación que va anudando formas. [...] Hay performance cuando el desplazamiento ficcional opera y lleva a desplazar una relación [...] [E]l énfasis está en la formación de acontecimientos que hacen un lugar que no les preexiste. Diría que la función performativa tiene que ver con desgarrar el tiempo y los espacios hegemónicos, abrir brechas para lo imprevisto. (Soto 2020: 71-2)

Des de dues vies diferents, Deleuze i Soto semblen dir coses similars. Ambdós s'allunyen de la reproducció de formes sabudes, per donar espai a la força, a la potència que té capacitat per generar noves possibilitats/imatges al mateix temps que s'executa. És en aquests termes també que pot ser interessant albirar el llum de sostre i, per extensió, l'objecte escènic a partir de la noció de *ritme*³⁹ de Rancière en tant que moviment fèrtil. El moviment en potència que articulava el llum no s'imposava de forma prèvia, no hi havia un ordre estable i regular que dibuixés una trajectòria prevista, no era possible explicar-ne una lògica, sinó que el mateix llum obria realitats imprevistes junt amb l'actor durant els assajos i la nostra tasca era atendre'l amb atenció.

Un exemple interessant que també s'edifica sobre teatre de text és l'escenografia que va dissenyar Fabià Puigserver per a *Yerma* (30/11/1970), sota la direcció de Víctor García, que tantes opinions va desencadenar, perquè tal com l'exposa l'escenògraf a *Mi escenografía de Yerma* demostra ser un cas paradigmàtic en aquest sentit. Puigserver en fa referència així:

Esta enorme lona "pseudovejiga" podía tomar, en el espacio, inagotables formas, movimientos, gestos. Víctor, entusiasmado con el proyecto, nos encargó un gráfico de los movimientos y posiciones de la lona. Éste fue, para Miguel y para mí, el trabajo más delicado y apasionante que realizamos. Sobre el texto empezamos a organizar una serie de movimientos. (Puigserver n. d.: 170)

A l'inici de la cita, Puigserver sembla invocar Soto Calderón fent referència al moviment o a Deleuze pel que fa el diagrama; descriu la potència d'aquest "germen"

39 En una part del capítol Soto Calderón desenvolupa la idea de moviment a partir del concepte de ritme exposat per Rancière a propòsit de la ballarina Isadora Duncan: "Cada movimiento, incluso en reposo, contiene la cualidad de fecundidad, posee el poder de dar a luz a otro movimiento". El ritmo es para él la respiración que se mueve continuamente por todo el cuerpo y está presente de la misma manera en cualquier parte. Por eso cualquier fragmento puede expresar el impulso del conjunto" (Soto 2020: 80).



76. *Yerma*. Escenografia de Fabià Puigserver.

que era la lona, les seves infinites potencialitats. Tot i així acaba explicant que a l'hora de treballar-hi van decidir esquematitzar-ne les opcions. Una diferència notable entre aquest exemple i el procés de *El percebeiro* és que la partitura del llum no es va decidir sobre el text, sinó observant-ne el moviment en els assajos. Això no vol dir que ni una forma de treball ni l'altra assegurin aconseguir els seus propòsits, la diferència rau en el fet que una treballa *amb* l'objecte i l'altre sembla treballar *per a* l'objecte. Aquesta diferència no vol focalitzar-se en l'escenògraf ni en la seva metodologia, sinó en el canvi de concepció de l'objecte que genera, en la mirada cap a l'objecte. Mentre treballar *per a* l'objecte connota un objecte acabat, finit, limitat, treballar *amb* l'objecte vol aproximar-se a l'objecte en el procés, en estat de formació, en allargassar aquest espai entre la potència prèvia i l'acte creatiu com a gest acabat.

Puigserver explica que, durant el procés de dramatització de la "màquina" escènica, mai van pensar-la com una tramoia escènica, és a dir, no era un exercici de substitució d'elements o llocs concrets.

Por fin, un día el módulo empezó a vivir su vida. Una vida de gran bestia, respirando ya silenciosamente, ya emitiendo berridos horribos y espasmódicos. Abriéndose paso por sí misma y anulando todo a su alrededor. Agresivo y benévolo a la vez. Su personalidad era evidente; exigía para consigo mismo y para los demás un rigor y una serenidad absolutos. Nunca permitió a nadie que jugase con él unas reglas que no

fueran las suyas. Tenía sus caprichos y sus limitaciones, pero era básicamente fuerte. El que se acercara a él debía hacerlo con autenticidad y cariño, o bien con seguridad e inteligencia. (Puigserver n.d: 170)

Els actors van necessitar dies per integrar-se a l'enorme superfície de lona. No va ser fàcil, algunes vegades l'actriu protagonista, Núria Espert, aconseguia emprendre una relació dinàmica, tal com explica Puigserver, però va ser conscient que la màgia no arribava i la superació de la "màquina" escènica al director va comportar una traïció: "Hicimos traición a la máquina y con ello quedó anulada la parte importante de mi trabajo y el de Miguel con respecto a la funciones dramáticas de la máquina" (Graells; Bueso 1996: 170). Queda clar, per la confessió de l'escenògraf, que el resultat no va ser l'esperat. El que es vol posar sobre la taula és si haver-se aproximat a l'objecte des del punt de vista que aquí s'explica hagués canviat el seu final. Després de tot, les possibilitats mòbils de la lona van quedar reduïdes a vuit moviments corresponents a vuit canvis escenogràfics que remetien a les localitzacions:

1. Tensió - pati
2. Muntanyeta - camp
3. Paisatge - aigua rentadores
4. Tensió - casa de Juan i laberint
5. "Calder" - cementiri i conjuració
6. Carpa - cementiri i conjuració
7. Gran pujada - romeria
8. Arrastrada - mort

En esta situación, un dispositivo escénico concebido con una finalidad dramática, antes explicada, terminó utilizándose de un modo totalmente contrario. En último término, y como resultado final, se ha utilizado sólo y exclusivamente el aspecto espectacular de esta máquina, sin darle opción a su participación dramática. (Puigserver n.d. : 170)

Puigserver considera que l'escenografia va quedar expulsada del projecte pel canvi de paper que se li va atorgar a la "màquina": passar de ser un element dramàtic a ser un element contextual. Si bé no es pot saber del cert si l'apropament que aquí es proposa hagués conduït a un altre resultat, la conclusió de Puigserver



77. *Yerma*. Escenografia de Fabià Puigserver.

evidencia les idees de Soto Calderón: la lona va servir per produir efectes dins el règim representatiu.

Per esclarir la segona qüestió que resta per examinar —l'estat d'alteració d'una forma i matèria que afavoreix la comprensió de l'objecte en procés, en estat de mutació, sense donar per tancades ni sabudes les seves qualitats— és interessant recuperar el concepte de plasticitat de Catherine Malabou, que Soto Calderón també incorpora (2020: 99-103). La filòsofa descobreix la noció de *plasticitat* al prefaci de *La fenomenología del espíritu* de Hegel i el converteix en un concepte filosòfic que comprèn el moviment de l'explosió i la transformació de la forma (Masó 2012: 50).

“Un material plástico es susceptible de recibir la impronta, como la arcilla o el mármol, pero que, una vez configurado, no puede recuperar su fuerza inicial”⁴⁰ Doble poder de dar forma y de aniquilar la forma, de hacer explotar la formación de estructuras en equilibrio estable. De ahí que Malabou sostenga que la plasticidad es ella misma plástica, que no agota su energía potencial de producir nuevas génesis, ya que su

40 La mateixa Malabou diferencia la plasticitat d'atributs que sovint li són associats com a flexible i elàstic. “Es flexible una materia que puede ser plegada en todos los sentidos, como la plastilina. Es elástica una materia que recupera su forma luego de su deformación y vuelve a esa forma a partir de una tendencia interna. En ambos casos, los materiales no guardan la impronta de las deformaciones que han sufrido” (Apud Soto 2020: 102-103).

capacidad de transformación opera deformando, desfigurando a medida que moldea. Es justamente esto la que desborda la identidad y lo que se resiste a ser interiorizado como unidad de sentido. (Soto 2020: 103)

En aquest sentit sembla pertinent posar-lo també en relació amb el concepte de *diagrama* de Deleuze exposat anteriorment, que hi conté intrínseca la noció de *catàstrofe*, la relació profunda entre la catàstrofe i l'acte de pintar, la seva capacitat de donar forma i d'esborrar-la. Per la seva banda, Malabou també fa incursió al camp de les arts visuals amb el concepte de *plasticitat*. Les seves aportacions en aquest sentit queden recollides principalment al catàleg *Plasticité* en el qual inclou —a part de convidar a altres veus com la de Didi-Huberman— l'exemple del curtmetratge dels suïssos Peter Fischli i David Weiss,⁴¹ que del 1979 fins al 2011 van formar parella artística: *Der Lauf der Dinge* ('El curs de les coses'), audiovisual del 1987 de 29' 39". En alguna ocasió n'han fet referència com a catàstrofe creativa (Lampkin 2019), una denominació prou adient pel que ens ocupa.



78. Fotograma de *Der Lauf der Dinge* de Peter Fischli i David Weiss

En el film es veu la concatenació d'un objecte o matèria impactant contra un altre, aquest impacte genera un canvi: sigui moviment, sigui foc, sigui fum, o l'expansió d'un líquid que provoca el xoc següent. Malgrat que avui potser sorprèn menys el camp plàstic que proposava aquesta parella perquè l'enginy dels artistes s'ha copiat repetides vegades, pot representar des del punt de vista de Malabou el "moviment de l'explosió" i la "transformació de la forma", repetint les paraules de Masó (2012: 50). Si bé és

41 Per a un anàlisi específic sobre els objectes en la producció dels artistes, vegeu: Parvu 2021.

cert que els objectes són extrets de la seva funcionalitat i el seu lloc i arrengrats perquè compleixin una única comesa —caure i empènyer i, per tant, obeeixen a un càlcul humà premeditat— hi ha dos aspectes que transcendeixen la relació de causa-efecte. D'una banda, la inestabilitat a la qual se sotmet l'objecte que dona una impressió de descontrol; aquí és on la matèria reapareix a la vista i se'n difuminen els límits perquè l'objecte entra en un estat fonedís, en sentit figurat, tot i que en alguns casos es fon literalment. De l'altra, la reacció dels objectes o materials al xoc provoca una transformació que no pot desfer-se, i és en aquest canvi permanent on també emergeix la plasticitat, en la seva capacitat deformadora.

En concordança amb aquest exemple m'agradaria afegir una peça escènica per retornar al punt de partida: la primera peça *Maison Mère* ('Casa Mare') de *La trilogie des contes immoraux (pour Europe)* de Phia Ménard, amb la companyia Non Nova, presentada al Festival d'Avinyó (19/07/2021) i que es va poder veure un any després de la estrena al Mercat de les Flors durant el Festival Grec de Barcelona. Sembla adient compartir aquest exemple, que, per bé que no és basat en un text teatral, de la mateixa manera que el llum de sostre, és l'expressió gràfica de la conceptualització que aquí es proposa. L'artista desenvolupa un diàleg escènic, entre la performance i el circ, amb el que inicialment és una gran placa de cartró que ocupa gairebé les dimensions totals del terra de l'escenari. El diàleg no és per mitjà de les paraules, sinó a partir de la plasticitat del cartró. En funció del moment de l'obra, la qualitat plàstica —segons la perspectiva de Malabou— domina sobre la intèrpret o sobre el cartró. Aquesta batalla escènica acaba convertint el que semblava ser simplement un material —el cartró— en una forma, una casa-partenó que ens recorda alhora els inicis d'Europa i la precarietat dels habitatges actuals. Després d'aconseguir un sostre on resguardar-se per generar intimitat en relació amb el món exterior, comença a caure-li aigua al damunt en forma de pluja que no fa més que desfer el cartró; en conseqüència, l'estructura de la casa queda convertida de nou en matèria, aquesta vegada, inútil per al propòsit de la intèrpret. El que és interessant, més que els punts en els quals clarament es podia comprendre l'objecte en tant que matèria o forma, és parar esment a l'estat intertermedi: en els moments que assenyalar en tant que forma o matèria l'objecte era irrellevant, l'espectador s'apropava més a la capacitat generativa de realitats específiques de l'objecte, a la imaginació, a la *dynamis* de l'objecte escènic. Era la capacitat de prendre forma mentre deformava, igual que la *plasticitat* de Malabou, que demanava tota l'atenció.



79. *Maison Mère*. Escenografía: Phia Ménard. Construcción de l'escenografía i utilleria: Pierre Blanchet, Rodolphe Thibaud, Philippe Ragot (Cie Non Nova - Phia Ménard 2021).



80. *Maison Mère*. Escenografía: Phia Ménard. Construcción de l'escenografía i utilleria: Pierre Blanchet, Rodolphe Thibaud, Philippe Ragot (Christophe Raynaud de Lage 2021).

Val la pena recordar que aquest exemple de Ménard s'utilitza per visualitzar — gairebé gràficament— el que s'explica en la teoria, però no implica que l'objecte escènic s'hagi de construir en escena. El llum de sostre, per exemple, era un objecte que no es construïa en escena, sinó que es considerava una estructura inacabada en ella mateixa, per bé que aquesta observació tampoc és una premissa per a l'objecte escènic. Aquesta última negació, l'objecte escènic no és forma ni matèria finites, ha permès apropar-se a l'objecte no en tant allò que és, ni allò que representa, ni allò que genera espacialment, sinó posant atenció a les seves forces i potències formadores que expressades tant des de la idea de moviment continu com des de la plasticitat obren les portes a la noció de performativitat de l'objecte en el sentit que explica Andrea Soto Calderón. Atendre aquest aspecte dels objectes els allibera de la intencionalitat i del règim representatiu i els permet explorar realitats específiques inimaginables en tant que objecte escènic.



81. *El percebeiro*, presentació de la peça inacabada a la Sala Beckett, durant el Croquis.

5

Conclusions

Les conclusions són el que es deriva d'una recerca sensible plantejada des de les tendències de pensament que han tendit a reconsiderar la relació asimètrica i binària entre el que és humà i el que no n'és, entre categories de pensament estancades en unes polaritats tancades. M'he servit d'autors com Jane Bennett, Graham Harman, Andrea Soto Calderón, Bruno Latour per destil·lar les consideracions, els pensaments de la recerca; ara bé, és un tipus de sensibilitat que ha penetrat tot tipus de disciplines —allò que tradicionalment es reconeix com a científic o humanístic—, àrees de saber i pràctiques creatives fins a difuminar-ne les fronteres com demostra, per exemple, la performance de Nicoletta Cappello, *Stato Vegetale* (2020). Aquestes conclusions, doncs, es consideren coherents amb el pensament contemporani, que sembla desplaçar el subjecte del centre per atendre l'altre, la cosa, la imatge, l'objecte. De la mateixa manera, s'han distanciat els binarismes amb els quals es caracteritza la feina de l'escenògraf, des de la relació escenògraf/utiller, així com escenografia/utilleria, contenidor/contingut, forma/matèria, però també objecte/subjecte. Allunyar-se d'aquestes relacions jeràrquiques i estanques permet alliberar l'objecte de constrenyiments conceptuals i impulsa estímuls creatius per adreçar-s'hi. És des d'aquesta sensibilitat intel·lectual i ètica que sorgeixen unes conclusions que es desgranen a continuació seguint el mateix ordre de la tesi.

En primera instància s'ha fet evident la separació existent entre els manuals pràctics orientats als professionals i la reflexió teòrica circumscrita a l'àmbit acadèmic. En conseqüència, segons l'àmbit en el qual pertany cada publicació ressalten o bandegen aspectes diferents dels objectes teatrals. Per exemple, els manuals estableixen una clara distribució de les funcions de la utilleria, també els analitzen i classifiquen segons la tipologia, però és aquesta mateixa classificació la que limita les perspectives amb les quals observar les particularitats expressives dels objectes. Els assajos teòrics, en canvi, es centren principalment en els processos de significació. Ara bé tant una direcció com l'altra difumina l'objecte teatral: mentre que els primers s'arrelen a un pragmatisme que en mitiga la complexitat, els segons els desmaterialitzen projectant-los a un terreny conceptual. Per bé que pugui semblar

una distinció coherent segons el registre de la publicació, l'efecte que genera sobre la lectura és un altre: no es recullen tractaments que fomentin noves mirades cap als dels diferents objectes que es poden trobar a escena. Tal com s'explicava a l'inici de la segona part, l'estat de la qüestió també ha fet palès que les diferents mirades analítiques sobre l'objecte teatral o util·leria, tant d'autors més recents com Sofer, Margolies, Paavolainen, etc., així com des de les perspectives estudiades més detingudament —la semiòtica i la fenomenologia—, mostren la complexitat de la definició d'objecte més enllà de l'enfocament classificatori dels manuals pràctics; cal dir que, rarament, aquest exercici s'ha portat a terme posant atenció a l'anàlisi d'espectacles teatrals i, més en concret, als seus objectes ostensibles ni a la contribució dels escenògrafs en les dramaturgies dels espectacles.

Amb l'anàlisi del resultat de l'estat de la qüestió es pot concloure que, si bé existeixen publicacions en els estudis teatrals dedicats a l'escenografia o a l'objecte teatral, sembla que no arriben a recollir amb tota l'amplitud l'expressivitat objectual en escena que aquí es reivindica. Aquesta reflexió es fa més evident quan se situa la mirada cap als espectacles produïts i als seus objectes que han demostrat que existeixen multitud d'exemples que s'escapen de la definició essencialment funcional derivada dels manuals, o abstracta, derivada de la investigació acadèmica. Per mitjà de creadors com Bertolt Brecht, Tadeusz Kantor i Philippe Quesne s'ha demostrat també que el binarisme escenografia-util·leria perd sentit quan es tracta amb objectes complexos que sobrepassen les etiquetes més tradicionals. Més enllà de trobar mostres d'objectes que s'allunyen d'aquesta oposició, l'obra de cada creador ha instaurat una fita per poder recórrer nous exemples que continuen problematitzant les classificacions hermètiques en la contemporaneïtat. El corpus d'exemples edificat en aquesta recerca i ordenat a partir de les característiques que es podien observar a través de l'anàlisi dels exemples que s'anaven considerant, ha donat pas a generar una primera mostra. La intenció d'aquesta tria d'exemples no era generar un catàleg exhaustiu ni detallar-ne un desplegament històric, sinó un primer recull que establís afinitat amb les mirades que es persegueixen en aquesta recerca i que pogués esperonar altres investigacions. L'aproximació al llum de sostre també s'ha dut a terme amb l'acompanyament del pensament de Gell, Harman, Midal i Soto Calderón, de manera més evident, però també de Lévi-Strauss, Deleuze i Malabou, tangencialment. Aquest atansament al llum de sostre ha servit de preludi imprescindible per poder temptejar una nova mirada sobre

l'objecte escènic inspirada en la lògica intel·lectual suggerida per la teòrica Mieke Bal (2009) sobre el caràcter intersubjectiu del que ella anomena focalització.

Aquesta mirada construïda des del subjecte però atenta a les "respostes" de l'objecte en primera instància ha permès aproximar-se a l'objecte posant de relleu aspectes que solen passar inadvertits. Des d'aquest prisma, a l'objecte teatral, i de manera més concreta al llum de sostre, se l'ha designat *objecte escènic*. El motiu per identificar-lo amb un terme distint a aquells més coneguts com *atrezzo*, *utilleria*, *complement...* ha estat per desvincular-lo de la sedimentació que delata la immobilització provinent dels prejudicis associats a altres categories, estils o gèneres consolidats per la tradició, ja que la mirada d'aquest treball, preocupada per reflexionar sobre l'objecte, no s'ha encaminat a afirmar allò que l'objecte escènic és, defugint propostes essencialistes, sinó a posar atenció a allò que no és per evitar capturar-lo i restringir-lo a l'esfera d'allò ja conegut. Cada una de les tres negacions ha conduït a observacions i conclusions diferents; per aquesta raó, es detallen separatament a continuació.

La primera negació, *l'objecte escènic no representa el que és*, ha evidenciat la tensió existent entre el concepte global de la peça teatral escrita, la idea estructural, i l'objecte. Aquesta relació s'ha posat en evidència per mitjà de la teatralitat, una noció estudiada per Harman que explica la naturalesa performativa de qualsevol forma d'art. En aquest sentit si bé l'objecte escènic no es pot considerar una peça d'art, sí que hi comparteix una forma similar d'experiència estètica ja que no és possible descriure'l amb paraules per explicar allò que és en la seva totalitat, sinó que sempre hi ha alguna cosa oculta en la seva percepció a la qual només es pot al·ludir. En aquest sentit es pot considerar que l'objecte escènic mitiga les seves funcions quotidianes d'ús i decoració més vinculades a la utilleria mimètica.

La segona negació, *l'objecte escènic no ocupa espai*, problematitza la relació entre el continent i el contingut que sol conduir a concebre l'escenografia com el contenidor dels objectes que inclou dins. Fent una analogia entre l'escenografia en tant que arquitectura i la utilleria en tant que disseny s'han estudiat dos projectes de Colombo per dotar d'autonomia la producció d'objectes al teatre. Els seus dissenys han evidenciat com la inclusió del temps en el projecte produeix una dinàmica a l'objecte que expandeix i retrau l'espai. El teatre de Rossi que navega pels canals

de Venècia, per la seva banda, també ha demostrat que el desplaçament és una altra possibilitat a considerar per a l'objecte escènic. En aquesta cruïlla és on et pot generar una comparativa entre la pauta escènica de l'objecte i l'espai gestual dels actors descrit per Pavis. Finalment, la composició de Longhi ha permès parlar del gest de l'objecte que no només condiciona allò que hi ha a l'escenari, sinó també la trobada amb la disposició del públic a la sala del teatre.

La tercera negació, *l'objecte escènic no és forma ni matèria finites*, ha sostret l'objecte del terreny de la intencionalitat i la lògica de la representació perquè convida a mirar l'objecte en tant que substància en formació. Soto Calderón hi fa referència a partir de la noció de moviment, que, en contraposició a l'acció, fa que la imatge muti constantment sense un objectiu determinat, sinó més aviat com a potència generativa per fer advenir una realitat que no la preexisteix, en el seu cas la imatge, en aquesta recerca l'objecte escènic. En paral·lel s'ha utilitzat el concepte de *diagrama* de Deleuze, que, de la mateixa manera que la *plasticitat* de Malabou, té una capacitat de modelar i desfigurar la forma a la vegada. Per Deleuze és la deformació de la forma el que evidencia la força, una força que en aquesta recerca és compresa com a potencialitat de l'objecte. És en aquests termes que Soto Calderón hi vincula la performativitat de les imatges, de la mateixa manera que en aquesta recerca es fa referència a la performativitat de l'objecte escènic. L'exemple de l'escenografia de Puigserver ha servit per comprendre que aquestes consideracions intel·lectuals es traslladen a la professió d'escenògraf treballant *amb* l'objecte i no *per a* l'objecte, ja que la primera expressió connota un treball conjunt, mutable, en transformació, escolta i diàleg amb un objecte que no es dona per sabut ni acabat. Treballar *per a* l'objecte pot conduir a concebre'l com una entitat acabada, definida pel que fa a la forma i la matèria del que està fet.

Arribats a aquest punt, la recerca pot continuar, com a mínim, en tres direccions diferents, que al seu torn també poden continuar ramificant-se abundantment. Aquestes vies possibles tenen en compte alguns exemples que s'han considerat durant la recerca però que s'han descartat quan s'han considerat excessivament intersticials o que no empenyien suficientment la investigació en les direccions que seguia per incloure'ls al cos del text; tanmateix, podrien servir per estirar el fil d'aquesta part i, en conseqüència, alguns serien incorporats en els paràgrafs posteriors:

- i. un aprofundiment en l'estudi de la mirada atenta a l'objecte escènic dins l'àmbit del teatre de text, però també en gèneres híbrids per constatar-ne la fertilitat,
- ii. trobar recursos en el pensament filosòfic, antropològic, sociològic contemporani i en els estudis culturals per amplificar la mirada en relació amb l'objecte escènic,
- iii. buscar afinitats de l'objecte escènic en altres disciplines artístiques i als estudis que han generat per rescatar-ne les aportacions que reconsideren el món artístic i conceptual.

Pel que fa la primera via, es poden utilitzar les conclusions d'aquesta recerca, sobretot pel que fa les tres negacions, per visitar escenografies existents. És important subratllar que no seria una recerca per assenyalar objectes escènics — una recerca que convertiria l'objecte escènic en una etiqueta— sinó per revisar, remirar i atendre objectes teatrals des d'aquest punt de vista. Aquesta nova mirada permetria tal vegada dialogar amb objectes incompresos, redefinir-los, o observar-ne qualitats que poden haver passat desapercebudes, com per exemple la rampa de Fabià Puigserver a *Terra Baixa* (23/11/1990, Mercat de les Flors) o l'escenografia per a *Testament* (22/02/2014, C-mine) de Breg Horemans. Una segona direcció, encara dins l'estudi del teatre, és posar en relació la mirada sobre l'objecte escènic i la noció de cos dilatat d'Eugenio Barba, tal com s'anotava al cos de la tesi en relació amb l'experiència perceptiva de l'espai gestual descrita per Pavis.

La segona via continua reverberant en el pensament antropològic que s'ha iniciat amb Barba però aquesta vegada fora del teatre. Tal com enuncitava Pavis, el terme *objet* és fecund a l'hora de posar en relació i comparació l'objecte dins i fora del teatre perquè és prou abstracte per poder ser compartit (2013: 315). En aquest sentit, pot ser interessant buscar correspondències amb altres objectes definits en altres disciplines com la filosofia, l'antropologia, la sociologia o els estudis culturals per afinar la mirada que es proposa en aquesta recerca com ara el *nobjecte* de Thomas Macho que Peter Sloterdijk recupera a *Esferas I: Burbujas*, (2003) o l'*hiperobjecte* de Timothy Morton, filòsof que també forma part del nucli de pensadors de l'OOO.

Finalment, la tercera via obre les portes a l'exploració d'exemples fora de l'àmbit estrictament escenogràfic i posa la mirada també en altres manifestacions

artístiques com la instal·lació, a propòsit de les reflexions de Juliane Rebentish. És interessant observar fenòmens en els quals una mateixa forma es repeteix en diferents disciplines: el mateix llum de sostre de *El percebeiro* pot entrar en comparació amb *The Fallen Chandelier* (1997) d'Ilya i Emilia Kabakov. També nous fonaments estètics sobre la imatge (Mitchell, Soto Calderón) han obert vies de reflexió i estudi molt fèrtils per obrir una nova mirada cap als objectes que podria continuar desenvolupant-se. Cada una d'aquestes vies pretén sumar respecte i atenció a l'objecte escènic a partir de la mirada focalitzada proposada en aquesta recerca, per així poder expandir el camp dels estudis acadèmics sobre l'objecte teatral sense desvincular-los d'allò que són: objectes en escena.

Com ens adreçem als objectes teatrals? Després d'aquest viatge, tanco el cercle amb les paraules que utilitzava al final de la introducció que iniciava aquesta tesi: les conclusions d'aquesta recerca no donen una resposta tancada a totes les preguntes, sinó que generen noves preguntes per continuar noves recerques. Aquesta investigació pretén ser una contribució en la renovació dels estudis dels objectes dins el teatre i per al teatre i se suma a l'assumpció de Schweitzer i Zerdy exposada a *Performing Objects & Theatrical Things*:

[We] believe that matter matters. We are united in our belief that the future of theatre and performance scholarship hinges on our willingness to move beyond conventional humanist methodologies and their privileging on the human subject in order to develop new ways of learning from, listening to, and collaborating with nonhuman entities. (Schweitzer i Zerdy 2014: 17)

Taula d'il·lustracions

1. Strawn, S. (2008): *Stage setting prior to set design*, imatge, prophanbook, vist a 09/01/2023, http://prophanbook.com/WHAT_IS_A_PROP.html.
2. Strawn, S. (2008): *Preview set shot-all dressing complete and scenery finally done*, imatge, prophanbook, vist a 09/01/2023, http://prophanbook.com/WHAT_IS_A_PROP.html.
3. Ruano, D. (2013): *Barcelona*, imatge, Teatre Nacional de Catalunya, vist a 09/01/2023, https://www.tnc.cat/es/barcelona#fitxa_artistica.
4. Poch, S. (2021): *Viaje a la luna*, imatge, Teatre Lliure, vist a 09/01/2023, <https://www.teatrelivre.com/es/viaje-a-la-luna>.
5. Ribas, R. (2015): *El rei Lear*, imatge, Teatre Lliure, vist a 09/01/2023, <https://exitcultural.files.wordpress.com/2015/02/07-0228.jpg>.
6. Colomer, J. (2018): *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer* (1).
7. Piñol, K. (2018): *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer* (2).
8. Piñol, K. (2018): *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer* (3).
9. Colomer, J. (2018): *El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer* (4).
10. Zignego (2012): *Barnacle cement*, imatge, ZIGCO LLC, vist a 10/01/2023, <http://www.zigcollc.com/blog/2012/12/26/barnacle-cement>.
11. Copyrighted foto cortesia de Recurrent Ventures Inc n.d. *Gooseneck Barnacles with Lemon*, imatge, SAVEUR, vist a 10/01/2023, <https://www.saveur.com/article/recipes/gooseneck-barnacles-with-lemon/?KSBhw1LqZoDXkHlf.32=>>.
12. Guadarrama, E. (2013): *¿Cristal de Roca, Vidrio o Cristal? Restauración de lámparas de cristal*, imatge, Restaurata, vist a 10/01/2023, <https://restaurata-evag.blogspot.com/2013/05/cristal-de-roca-vidrio-o-cristal.html>.

22. Arribas, A. (2022): *Fanzine de F.R.A.U.*
23. *Sumario 3/94*, imatge, Gente de la safor vist a 12/01/2023, <https://gentedelasafor.es/el-teatre-del-raval-presenta-sumario-394-la-historia-de-una-condena-por-un-crimen-no-cometido>.
24. *Sumario 3/94*, imatge, notikumi, vist a 12/01/2023, <https://www.notikumi.com/2021/11/26/sumario-394>.
25. *Plácido Mo*, imatge, Apropa cultura, vist a 12/01/2023, <https://www.apropacultura.org/ca/event/placido-mo>.
26. *Captura de pantalla del web “La Ciudad como texto”*, imatge, La ciudad como texto 2.4km, vist a 12/01/2023, <https://www.laciudadcomotexto.cl/#proyecto>.
27. *Captura de pantalla de la gravació La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento al 6'18”*, imatge, Vimeo, vist a 12/01/2023 <https://vimeo.com/84768868>.
28. *Captura de pantalla de l'espot publicitari de Plaza al 0'13”*, imatge, youtube, vist a 12/01/2023, <https://www.youtube.com/watch?v=bj6WSefWSkc&t=13s>.
29. Véronèse, H. (2016): *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, imatge, HAU, vist a 12/01/2023, https://www.hebbel-am-ufer.de/en/service/press/el-conde-de-torrefiel-la-posibilidad/?fbclid=IwAR2ry1gzYp4qixnCD_E6_I_Woz_4z-nA92LYJZnv7nxrmzlu5M-_b_ScAgk.
30. *Explore el jardín de los cárpatos*, imatge, kritilo, vist a 12/01/2023, <https://kritilo.com/2022/05/28/explore-el-jardin-de-los-carpatos/>.
31. Kenton, T/The Observer (2017): *Roman Tragedies*, imatge, The Guardian, vist a 12/01/2023 <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/26/roman-tragedies-review-barbican-ivo-van-hove-shakespeare>.
32. Žgank, N (2012): *P-project*, imatge, vist a 23/12/2022 <https://somethinggreat.de/P-Project-Ivo-Dimchev-2012>.

33. *sodoma.cat*, imatge, Roger Bernat, vist a 12/01/2023 <http://rogerbernat.info/en-gira/sodoma-cat/>.
34. *Maniquí d'un nen en una bicicleta ("The Dead Class")* Tadeusz Kantor, 1975, imatge, Wirtualne Muzea malopolski, vist a 12/01/2023, <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/102>.
35. *Managers, de Pablo Picasso per Parade*, imatge, Biblio, vist a 12/01/2023 <https://biblio.co.uk/art-print/picasso-costumes-6-photos-cocteau-1917/d/1437074975>.
36. model per l'escenografia de *Le Création du Monde* de Fernand Léger., imatge, allpainting, vist a 23/12/2022 www.allpainting.org.
37. Perotti *Parallelepiped* by P. Buzzi, Praga. Bablet, D. *Revolutions in Stage Design of the XXth Century*. Paris: Leon Amiel, pg. 186.
38. *The Merchant of Hearts, Prampolini*. Bablet, D. *Revolutions in Stage Design of the XXth Century*. Paris: Leon Amiel pg. 186.
39. *The Merchant of Hearts, Prampoloni*. Bablet, D. *Revolutions in Stage Design of the XXth Century*. Paris: Leon Amiel, pg. 188.
40. *Esbós per Feu d'artifice. (1915)* Balla, imatge, wikiart, vist a 12/23/2022 Font:<https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/sketch-for-the-ballet-by-igor-stravinsky-fireworks-feu-d-artifice-1915-1>.
41. Grünberg, K (2007): *Stifters Dinge*, imatge, Heiner Goebbels, vist a 12/01/2023 <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/4/photos>.
42. Raynaud de Lage, C (2014): *Le sacre du printemps*, imatge, Liberation, vist a 12/01/2023 https://www.liberation.fr/culture/2014/12/10/romeo-castellucci-un-sacre-a-l-os_1160631/.
43. *Dance of Sticks, Oskar Schlemmer 1927*, imatge, socks, vist a 12/01/2023 <https://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/>.

44. Sonnabend Gallery © Robert Morris (1963): *Arizona*, imatge, vist a 23/12/2022 <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/simon-grant-interviews-robert-morris>.
45. Namuth, H. (1964): *Site, 1964*, imatge, Artforum, vist a 22/12/2022 <https://www.artforum.com/print/201902/carolee-schneemann-on-robert-morris-78376>.
46. Little Fang Photo *Taylor Mac a A 24-Decade History of Popular Music*, imatge, theatermania, vist a 23/12/2022 https://www.theatermania.com/san-francisco-theater/news/taylor-mac-24-decade-history-of-music-at-curran_82447.html.
47. James Prinz Photography *Soundsuits*, imatge, NYTimes, vist a 22/12/2022, <https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/15/t-magazine/nick-cave-artist.html>.
48. *Mariaelena roqué, exposició Despulles despullades*, imatge, CDMAE, vist a 22/12/2022, <https://www.cdmae.cat/mariaelena-roque/>.
49. *Diorama de Daguerre i Bouton. 1848*, imatge, IDIS, vist a 12/01/2023, <https://proyectoidis.org/diorama/>.
50. *Diorama al Museu d'Història Natural d'Amèrica*, imatge, Washington Post, vist a 22/12/2022 <https://www.washingtonpost.com/magazine/2021/05/26/how-bring-museum-back-life-after-pandemic/>.
51. Sugimoto, H. (1980): *Gemsbok*, gelatin silver print, Museu d'història de Tel Aviv. vist a 12/01/2023 <https://www.artandobject.com/articles/hiroshi-sugimoto-photography-fools-eye>.
52. *Exemple d'un terrari*, imatge, brasil reef, vist a 12/01/2023 <https://www.brasilreef.com/viewtopic.php?f=28&t=23333>.
53. Granier, P *La Démangeaison des ailes*, imatge, Nanterre Amandiers, vist a 22/12/2022 <https://nanterre-amandiers.com/festivals/quitter-la-gravite/>.
54. *D'après Nature*, imatge, Theatre contemporain, vist a 22/12/2022, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/DAprès-nature/enimages/>.

55. Grosbois, P *L'effet de Serge*, imatge, Kaai Theatre, vist a 22/12/2022, <https://www.kaaitheater.be/fr/agenda/leffet-de-serge>.
56. Argyroglo, M. *La mélancolie des dragons*, imatge, toute la culture, vist a 12/01/2023, <https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/la-melancolie-des-dragons-le-merveilleux-est-triste-chez-philippe-quesne/>.
57. Argyroglo, M. *Big Bang*, imatge, Martin Argyroglo, vist a 22/12/2022, <https://blog.martin-argyroglo.com/2011/02/10/big-bang-philippe-quesne-vivarium-studio/>.
58. *Swamp Club*, imatge, tumblr, vist a 12/01/2023, https://66.media.tumblr.com/ce300811c5efc3f671b80111b85c9666/tumblr_mw1xh5V5P1rzjabgo1_1280.jpg.
59. Argyroglo, M. *La Nuit des taupes*, imatge, Nanterre Amandiers, vist a 22/12/2022, <https://nanterre-amandiers.com/evenement/la-nuit-des-taupes-philippe-quesne-2/>.
60. *Crash Park*, imatge, Bourdeaux Concerts, vist a 12/01/2023, <https://www.bdx.fr/agenda/evenement/129867/spectacle-crash-park-la-vie-dune-ile-carre-mercredi-01-juil-2020>.
61. *887*, imatge, Independent, vist a 22/12/2022, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/887-review-barbican-theatre-london-canada-quebec-one-man-show-autobiography-a7773331.html>.
62. *Maqueta per a 887*, imatge, ICI, vist a 22/12/2022 <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/805352/theatre-culturel-quebec-histoire-piece-887>.
63. Raynaud de Lage, C *Mnemopark*, imatge, Festival Avignon, vist a 22/12/2022, <https://festival-avignon.com/en/edition-2006/programme/mnemopark-26240#page-content>.
64. Raynaud de Lage, C *Mnemopark*, imatge, Festival Avignon, vist a 22/12/2022, <https://festival-avignon.com/en/edition-2006/programme/mnemopark-26240#page-content>.

65. Gomez, N. *A House in Asia*, imatge, Sr Serrano, vist a 22/12/2022, <https://www.srserrano.com/es/a-house-in-asia/>.
66. Gomez, N. *A House in Asia*, imatge, Sr Serrano, vist a 22/12/2022, <https://www.srserrano.com/es/a-house-in-asia/>.
67. Ribas, R. *American Buffalo*, imatge, Teatro Abadia, vist a 23/12/2022, <https://www.teatroabadia.com/es/archivo/325/american-buffalo/#prettyPhoto68>.
68. *Visiona 1, 1969. Joe Colombo*, imatge, Salone Milano, vist a 23/12/2022, <https://www.salonemilano.it/en/articoli/design/firework-joe-colombo>.
69. *Total Furnishing Unit, 1971-72. Joe Colombo*, imatge, Flickr, vist a 23/12/2022, <https://www.flickr.com/photos/sandiv999/6015442250/>.
70. *Total Furnishing Unit, 1971-72. Joe Colombo*, imatge, tiovivo, vist a 14/01/2023, <https://www.tiovivocreativo.com/blog/arte/joe-colombo-diseno-italiano-de-los-60/attachment/total-furnishing-unit-joe-colombo-moma-nuevo-estilo-micasarevista/>.
71. *Visiona 2, 1970. Verner Panton*, imatge, Design Museum, vist a 23/12/2022, <https://www.designmuseum.me/exhibitions/visit-the-future-in-vitra-design-museum-visiona-1970/>.
72. *Teatro del Mondo, 1979. Aldo Rossi*, imatge, Spadoni AA, vist a 14/01/2022, <https://spadoniaa.com/urban/Rethinking-Teatro-del-mondo>.
73. Mohanna, M. (2002): *Teatre Municipal de Lima*, imatge, Red fundamentos, vist a 23/12/2022 <http://www.redfundamentos.com/blog/es/obras/detalle-159/>.
74. Colomer, J. (2018): *posada en escena de El percebiro al teatre La Gleva*.
75. Glasier, F. *Retrat de Loïe Fuller*, imatge, Wikipedia, vist a 23/12/2022, https://ca.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AFe_Fuller#/media/Fitxer:Loie_Fuller.jpg.
76. *Yerma de Víctor García*, imatge, twitter, vist a 23/12/2022, https://twitter.com/dpa_upv/status/1489297836571299849.

77. *Yerma de Víctor García*, imatge, Clarín, vist a 14/01/2023, https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/victor-garcia-genio-olvidado_0_HJuhept2g.html.
78. *Fotograma de Der Lauf der Dinge*, imatge, Pinterest, vist a 14/01/2023, <https://www.pinterest.co.uk/pin/519884350731068098/>.
79. Cie Non Nova - Phia Ménard *Maison Mère*, imatge, Festival Grec, vist a 23/12/2022 <https://www.barcelona.cat/grec/ca/espectacle/la-trilogie-des-contes-immoraux-pour-europe>.
80. Raynaud de Lage, C. (2021): *La trilogie des contes immoraux (pour Europe)*, Phia Ménard, imatge, Festival d'Avignon, vist a 23/12/2022 <https://festival-avignon.com/fr/edition-2021/programmation/la-trilogie-des-contes-immoraux-pour-europe-59507#page-conten>.
81. (2016) *El percebeiro, presentació de la peça inacabada a la Sala Beckett durant el Croquis*.

Bibliografia

A tempo - Arts i Formació (2021): José y sus hermanas. El punt de partida en la creació col·lectiva, vídeo youtube, 23 de febrer. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=vCuZsyey89k> [23/12/2022].

Abellan, J. (1983): *La representació teatral*. Barcelona: Institut del teatre.

Abellan, J. Sullà, E., i Ballart, P. (1997): *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Manual (Angle).

Allen, R. (2014) Theatre Machines: A practice-based enquiry into the performance objects, tesi doctoral, Aberystwyth University. Disponible a: https://issuu.com/richobject/docs/theatre_machines_1_object [7-11-2020].

Aristòtil (2009): Poètica Constitució d'Atenes. (trad.) Farran i Mayoral, J. Barcelona: Ediciones Altaya S.A.

Arlandis, V., (n.d.): Vicente Arlandis. Disponible a: <https://vicentearlandis.weebly.com/sumario.html> [20/12/2022].

Arnaut, A. (2019): "Precariousness and Philosophical Critique: Towards an Open-Field Combat with Harman's OOO" dins Open Philosophy, v. 2, p. 312–323. Disponible a: <https://www-degruyter-com.are.uab.cat/document/doi/10.1515/opphil-2019-0024/html> [06/01/2023].

Art21 (2016): Nick Cave: Thick Skin I Art21 "Extended Play", vídeo youtube, 7 d'octubre. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=S6cG5wYxRcw> [6/05/2020].

ARTCENA (2019): "INETRVIEW-Philippe Quesne, scenographer and director of the Nanterre-Amandieus theatre, Vídeo Vimeo. Disponible a: Vimeo: <https://vimeo.com/335376014>. [20-06-2020].

Aston, E. i Savona, G. (2002): *Theatre as Sign System: A Semiotics of the Text and Performance*. Londres: Routledge.

- Aurrekoetxea, A. (2019): *Futurismo y Fascismo. Estéticas y poéticas de la modernidad. 1909-1922*. Granada: Editorial Comares.
- Austin, J. L. (2020): *Cómo hacer cosas con palabras*. Carrio, G.R. i Rabossi, E.A (trad.) Barcelona: Paidós.
- Bablet, D. (1977): *The Revolutions of Stage Design in the 20th Century*. Paris: Leon Amiel.
- Bal, M. (2009): *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Hernández, Y. (trad.) Murcia: Cendeac.
- Ball, J. R. (2013): "Staging the Twitter War: Toneelgroep Amsterdam's Roman Tragedies", dins *TDR/The Drama Review*, v. 57, n. 4.
- Barba, E. (1983): "El cuerpo dilatado/El puente" dins "El teatre de Eugenio Barba" dins *Moldoror, Revista de la ciudad de Montevideo*, n. 22. Montevideo: PESCE s.r.l. Impresos. pg. 21-22. Disponible a: <https://www.itacaeolia.cat/es/04-el-cos-dilatat-el-pont> [08/01/2023].
- Barthes, R. [1964] (2003): *Roland Barthes: Ensayos críticos*. (trad.) Pujol, C. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bascones, G. (1995): "Decorados y utilería" dins (coord.) Portillo, R. *El teatro en tus manos*. Madrid: Editorial Complutense.
- Baudrillard, Jean (1969): *El sistema de los objetos*. (trad.) González, F. Mèxic: Siglo XXI.
- Baught, C. (2007): "Brecht and stage design: the Bühnenbildner and the Bühnenbauer" dins Thomson, P. i Sacks, G. (eds.) *The Cambridge Companion to Brecht*. p. 259-277. Nova York: Cambridge University Press.
- Bellman, W.F. (1983): *Scene Design, Stage Lighting, Sound, Costume & Makeup A Scenographic Approach*. Nova York: Harper & Row.
- Benjamin, W. (1975): *Tentativas sobre Brecht*. (trad.) Jesús Aguirre Madrid: Taurus Ediciones.

Bennett, J. (2012): "Systems and Things: A Response to Graham Harman and Timothy Morton" dins *New Literary History*, v. 43, n. 2, p. 225-233. Disponible a: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/483018> [04/01/2023].

Bernat, R. (n.d.): *Sodoma.cat* Disponible a: <https://rogerbernat.info/en-gira/sodoma-cat/> [04/01/2020].

Berry, D. (2012): "The uses of object-oriented ontology" <http://stunlaw.blogspot.com/2012/05/uses-of-object-oriented-ontology.html>.

Birringer, Johannes (2013): "Bauhaus, Constructivism, Performance". dins *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 35, n.2, p. 35-52. Disponible a: [jstor.org/stable/26376130](http://www.jstor.org/stable/26376130) [29/12/2022].

Bilbao, M. (2014): *La creación del mundo. Un tapiz de Fernand Léger en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Disponible a: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://bilbaomuseoa.eus/media/2021/12/open-pdf-spanish-0-66-mb.pdf> [27/12/2022].

Blume, R. (1985): "Graffiti" dins (ed.) Dijk, T.A.V. *Discourse and literature: New approaches to the analysis of literary genres*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Bobes, M. Carmen (1988): *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid: Aceña y La Avispa.

Borja-Villel, M.J. (ed.)(2007): *Un teatro sense teatre*. Barcelona: Macba i Museu Coleccão Berardo.

Brecht, B. (2014): [3a ed.] *Escritos sobre teatro*. (Ed. i trad.) Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba.

—(1970): *Escritos sobre teatro*. (Ed. i trad.) Hacker, Jorge. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Brioude, Z. (2021): "Quand l'air reprend son souffle, Atmosphères esthétiques et écosystèmes des concepts dans le théâtre de Philippe Quesne" dins *Ambiances*, n.7. Disponible a: <http://journals.openedition.org/ambiances/4142> [29/12/2022].

Brockett, O.; Mitchell, M; Hardberger, L. (2010): *Making the Scene, A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. Tobin Theatre Arts Fund: San Antonio, Texas.

Brown, B. (2001): "Thing Theory" dins *Critical Inquiry*, v. 28, n.1, p. 1-22.

Bryant-Bertail, S. (2000): *Space and Time in Epic Theater, The Brechtian Legacy*. Nova York: Camden House.

Bryant, L., Srnicek, N., i Harman. G. (eds.) (2011): *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.

Bueso, A. i Salvat, E. (2003): *Els Artistes plàstics de l'EADAG*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.

Burns, E. (1972): *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. Nova York: Harper & Row.

Butler, C. (2011): *The Museum of Modern Art Oral History Program*, 21 de juliol. Disponible a: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_rainer.pdf [2/05/2020].

Calvino, I. (2012): *Les ciutats invisibles*. (trad.) Sales, F. Barcelona: Edicions 62.

Campbell, D. (2012): *Technical Theatre for Nontechnical People*. Nova York: Allworth Press.

Campbell, N., Dunne, S., i Ennis, P. (2019): "Graham Harman, *Immaterialism: Objects and Social Theory*" dins *Theory, Culture & Society*, v.0, n. 0, p. 1-17. Disponible a: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/http://www.tara.tcd.ie/bitstream/handle/2262/89291/Campbell%20et%20al.%202019%20TCS.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [06/01/2023].

Capdevila, Pol. (2007): "L'estètica hermenèutica i els seus crítics. Sentit, comunicació i negativitat" *Enrahonar*, 38/39, p. 181-201.

Carlson, M. (2002): "The resistance to Theatricality" dins *SubStance*, v. 31, n. 2/3, Special Issue: Theatricality, p. 238-250. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/3685489> [06/01/2023].

Carmona García, M. (2019): "El espacio doméstico en las exposiciones: nuevos conceptos durante la 2a mitad del s. XX" dins *La Casa: espacios domésticos, modos de habitar* (coord.) Calatrava, J. p. 1224-1235. Madrid: Abada Editores. Disponible a: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/65436> [06/01/2023].

Carroll, N. (2010): *Art in three Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.

Cartelli, T. (2019): "High-Tech Shakespeare in a Mediatized Globe: Ivo van Hove's *Roman Tragedies* and the Problem of Spectatorship" dins *Reenacting Shakespeare in the Shakespeare Aftermath*. pg. 215-253. Nova York: Palgrave Macmillan.

Caruana (2013): "Algo se mueve bajo el El Conde de Torrefiel" *El País*. 30 d'octubre. Disponible a: https://elpais.com/cultura/2013/10/30/actualidad/1383140125_286453.html [27/12/2020].

Casanueva, C. (2021): *Dispositivos de umbrales domésticos : tres especulaciones sobre lo doméstico para la participación de lo íntimo en lo colectivo*. Tesis doctoral. Pontificada Universidad Católica de Chile. Disponible a: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/63247> [06/01/2023].

Catsiapis, H. (1989): *La comédie anglaise au XXe siècle*. París: sedes.

Chrobak, J. i Michalik, J. (n.d.): *Mannequin of a Child on a Bike ("The Dead Class")*. Disponible a: <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/102> [14-10-2022].

Clarke, L.B. Gough, R. i Watt, D (coord.)(2007): "Opening Remarks on a Private Collection", *Performance Research: On Objects*, v.12, n.4, p. 1-3.

Colombo, J. C., Kries, M., i von Vegesack, A. (2005): *Joe Colombo: inventing the future*. Weil am Rhein: Vitra Design Stiftung.

Conway, H. (1958): *Stage Properties*. Londres: Herbert Jenkins.

Cornago, Ó. (2005): “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad” dins *telondefondo*, n. 1. Disponible a: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcajpcglclefindmkaj/http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/04-Cornago-Oscar-teatralidad-paradigmas-esteticos.pdf> [06/01/2023].

Craig, G. (1908): “The Actor and the Über-Marionette” dins *The Mask*, v. I i II. Disponible a: <https://wepa.unima.org/en/edward-gordon-craig> [30-04-2020].

Crespo Fajardo, et. al. (2021): “Conversando Con... Luis Longhi.” dins *EGA : revista de expresión gráfica arquitectónica*, v. 26, n. 41, p. 131-140. Disponible a: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/15234> [06/01/2023].

Cross, L. C. (2014) “The Linguistic Animation of American Yorik” dins (eds.) Schweitzer, M. i Zerdy, J. *Performing Objects & Theatrical Things*. p. 63-75. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Curry, J. K. (ed.) (2010): *Theatre Symposium: 18 The prop's the thing : stage properties reconsidered*. Tuscaloosa, Southeastern Theatre Conference. Alabama: University of Alabama Press.

Davies, G. (2004): *Stage Source Book: Props*. Londres: A & C Black Publishers.

Davis, T. C. i Postlewait T. (eds.) (2003): *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Debord, G. (1964): *La Société du spectacle*. París: Buchet/Chastel.

Déchery, C. (2011): “Amateurism and de ‘DIY’ Aesthetic: Grand Magasin and Philippe Quesne” dins (eds.) Finburg, C. i Lavery, C. *Contemporary French Theatre and performance* pg.122-133 Disponible a: <http://www.chloedechery.com/wp-content/uploads/2016/10/Amateurism-and-the-DIY-Aesthetic-Grand-Magasin-and-Philippe-Quesne.pdf> [29/12/2022].

Deleuze, G. (2007): *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

Derrida, J. (1989): *Of Spirit: Heidegger and the Question* (trad.) G. Bennington i R. Bowlby. Chicago: University of Chicago Press.

- Destination ImagiNation (2009): *No Fuss Backdrops*. Destination ImagiNation
- Dickinson, G. (1925) *English Papier-Mâché: Its Origin, Development and Decline*. Londres: The Courier Press.
- Díaz Soto, D. (2011) “Cuestión de tiempo: Michael Fried y el tiempo del arte moderno” dins *A/STHESIS*, n. 49. p. 29-52.
- Drummond, J. (1990): *Husserlian Intentionality and Non-Foundational Realism: Noema and Object*. Dordrecht: Kluwer Academic.
- Duby G. i Aries P. (2001): *Història de la vida privada*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Dukanic, F. (2019): “De la disparition scénique entre le postmoderne et le posthumain” *Sens public*. Disponible a: <http://sens-public.org/articles/1362/> [30-06-2020].
- Dundjerovic, A.S. (2018): “Theatricality of Marionettes in Robert Lepage’s performance mise en scene1” dins *Móin-Móin Revista de estudos sobre teatro de formas animadas* v.1, n.5, p. 177-187.
- Edgecomb, S.L. (2012): “The Ridiculous Performance of Taylor Mac” dins *Theatre Journal*, n.64., p. 549-563.
- El Conde de Torrefiel, (n.d.) *La plaza*. Disponible a: <http://www.elcondedetorrefiel.com/Laplaza.html> [20/12/2020].
- Elam, K. (2002): *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Routledge.
- Ellenwood, R. (2012): “The Passion of the *Patenteux*” dins *Espace, sculpture*, v. 101 p. 52.
- Faber, R.; Goffey, A. (eds.)(2014): *The Allure of Things: Process and Object in Contemporary Philosophy*. Londres: Bloomsbury.
- Féral, J. (2003): *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- (2002) “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language” dins *SubStance*, v. 31, n. 2/3, Special Issue: *Theatricality*, p. 94-108. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/3685480> [06/01/2023].

—(1982): “Performance and Theatricality: The Subject Demystified” (trad.) Lyons, T dins *Modern Drama*, v. 25, n. 1, p. 170-181. Disponible a: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/498016/pdf> [06/01/2023].

Fergusson, K. (2012): “Nobjectivity - Sloterdijk’s *Bubbles*” dins *Theory & Event*, v. 15, n. 4, p. 664. Disponible a: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/491205> [08/01/2023].

Ferraresi, R. (2021): “ “Ready-Made” Compositions. Dramaturgical Practices in Contemporary Theatre.” dins (eds.) Guccini, G., Longhi, C. i Vianello, D. *Creating for the stage and other spaces: questioning practices and theories. Arti della performance: orizzonti e cultura*, n.13 p. 452-463.

FestspilleneiBergen (2017): *Who are we?*, Vídeo Youtube, 25 de maig. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=8p40RpJc8Kk> [13-06-2020].

Fischer-Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*. (trad.) González, D. i Martínez, D. Madrid: Abada Editores.

—(1999): *Semiótica del teatro*. (trad.) Briega, E. Madrid: Arco Libros.

—(1995): “I — Theatricality Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies”. *Theatre Research International*, v. 20, n. 2, p. 85-89.

Frances, J. (1928): *Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa*. Barcelona: Instituto del Teatro Nacional.

Fried, M. (1998): *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: The University Press of Chicago.

—(1988): *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: The University of Chicago Press.

Follesa, S. (2016): “Dall’abito all’abitato. La definizione dello spazio dell’abitare.” dins *Firenze Architettura*, v. 20, n.2, p. 126-133. Disponible a: <https://oajournals.fupress.net> [06/01/2023].

Galloway, A. (2013): “The Poverty of Philosophy: Realism and Post-Fordism” dins *Critical Inquiry*, v. 39, n. 2, p. 347-366.

García, R. (2015): "Cuerpos artificiales en el teatro de Tadeusz Kantor. Hacia una nueva corporalidad escénica" dins *Pygmalion: Revista de teatro general y comparado*, n. 7 p. 51-69 Disponible a: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5807689 [29/12/2022].

García, Carolina B. (2006): "Il teatro del mondo: Aldo Rossi (1979-1980)" dins *DC. Revista de crítica arquitectónica*, n.15-16, p. 146-149. Disponible a: <https://upcommons-upc-edu.are.uab.cat/handle/2099/9444> [01/06/2023].

García Díaz, P. (2011): "Object-Oriented Philosophy and the Comprehension of Scientific Realities". dins *Athenea Digital*, v. 11, n.1, p. 225-238.

Garner, Jr. Stanton B. (1994): *Bodied Spaces Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Nova York: Cornell University.

Gell, A. (1998): *Art and Agency*. Oxford: Clarendon Press.

Gibson, J. J.(1982): *Reasons for Realism: Selected Essays of James J. Gibson* (eds.) Reed, E. i Jones, R. Hillsdale i Londres: LEA, Lawrence Erlbaum Associates.

Gillette, J. Michael (2000): *Theatrical Design and Production*. Mountain View: Mayfield Publishing Company.

Goebbels, H. (2010): "Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts" *Cornell Lecture on Contemporary Aesthetics*. Cornell University. 9 de març. Disponible a: file:///C:/Users/User/Downloads/goebbels_cornell_lecture18.pdf [28/10/2022].

Goffman, E. (1959): *The presentation of self and everyday life*. Nova York: Anchor Books.

Goldberg, R. (2018): *Performance. Live Art 1909 to the present*. Nova York: Harry N. Abrams.

Gordon, R. S. (1990): "The Italian Futurist Theatre: A Reappraisal." *The Modern Language Review*, vol. 85, n. 2, p. 349-361. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/3731815> [29/12/2022].

Govier, J. (1984): *Create Your Own Stage Props*. Londres: A & C Black Publishers.

Graells, G.J. (2018): *Iago Pericot, la llibertat de crear i viure*. Barcelona: Insitut del teatre (Diputació de Barcelona).

Grant, S. (2008): "Simon Grant interviews Robert Morris" *TATE ETC*, 1 de setembre. Disponible a: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/simon-grant-interviews-robert-morris> [19-10-2020].

Grazioli, C. (2009): "Teatro de objetos" *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Disponible a: <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/> [27/12/2022].

Greenblatt, S. (1996): "Remnants of the Sacred in Early Modern England" dins (ed.) de Grazia, M. Quillisgan, M. i Stallybrass, P. *Subject and Object in Renaissance Culture*. p. 337-345. Cambridge: Cambridge University Press.

—(1988): "Shakespeare and the Exorcists." dins *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. p. 94-128. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

—(1980): *Renaissance Slef-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.

Guenther, G. (2012) *Magical Imaginations : Instrumental Aesthetics in the English Renaissance*, Toronto: University of Toronto Press. Disponible a: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uab/detail.action?docID=4672778>. [21/01/2023].

Gurley, S. West (2014): "Commentary upon Brian Harding's Object Oriented Ontology and José Ortega y Gasset's Anti-Idealist Interpretation of Phenomenology" dins *Southwest Philosophy Review* , v. 30, n. 2, p. 41-44.

Harman, G. (2020): *Art + Objects*. Cambridge: Polity.

—(2016) *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Barcelona: Anthropos Editorial.

—(2015): *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

—(2013): "Undermining, Overmining, and Duomining: A Critique," dins (ed.) Sutela, J. *ADD Metaphysics* , p. 40-51. Aalto: Aalto University Design Research Laboratory

—(2011): "On the Undermining of Objects: Grant, Bruno i Radical Philosophy," dins (eds.) Bryant, L., Srnicek, N., i Harman. G. *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, p. 21-40. Melbourne: re.press.

—(1999): *Tool-being: Elements in a theory of objects*. Tesis doctoral. Disponible a: <https://www.proquest.com/dissertations-theses/tool-being-elements-theory-objects/docview/304565702/se-2> [04/01/2023].

Harris, J.G. i Korda, N. (2002): *Staged Properties in Early Modern English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hart, E. (2013): *The Prop Building Guidebook for Theatre, Film and TV*. Nova York: Routledge.

—(2009): *Prop Agenda*. Disponible a: <https://www.props.eric-hart.com/author/admin/> [29/12/2022].

Heffernan James A. W. (2008): “Critical Response. Staging Absorption and Transmuting the Everyday: A Response to Michael Fried” dins *Critical Inquiry*, v. 34, n.4, p. 818-834.

Hegel, F. [1807] (1966): *Fenomenología del espíritu*. (trad.) Roces, W. Mèxic: Fondo de cultura económica.

Heidegger, M. (2008): *Towards the Definition of Philosophy*. (trad.) Sadler, T. Londres: Continuum.

—(2012): *Ser y tiempo*. (trad.) Rivera, J.E. Madrid: Editorial Trotta.

Henare, A; Holbraad, M; Wastell, S. (eds.) (2006): *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. Londres: Routledge.

Holly Beresfors, A. (2012): *The Performance of Art: Picasso, Léger, and Modern Dance 1917-1925*. Tesi doctoral. Washington University.

Holt, M. (1988): *Stage Design and Properties*. Londres: Phaidon.

Husserl, E. (1970): *Logical Investigations*. (trad.) Findlay, J. Abingdon: Routledge.

ICIQuebec (2016): *Robert Lepage et la maquette derrière 887*, 27 de setembre. Disponible a: <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/805352/theatre-culturel-quebec-histoire-piece-887>[15-10-2022].

ITcanaloficial (2019): Reportatge de “FLAM” de Roger Bernat al programa Teló de Fons de La XarxaO DE FONTS, vídeo youtube, 14 de novembre. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=foaWrnuID7o> [20/12/2022].

Jackson, R. (2010): “Algorithmic Allure: Heidegger, Harman and Every Icon”. Paper presentat a la Association of Art and Historians Conference, 15-17/04/2010, Glasgow, p. 141-160. Disponible a: chrome-extension://efaidnbmninnibpcapjpcglclefindmkaj/http://www.trans-techresearch.net/wp-content/uploads/2015/05/TTRReader2010_013-robert-jackson.pdf [04/01/2023].

James, T. (1987): *The Theater Props Handbook*. White Hall: Betterway Publications, Inc.
—(1990): *The prop Builder’s Molding & Casting Handbook*. Londres: Penguin Publishing Group.

—(1990): *The prop Builder’s Mask-Making Handbook*. Londres: Penguin Publishing Group.

Johnston, D. (2017): *Theatre and Phenomenology: Manual Philosophy*. Londres: Palgrave.

Jones, A. R. i Stallybrass, P. (2000): *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Juntunen, J. (2020): “Human/Object/Thing: Kantor’s Puppets and Bio-Objects” dins (eds.) Romanska, M. i Cioffi, K. x *Theatermachine. Tadeusz Kantor in context*, p. 29-40. Evanston: Northwestern University Press. Disponible a: https://www.academia.edu/31150188/HUMAN_OBJECT_THING_TADEUSZ_KANTORS_PUPPETS_AND_BIO-OBJECTS [15/04/2020].

Kant, M. (2015): “Oskar’s Schlemmer Triadic Ballet (Paris, 1932) and Dance Discourse in Germany. Three Letters with Annotation and a Commentary”. dins *Dance Research*, v. 33, n.1, p.16-30.

Kantor, T. (1993): “Lesson 7 de The Milano Lessons, 1986” Dins [trad.]Michal Kobialka. *Kantor, Tadeusz A Journey Through Other Spaces Essays and Manifestos, 1944-1990*. Berkeley: University of California Press.

Kapoor, A. (n.d.): *ANISH KAPOOR: Royal Academy of Arts 2009*. vídeo. 4’:03” Disponible a: <https://anishkapoor.com/252/royal-academy-of-arts-2009> [08/01/2023].

Kattenbelt, C., Lavender A., i Nelson R. (2010) *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Khamsi, J. (2012): "Misbehaving: Radical Behaviorism and Counterculture Environments" dins *Volume-Meppel*, v. 33, p. 111-115. Disponible a: https://www.academia.edu/2907668/Misbehaving_Radical_Behaviorism_and_Counterculture_Environments [06/01/2023].

Kimbell, L. (2013): "The Object strikes back: An interview with Graham Harman" dins *Design and Culture*, v. 5, n. 1, p. 103-117.

Klossowicz, J. (1986): "Tadeusz Kantor's Journey" dins *The Drama Review:TDR*, v. 30, n. 3, p. 98-113. Disponible a: <https://jstor.org/stable/1145753> [12/12/2020].

Klüve, B. (1997): *A day with Picasso*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Knowles, R. (2012): "Editorial Comment: Theatre and Material Culture", *Theatre Journal: Theatre and Material Culture*, v. 64, n. 3. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/41679611> [30/12/2022].

Kobialka, Michal (1992): "A visual History of Tadeusz Kantor's Theatre" dins *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, v. VII, n.1, p.107-150. Disponible a: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/1854/1817> [12/12/2020].

Kowzan, T. (1997): *El signo y el teatro* (trad.) M. C. Bobes i J. G. Maestro. Madrid: Arco/Libros SL.

Krauss, Rosalind (2002): *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.

Lahusen, S. (1986): "Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets?" dins *Dance Research The Journal of the Society for Dance Research*, v. 4, n. 2, p. 65-77.

Lampkin, F. (2019): "El curso de las cosas" *HA!* 13 de novembre. Disponible a: <https://historia-arte.com/obras/el-curso-de-las-cosas> [06/01/2023].

Latour, B. (2007): *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Lavery, C. (2013): "The ecology of the image: The environmental politics of Philippe Quesne and Vivarium Studio" dins *French Cultural Studies*, v. 24, n. 3, p. 264-278. Disponible a: journals.sagepub/doi/10.1177/0957155813489095 [29/12/2022].

Le Bœuf, P. (2010): "On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette". dins *New Theatre Quarterly*, v. 26, n. 2, p. 102-114.

Lepecki, A. i Banes, S. (2006): *The senses of performance*. Londres: Routledge.

Lévi-Strauss, C. (1962): *La Pensée sauvage*. París: plon.

Longhi, L. (2008): "Intervención en las ruinas del Teatro Municipal de Lima" dins *ARQ*, n. 68, Santiago p. 54-59. Disponible a: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962008000100008 [04/01/2023].

Mancebo-Roca, J. A. (2022): "Las flores futuristas. Propuesta para una botánica artificial" dins *Arte, Individuo y Sociedad*, v.34, n.3, p. 987-1009.

Margolies, E. (2003): "Were those boots made just for walking? Shoes as performing objects in everyday life and in the Theatre" *SAGE Publications*, v. 2, n. 2, p. 169-188. —(2016): *Props*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Masó, J. (2012): "Catherine Malabou: la plasticidad -o cómo cambiar de accidente y alteridad" dins *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea* (coord.) Llavador, L. i Riba, J. p. 50-64. Barcelona: Editorial UOC.

Mata, A. (2019): *La función de lo teatral en la enseñanza de las artes plásticas en contextos transversales: del Arts and Crafts a la Bauhaus*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.

Maymó, Jaume (Ed.) (2006): *mariaelena roqué desvesteis carles santos*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària.

McAuley, G. (1999): *Space in performance*. Ann Arbor: Univeristy Michigan Press.

McKechnie, K. (2010): "Instance: Rimini Protokoll, Mnemopark (2005)." dins (eds.) Bay-Cheng. *Mapping Intermediality in Performance*, p. 75-81

Mckinney, J. (2015): "Vibrant Materials: The Agency of Things in the Context of Scenography". dins: AADD. *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*. p. 121-139. Londres: Routledge.

Mendelman (2014): "Enchanted Objects: Visual Art in Contemporary Fiction by Allan Hepburn "(review) dins *Modern Fiction Studies*, v. 60, n. 2, p. 408–410.

Merleau Ponty, M. (2005): *Phenomenology of perception*. Londres: Routledge.

Midal, A. (2019): *Design by Accident: For a New History of Design*. Berlin: Sternberg Press.

Miodownik, M. (2013): *Stuff Matters: Exploring the Marvelous Materials that Shape Our Man-made World*. Londres: Penguin Books.

de Mingo, A.M. (2012): "La comunidad en cuestión. Un episodio de la historia moral del teatro, según Rousseau" dins *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, n. 9, p. 91-119. Disponible a: <https://dialnet-unirioja-es.are.uab.cat/servlet/articulo?codigo=5752982> [06/01/2023].

Mitchell, W.J.T. (2020): *¿Qué quieren las imágenes?* Vitoria: Sans Soleil Ediciones.

Mitea, B. (2014): "Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theatre: The Place of the Theatre in the Bauhaus School Programme" *Revista Bibliotecii Nationale; Bucarest* v. 20, n. 1, p. 87-92.

Monteverdi A.M.(2018): "Memoria e racconto autofizionale nel teatro di Robert Lepage: 887" dins *Arabeschi*, n.20, p.38-45.

Monks, A. (2016) "A Human Skull" dins Margolies, E. *Props*. p. 179-182. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

—(2012): "Human Remains: Acting, Objects and Belief in Performance" dins *Theatre Journal*.

v. 64, n. 3, p. 355-371. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/41679614> [29/12/2022].

Moragas, S. (1975): *L'escenari teatral*. Barcelona: Editorial Barcino.

Moran D. (2000): *Introduction to Phenomenology*. Londres i Nova York: Routledge.

Moran, D. i Mooney, T. (2002) *The Phenomenology Reader*. Londres i Nova York: Routledge.

Motley (1970): *Theatre Props*. Londres: Studio Vista.

Nahm, Kee-Yoon “Props Breaking Character: The Performance and Failure of Real Objects on the Naturalist Stage” dins (2014): *Performing Objects & Theatrical Things*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Nakai, Y. (2009): “Seeing the Difficulty of Seeing: An Analysis of Yvonne Rainer’s “Analysis of ‘Trio A’” dins: *Jutsu: Journal of the International Center for Human Sciences*, Kinki University, No.3. Disponible a: https://www.academia.edu/9479852/Seeing_the_Difficulty_of_Seeing_An_Analysis_of_Yvonne_Rainer_s_Analysis_of_Trio_A_ [29/12/2022].

Nesfield-Cookson, M. (1936): *Small Stage Properties and Furniture*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.

Nietzsche, F. [1872] (2004): *El nacimiento de la tragedia*. Santa Fe: El Cid Editor.

Nieva, Francisco (2000): *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Olf, J. (1974): “The Man/Marionette Debate in Modern Theatre.” dins *Educational Theatre Journal*, v. 26, n. 4, p. 488-494. Disponible a: doi:10.2307/3206610 [21/08/2020].

Olivares, J.C. (2014): “Bon Laden, la balena blanca de l’últim record nord-americà” *Ara*, 10 de juliol. Disponible a: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://hemeroteca.cdmae.cat/bitstream/handle/20.500.12268/41281/Article%20del%20diari.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [29/12/2022].

Orlin, L. C. (1993): “The performance of Things in the Taming of the Shrew” dins *Year book of English Studies*, v. 23. p. 167-188.

Ortega y Gasset, J. (1914): “Ensayo de estética a manera de prólogo” dins Moreno Villa, J. *El pasajero*. Madrid: Imprenta Clásica Española. Disponible a: <https://es.scribd.com/document/408157591/ORTEGA-Ensayo-de-Estetica-a-Manera-de-Prologo#> [06/01/2023].

Paavolainen, T. (2018): *Theatricality and Performativity: Writings on Texture from Plato's Cave to Urban Activism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

—(2012): *Theatre/Ecology/Cognition Theorizing Performer-Object Interaction in Grotowski, Kantor, and Meyerhold*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Pablos Solís, G.A. (2009) “Semiótica. Signos y mapas conceptuales” dins *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Disponible a: www.eumed.net/rev/cccss/04/gaps2.htm [21/01/2023].

Pardo (2018): “El Conde de Torrefiel: 'El que fem ni és radical ni és minoritari'” *Entreacte*. 4 de juliol. Disponible a: <http://entreacte.cat/entrades/perspectives/el-conde-de-torrefiel-el-que-fem-ni-es-radical-ni-es-minoritari/> [27/12/2020].

Parker, S. (2014): *Bertolt Brecht: A Literary Life*. London: Bloomsbury.

Parvu, I. (2021): *La consistance des choses: Peter Fischli, David Weiss et le temps retourné*. Tesis doctoral. Presses universitaires de Provence PUP. Disponible a: <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/49967> [06/01/2023].

Pavis, Patrice (2013): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (trad.) Melendres, J. Barcelona: Paidós.

—(2013): *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*. (trad.) Anderson, J. Londres: Routledge.

—(2011): *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. (trad.) Folch, E. Barcelona: Paidós.

—(2000): *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène 3*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Pérez-Rasilla, E. (2020): “La voz escindida. El desplazamiento de la palabra en la escena española contemporánea” dins (eds.) Rovecchio, L. i Urban, A. *Anagnórisis, revista de investigació teatral*, n. 21, p. 223-246.

Pinney, Christopher. (2001): *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*. Londres: Routledge.

del Prado (1997): “Aproximación al concepto de teatralidad” dins *Los géneros literarios: curso superior de narratología : narratividad-dramaticidad* (coord.) Pérez, M.C. p. 31-34. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Prampolini, E. (1915): “Escenografía y coreografía futurista” dins (coord.) Sánchez, J. (1999): *La escena moderna : manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. p. 128-133. Madrid: Akal.

Preston, J. (2014): “Modernism’s Dancing Marionettes: Oskar Schlemmer, Michel Fokine, and Ito Michio. dins *Carrie Modernist Cultures*, v. 9, n. 1, p. 115-133.

Puig, M. (n.d.): *Magda Puig Torres*. Disponible a: <http://www.magdapuig.com/ca/produccions/placido-mo> [20/12/2022].

Puig Taulé, O. (2016): “F.R.A.U. ens ha ben defraudat” El Núvol. 27 de juliol. Disponible a: <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/f-r-a-u-ens-ha-ben-defraudat-38478> [27/12/2020].

Puigserver, F. (n.d.): “Mi escenografía de Yerma” dins Graells, G. J. i Bueso, A. (1996): *fabià puigserver*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

Quinn, S. (2006): “Windows on Nature: The Great Habitat Dioramas of the American Museum of Natural History”, *American Museum of Natural History*. Disponible a: <https://artsandculture.google.com/exhibit/windows-on-nature/XgLSyh9jcPHUKw> [20-06-2020].

Quik, A i Rushton, R. (2019): “On Theatricality” dins *Performance Research*, v. 24, n. 4, p. 1-4.

Raizman, i Gorman, C. (2007): *Objects, Audiences, and Literatures: Alternative Narratives in the History of Design*. Cambridge: Cambridge Scholars Publisher.

Ramos (2020): “Notas que patinan #96: TNT (segunda parte)” *Teatron*, 13 d’octubre. Disponible a: <http://www.tea-tron.com/rubenramos/blog/2020/10/13/notas-que-patinan-96-tnt-segunda-parte/> [20/12/2020].

Rasmussen B.B. (2018): “Technologies of Nature: The Natural History Diorama and the Preserve of Environmental Consciousness” dins *VICTORIAN STUDIES*, v. 60, n. 2, p. 255–268.

- Rebenticsh, J. (2018): *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Reynolds, J. (2019): *Robert Lepage / Ex Machina: Revolutions in Theatrical Space*. Bloomsbury: Londres.
- Richards, T. (2005): *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- Ridout, N. (2012): "On the Work of Things: Musical Production, Theatrical Labor and the 'General Intellect'" dins *Theatre Journal*, v. 64, n. 3, p. 389-408. Disponible a: <https://www.jstor.org/stable/41679616> [30/12/2022].
- Riera, A. (2000): *Antoni Clavé i el teatre*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Robbins, C. N. (2018): "The Sensibility of Michael Fried" dins *Criticism*, v. 60, n. 4, p. 429-454.
- Rofes, O. (2005): "Objectes distribuïts i consciència discontinua: l'obra d'art com a mediació transtemporal i transcultural" dins *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, sèrie Monogràfics, n. 21, p. 107-122.
- Rosselló, R.X. (2011): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)* Valencia: Biblioteca Sanchis Guarner.
- Rossi, C. (2014): "A new domestic landscape. Catharine Rossi on the environments of Joe Colombo and Superstudio" dins Grima, J. et. al. (eds.) *sqm: the quantified home*. Zurich: Lars Müller. p. 50-59. Disponible a: <https://eprints.kingston.ac.uk/id/eprint/31644/> [06/01/2023].
- Ruiz Ferrer, (2017): *Children's Literature of the 18th Century. The Influence of Animals and Objects in Dorothy and Mary Ann Kilner's Tales*, tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rülicke-Weiler, K. (1982): *La dramaturgia de Brecht. El teatro como medio de transformación*. L'Havana: Editorial arte y literatura.

- Salas, R. (1997): “Los ballets rusos de Serguei Diaghilev” *Ciclos de conferencias: Bajo la estrella de Diaghilev (II)*. Disponible a: march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2391 [13/08/2020].
- Sartre, J.-P. (1984): *El ser y la nada*. (trad.) Valmar, J. Madrid: Alianza.
- Sayre, H.M. (1989): *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* Chicago: The University Chicago Press.
- Scheler, M. (1973): *Selected Philosophical Essays*. Evanston: Northwestern University Press.
- Schweitzer, M. i Zerdy, J. (eds.)(2014): *Performing Objects & Theatrical Things*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schwenger, P. (2006): *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press
- Shakespeare, W. (2005): *Hamlet* (trad.) Oliva, S. Barcelona: Vicens Vives.
- Simmel, G. (1977): “La metrópolis y la vida mental” dins *Revista Discusión*, n. 2. Barcelona: Barral. Disponible a: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf [04/01/2023].
- Slavuski, V. (2018): “El present del futur” *La Vanguardia*, 30 de juny. Disponible a: [hrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://hemeroteca.cdmae.cat/bitstream/handle/20.500.12268/59192/Article%20del%20diari.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://hemeroteca.cdmae.cat/bitstream/handle/20.500.12268/59192/Article%20del%20diari.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [23/12/2022].
- Smyth P. (2019): “Theatricality, Michael Fried and Nineteenth-Century Art and Theatre” dins *PERFORMANCE RESEARCH*, v. 24, n. 4, p. 5-9.
- Sloterdijk, P. (2003): *Esferas I: Burbujas* (trad.) Reguera, I. Madrid: Ediciones Siruela.
- Sofer, A. (2006): *The Stage Life of Props*. Michigan: The University of Michigan Press.
—(2013): *Dark Matter: Invisibility in Drama, Theater, and Performance (Theater: Theory/Text/Performance)*. Michigan: The University of Michigan Press.

—(2016): “Getting on with Things: The Currency of Objects in Theater and Performance Studies.” *Theatre Journal*, v. 68, n. 4, p. 673-684.

Solana, G. (1997): “Los pintores de Diaghilev” *Ciclos de Conferencias: Bajo la estrella de Diaghilev (II)*. Disponible a: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22395&l=1> [13/08/2020].

—(1997): “Picasso y los ballets rusos” *Ciclos de Conferencias: Bajo la estrella de Diaghilev (III)*. Disponible a: <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=22395&l=1> [13/08/2020].

Soto, A. (2020): *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: ediciones/ metales pesados.

Stallybrass, P. (1996): “Worn Worlds: Clothes and Identity on the Renaissance Stage” dins (eds.) de Grazia, M. Quilligan, M. i Stallybrass, P. *Subject and Object in Renaissance Culture*, p. 337-345. Cambridge: Cambridge University Press.

—(1987): “reading the Body: *The Revenger’s Tragedy* and the Jacobean Theater of Consumption” dins *Renaissance Drama*, v. 18, p. 121-148.

—(1986): “Patriarchal Territories: The Body Enclosed” dins (eds.) Ferguson, M.W., Quilligan, M. i Vickers, N. *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, p. 123-144. Chicago: University of Chicago Press.

States, Bert O. (1987): *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*. Berkeley i Los Ángeles: University of California Press.

—(2007): “The Phenomenological Attitude” dins *Critical Theory and Performance*, (eds.) Reinelt, J.O. i Roach, J. Ann Arbor: University of Michigan Press. p. 26-35.

Stein, G. (2019): *Autobiografía d’Alice B. Toklas* (trad.) Camps, A. Barcelona: l’avenç.

Strawn, S. n.d.: *prophandbook* Disponible a: <http://prophandbook.com> [10/10/2022].

Susmansky, Sílvia (2014): *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.

Sullà, E. et al. (2009): *Introducció a la teoria de la literatura*. Manresa: Angle Editorial.

Summers, J. M. (2016): *Fernand Léger and the Creation of La Création de Monde*:

Le Nègre, Mechanical Abstraction, and the Spectacle, tesi doctoral, University of Colorado Boulder. Disponible a: https://scholar.colorado.edu/concern/graduate_thesis_or_dissertations/5999n368h [23/12/2020].

Svich, C. (2009): "Glamping It Up with Taylor Mac" *American Theatre*, 8 de novembre. p. 36-38, 94-95.

Taulin, Z.(2013); "Guerrilla Poetry: Ashbery, Deleuze, Harman, and the Allure of the Object." dins *Lamar Journal of the Humanities*, v. 38, n. 1.

Teague Frances (1991) *Shakespeare's Speaking Properties*. Lewisburg: Bucknell Univ Pr.

Teatre Lliure, (n.d.): *Plácido Mo, dossier*. Disponible a: https://www.teatrelliure.com/sites/default/files/imce/documents/temp2021/dossier_placido_mo_-_cat.pdf [20/12/2022].

Teatro Pradillo (2013): *El Conde de Torrefiel I La chica de la agencia de viajes nos dijo que había piscina en el apartamento*. Video Vimeo. Disponible a: <https://vimeo.com/84768868> [20/12/2020].

Teatro Pradillo (2015): *El Conde de Torrefiel I La posibilidad que desaparece frente al paisaje*. Video Vimeo. Disponible a: <https://vimeo.com/261443540> [20/12/2020].

Teatros del Canal, n.d. ENTREVISTA COLLAGE A PHILIPPE QUESNE [trad.] Segovia, Á i Rod, C. Disponible a: <https://www.teatros canal.com/espectaculo/philippe-quesne-la-melancolie-des-dragons/> [15-06-2020].

Trimingham, M. (2011): *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*. Nova York: Routledge.

Turk E (2011): *French Theatre Today: The View from New York, Paris and Avignon*. Iowa City: University of Iowa Press.

Ubersfeld, A. (1989): *Semiótica teatral* (trad.) Torres, F. Madrid: Ediciones Cátedra.

Unwin, S. (2005): *A Guide to the Plays of Bertolt Brecht*. London: Methuen.

Ureta, C (2020): *La ciudad como texto*. Disponible a: <https://www.laciudadcomotexto.cl/#proyecto> [04/01/2020].

Van de Wiele. (2019): "Objects Observed: The Poetry of Things in Twentieth-Century France and America by John C. Stout" (review). dins *The French Review*, v. 93, n. 2, p. 268–269.

Veltrúsky, J. (1964): "Man and Object in the Theater." dins (trad.) i Ed. Paul L. Garvin. *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*, p. 83–91. Georgetown: Georgetown University Press.

Ventosa, S. (2006): *mariaelena roqué desvesteix carles santos*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Museu Tèxtil i d'Indumentària.

Vicente Arlandis Recuerda (2017): Sumario 3/94.Video vimeo. Disponible a: <https://vimeo.com/261734725> [27/12/2020].

Villegas, J. (1996): "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria " dins *Gestos*, n. 21, p. 7-15.

Wade, B.M., Jr. (2010): "Through the Eyes of the Property Director" dins *Theatre Symposium*, n. 18, p. 8-10. Disponible a: <https://muse-jhu-edu.are.uab.cat/article/469177/pdf> [29/12/2022].

Wagner, F. (1975): *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Editorial labor.

Watson. J. (1999): *Literature and material culture from Balzac to Proust: the collection and consumption of curiosities*. Cambridge: Cambridge University Press.

Weber, S. (2004): *Theatricality as Medium*. Nova York: Fordham University Press.

Wekwerth, M. (2011): *Daring to Play: A Brecht Companion*. London: Routledge.

Werry, M (2014): "House Arrest: Museological Performance, Animacy, and the Remains of Rural America" dins (2014) *Performing Objects & Theatrical Things*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Willett, J. (1986): *Brecht in context*. Londres: methuen.

—(1977): *The Theatre of Bertolt Brecht*. Londres: methuen.

Wilshire, B. (1982): *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Bloomington: Indiana University Press.

Wilson, A. (2003): *Making Stage Props: A Practical Guide*. Marlborough: The Crowood Press.

Witts, N. (2009): *Tadeusz Kantor*. Londres: Routledge.

Worthen, W.B. (1992): *Modern Drama and the Rethoric of Theater*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

Yachnin, P. (1996) "Magical Properties: Vision, Possession, and Wonder in Othello" dins *Theatre Journal*, v. 48, p. 197-208.

Annex I

Glossari

A

Absorció: terme manllevat de Michael Fried (1988) que el crític i historiador de l'art emprà en els seus estudis sobre la pintura francesa del segle XVIII. És una característica que defineix l'atenció o concentració dels personatges representats que dediquen a allò que fan a expenses de l'espectador del quadre. L'efecte que generen aquestes escenes és de duració, ja que l'instant que representen de l'acció no té cap moment destacable, sinó que pot remetre a tots els altres d'aquesta activitat portada a terme per personatges ensimismats (Díaz Soto 2011, 37).

Acció: s'utilitza aquest terme segons el punt de vista d'Andrea Soto Calderón que l'entén com a moviment orientat per un fi, un moviment que té una funcionalitat predeterminada, un objectiu (2020: 77- 84).

Adumbration 'escorç': Husserl utilitza el terme *Abschattung* per referir-se a la impossibilitat en qualsevol forma de percepció per oferir-nos l'objecte en la seva totalitat. Segons la perspectiva fenomenològica de Husserl sempre que percebem alguna cosa es fa des d'un punt de vista concret que no et permet veure alguna de les cares de l'objecte percebut. Aquest terme ha estat traduït al castellà com a 'escorzo', 'matiz', o 'adumbramiento'.

Affordance: teoria de G. Gibson (1982) que estableix la percepció del món no només pel que fa a la forma dels objectes i les relacions espacials, sinó també per les possibilitats d'acció que suggereix l'entorn, i per tant, també els objectes.

Agència: s'utilitza en el sentit de Bruno Latour. Especifica el poder actiu que tenen tant els humans com els no-humans dins la xarxa de relacions on s'impliquen.

Ambientació: una de les tres categories de les funcions dels objectes en escena. Respon a l'univers contextual del personatge. En aquest sentit atén criteris simbòlics.

Antidisseny: és una teoria proposada pel dissenyador italià Joe Colombo. Aquesta visió del disseny advoca per una transformació de l'espai domèstic incorporant el factor temps en el projecte de disseny, en contraposició al racionalisme arquitectònic. Aquesta empresa contestatària de Colombo beu del pensament i les creences de l'artista danès Asger Jorn amb al que va col·laborar quan va incorporar-se al grup Movimento di Pintura Nucleare el 1951. El resultat de l'obra de Colombo des d'aquest posicionament va portar-lo a crear objectes flexibles, compactes i transformables (Midal 2019: 215-237).

Atenció: parar esment. Aturar-se a mirar i escoltar, en aquest cas, l'objecte.

Atendre: estar atent, fer atenció. Vegeu: atenció.

Attrezatura: terme emprat pel dissenyador italià Joe Colombo per referir-se als seus projectes. Considerava que aquest terme estava associat a la modernitat així com *macchine*. Com que des del seu punt de vista els objectes dins la llar havien d'estar integrats a l'espai, es decantava per utilitzar paraules que connotaven equipament i no mobiliari (Midal 2019: 215-237).

B

Binocular vision 'bifocalitat simultània': concepte descrit per Bert O. States. Explica una manera possible de mirar l'escenari: un ull observa signes, perspectiva semiòtica, mentre que l'altre ull veu les coses en si mateixes, perspectiva fenomenològica (1987: 8).

Bioobjecte: artefacte de Tadeusz Kantor que posa en relació l'objecte amb l'intèrpret. en aquest cas l'objecte condiona el moviment de l'intèrpret. No es poden entendre per separat ja que depenen l'un de l'altre.

C

Catàstrofe: concepte extret de Gilles Deleuze que pren sentit en l'acte de pintar, especialment en el treball preparatori, pre-pictòric. Deleuze distingeix dos moments: d'una banda, l'instant en què impera el caos i aquell que el segueix, del qual surt una primera 'carcassa', i, de l'altra, el segon moment en què la catàstrofe arrasa les bases que havien aparegut, fet que provoca començar de nou. Amb aquesta acció es corre el risc que la catàstrofe impedeixi que el fet pictòric avanci (2007: 21-48).

Charm: per Kant l'experiència estètica confirma l'autonomia de l'ésser humà sobre l'objecte. El terme *charm* (encant) en canvi, compromet aquesta afirmació; per aquest motiu el desvincula de la bellesa (*beauty*). L'encant va lligat a la sensualitat, i no pas a aspectes cognitius de la persona. L'agradabilitat de l'encant és símptoma de les necessitats més bàsiques, que connecten amb l'animal més que amb l'ésser de raó (Guenther 2012: 107-115).

Congruència: una de les tres categories de les funcions dels objectes en escena. Respon a aspectes formals de la construcció de la posada en escena com el vestuari o l'escenografia. Procura per l'acumulació de detalls visuals que generin un efecte de coherència.

D

Diagrama: concepte manllevat de Gilles Deleuze que pren sentit en l'acte de pintar i és entès com a eina, la funció de la qual és desfer les similituds: desfer la representació per fer sorgir la presència de la imatge entesa com a resultat de l'aplicació del diagrama. En altres paraules, trencar amb la intenció del pintor —el clixé— prèvia a l'acte de pintar. Aquest acte és, per Deleuze, el fet pictòric. El diagrama és la unitat per fer sentir la catàstrofe-germen; així doncs, queda relacionat amb la condició pre-pictòrica i amb l'acte de pintar, perquè d'ell en surt alguna cosa nova (2007: 49-88).

Dislocated function ('dislocació funcional'): característica amb la qual Francis Teague defineix la utilleria. A l'escenari qualsevol objecte funciona de manera diferent que

en un context no teatral, sigui perquè n'imita la funció més evident, sigui perquè assumeix una funció poètica (Sofer 2006: 12-13).

Dramatúrgia: disciplina que compon, estructura i organitza els mecanismes de comunicació entre l'escenari i el públic. Estudia la producció de sentit dels signes teatrals d'un espectacle.

E

Element escènic: qualsevol component que és a l'escenari.

Ens escènic: traducció exacta del terme *scenic object* de Sofer per no interferir en l'etiqueta proposada en aquesta recerca, ja que l'autor l'utilitza com a sinònim d'objecte teatral.

Entitat: terme utilitzat per Sofer per reivindicar les dimensions de l'espai i el temps de l'objecte material. Entitat és un terme general per parlar sobre l'existència; en aquest sentit dirigeix la mirada a l'objectualitat de l'objecte (2006: vi).

Escenògraf: s'utilitza en el sentit de figura creativa —més enllà del seu saber tècnic— dins l'equip artístic; l'escenògraf proposa elements que no apareixen escrits al text teatral però que contribueixen a la dramatúrgia de la peça més enllà del context històric i de la seva poètica formal.

Escenografia: arquitectura efímera que perimetritza l'espai escènic projectada a mans de l'escenògraf. S'utilitza per designar el conjunt d'elements que dibuixen l'escena.

Escolta: fa referència al tipus d'atenció que explica Bert O. States, com una qüestió sinestèsica on els ulls escolten i les orelles veuen. En aquest sentit, l'escolta és sinònim d'atenció particular, i no pas únicament auditiva (1987: 53).

F

Força: entesa a partir de la noció de força exposada per Deleuze en l'acte pictòric, que queda descrita com a invisible, sense forma. Només la deformació de la forma pot fer aflorar la força. És precisament quan la forma es posa en relació amb la força que succeeix el fet pictòric, l'acte de pintar. En aquesta recerca es trasllada de la pintura a l'escenografia (2007: 49-88).

Forma: en aquesta recerca s'utilitza en oposició a la matèria. S'entén com el contorn pel qual queda definit un objecte, el seu perímetre, i pel qua el podem identificar.

G

Germen: concepte de Gilles Deleuze aplicat a l'acte de pintar. Si el moment pre-pictòric va relacionat amb una catàstrofe que arrasa amb les bases, i els clixés, d'aquest caos n'ha de sortir una cosa nova: pintar, portar a terme l'acte pictòric. Aquesta nova cosa que emergeix és el germen (2007: 21-48).

Gest: subratlla el moviment d'una geometria a l'espai. En aquesta recerca no fa referència a un moviment corporal d'un actor, sinó als accents formals dels objectes o elements no humans a l'escenari. Aquests accents no es conceben com una forma estàtica i passiva, sinó com el resultat d'un moviment anterior i interior que li dona forma.

I

Imatge sensorial: terme utilitzat per Sofer a l'hora de fer referència a l'objecte des d'un punt de vista fenomenològic. Des d'aquesta perspectiva l'objecte es converteix en una imatge real objectiva que s'obté i s'elabora per la observació directa de l'estímul que impacta l'aparell sensorial receptor (2006: 14-15).

L

Lexema sincrònic: terme utilitzat per Sofer per fer referència a l'objecte en tant que unitat de significat des de la perspectiva semiòtica. Un enfocament sincrònic observa la llengua en un moment determinat del temps sense tenir-ne en compte l'evolució. Així doncs, es pot comprendre que lexema sincrònic fa referència a l'objecte entès com una unitat de significat sense tenir en compte el factor temporal de les arts escèniques, com si s'assenyalés un objecte d'una fotografia (2006: 14).

Literalisme: per Graham Harman terme que s'oposa a teatralitat. Harman parteix de l'assumpció que una obra d'art o objecte pot ser parafrasejat descrivint-ne les qualitats, fet que implicaria descriure'l per mitjà de la nostra relació amb ell o amb una altra cosa.

Literalització: estranyar mitjançant elements que avancen el contingut de l'acció a través d'un recurs visual. Per exemple: un personatge que surt amb un cartell on hi ha escrit: "estic a França, el 1789, i en aquesta escena em tallen el cap". Extrañar mediante elementos que adelantan el contenido de la acción a través de un recurso visual. "Significa que lo 'figurado' se mezcla con lo 'formulado'" (Apud Benjamin 1975: 22). En aquest treball s'hi fa referència perquè, tal com queda reflectit a l'exemple, els cartells, que Caspar Neher inclou a escena són un dels components bàsics del teatre literalitzat.

M

Matèria: material en brut del qual estan formats els objectes. Incideix en l'estat d'un material previ a la seva manufactura. En aquest sentit, el material és format de matèria. En aquesta recerca es contraposa a la forma.

Mirada: forma de percebre, no només implicada amb la vista, sinó també amb els altres sentits. En aquesta recerca la mirada està compromesa amb la contemporaneïtat, allunyada dels binarismes i atenta als agents no humans, especialment als objectes.

Model reduït: Lévi-Strauss (1962) considera que la gran majoria d'obres d'art són *models reduïts*, etiqueta amb la qual Claude Lévi-Strauss fa referència a l'obra d'art. Aquesta noció respon a la renúncia que suposa la transposició gràfica o plàstica de la representació —sigui el volum, els colors, les olors, o la dimensió temporal reduïda a un sol instant—, ara bé, dit d'aquesta manera sembla que l'obra d'art sigui solament una renúncia i perdi qualsevol mèrit, però, per Lévi-Strauss, la virtut de la reducció d'escala és produir una inversió del procés de coneixement. És a dir, si bé el procediment empíric cognitiu tracta de disminuir la resistència que oposa l'objecte real en la seva totalitat dividint-la en parts, en el model reduït el coneixement del tot precedeix les parts.

Moviment: s'empra segons la perspectiva d'Andrea Soto Calderón. El moviment es contraposa a l'acció perquè no té ni principi ni fi. És un flux constant, alliberat de significacions semiòtiques, objectius i d'expressió d'emocions. És més proper a la idea de ritme manllevada de Jaques Rancière (2020: 77-84).



Objecte artístic: obra d'art, ja sigui pintura, escultura, o instal·lació que està exposada.

Objecte escènic: objecte teatral; en aquesta recerca es tracta, s'estudia i analitza des d'una mirada focalitzada, en el sentit de Mieke Bal (2009). Des d'aquesta perspectiva l'objecte esdevé un objecte teòric.

Objecte intencional: equiparable a l'objecte sensual de Graham Harman, malgrat que utilitza aquesta etiqueta en alguna publicació, l'acaba abandonant perquè la considera estèril i confusa (Harman 2015: 130).

Objecte quàdruple: és la concepció de l'objecte segons el pensament de Graham Harman en què hi ha una fractura entre els objectes i les seves qualitats, per una banda, i el món real i el sensual, per l'altra. Aquesta divisió genera quatre vèrtexs: objecte real, objecte sensual, qualitats reals, qualitats sensuais.

Objecte real : terme manllevat de Graham Harman. És una unitat autònoma respecte de qualsevol altra cosa que no es pot reduir a una acumulació de propietats i es retira del nostre accés (idea provinent de Heidegger). Igual que l'objecte sensual està polaritzat entorn de dues qualitats diferents: reals i sensuals.

Objecte sensual: vocable procedent de Husserl. És un nucli essencial i unificat envoltat d'una superfície fluctuant d'accidents. Aquesta etiqueta també és utilitzada per Graham Harman per indicar que no parla del món real, situat més enllà de l'accés humà i al que només pertanyen els objectes reals (Harman 2016: 23).

Objecte teatral: element escènic que per dimensions, forma i funció s'entén com a objecte.

P

Partitura: seqüència de moviments que generen contingut dramàtic.

Peça: muntatge teatral.

Performativitat: aquesta noció és manllevada d'Andrea Soto Calderón. En el seu cas fa referència a les imatges, en aquesta recerca als objectes, però es pot descriure de la mateixa manera: "La performatividad de las imágenes [objectes] exige pensar cómo dan forma las imágenes [objectes], cómo se forma una formación." (2020: 71) I especifica que la forma no és anterior al seu esdevenir, és a dir, no hi ha una lògica prèvia que condueix a realitzar-los, sinó que és una trajectòria indeterminada que va creant vincles formals.

Perspectiva escenogràfica: el treball de l'escenògraf/a en relació al projecte teatral, la seva aproximació a la posada en escena que compta amb un punt de vista centrat, principalment, en l'espai.

Plasticitat: concepte filosòfic de Catherine Malabou que fa referència al moviment de l'explosió i a la transformació de la forma proposant una lectura no metafísica. Designa el caràcter d'allò plàstic vinculat a la facultat d'adaptació, de regeneració. En aquesta recerca s'aplica a l'objecte teatral per fer referència a les seves possibilitats generatives.

Placeholder ('marcador de posició'): referència que emprava Sofer per anomenar els objectes a partir d'una configuració particular. Segons aquest model, els lectors processen el text a diversos nivells d'anàlisi paral·lelament, i combinen la facilitat d'identificació amb la funció de les paraules com a marcadors de posició estructurals.

Potència: facultat d'esdevenir una altra cosa o de fer alguna cosa, de produir un efecte.

Practicitat: una de les tres categories de les funcions dels objectes en escena que els vincula amb la manipulació de l'actor. Un objecte amb el qual un actor interactua segueix uns criteris per tal que es pugui dur a terme en aquelles condicions.

R

Ritme: Jacques Rancière, a propòsit de la ballarina Isadora Duncan, considera el ritme com la generació interminable de moviment a partir del moviment. "El ritmo es para él la respiración que se mueve continuamente por todo el cuerpo y está presente de la misma manera en cualquier parte." (Soto 2020: 80).

S

Signe: en aquesta recerca es fa referència a l'anàlisi semiòtica dels elements teatrals. Tot el que és a l'escenari és un signe, és a dir, representa alguna cosa més enllà d'ella mateixa. Aquesta perspectiva veu de la concepció triàdica del signe desenvolupada per Pierce, en què permet entendre una dinàmica infinita. Ara bé, el signe també ha estat definit per Saussure com a signe lingüístic, és a dir, com la suma del significat i significant; per Barthes pel qual l'objecte esdevé signe en un sistema estructurat binari; per Greimas, que estudia el sentit dels signes, i l'ouri Lotman aplicat a l'anàlisi semiòtica de caràcter cultural de "textos" no necessàriament escrits (Pablos 2009).

Símbol: entitat semiòtica que pot ser part d'un signe, que manté amb el seu referent una relació arbitrària, convencional. En aquest sentit no posseeixen un significat excepte el que se li assigna. Poden compondre's d'informació realista,

extreta de l'entorn, o bé d'elements bàsics que no mantenen cap similitud amb els objectes de l'entorn natural.

Síntoma neuròtic: és utilitzat per Sofer a l'hora de fer referència a l'objecte des de la perspectiva de la psicoanàlisi. Aquest punt de vista converteix l'objecte en el mitjà pel qual el subjecte expressa una veritat reprimida.

T

Teatralitat: és una qualitat inherent a tot l'art ja que explica el paper teatral que performa l'espectador en ocupar el lloc de l'objecte retirat, és a dir, de l'objecte al qual només podem accedir per mitjà de l'al·lusió. Si aquest fet no es portés a terme es podria dir que l'art consisteix només a mirar objectes literalment (Harman 2020: 71).

Annex II

El percebeiro y otros relatos de la filosofía del no me voy a caer

De David Menéndez

Versión de Febrero 2018 en Barcelona, estrenada en formato de lectura dramatizada en la Universidad de Los Andes de Bogotá en Octubre de 2017.

Creación,dramaturgia e interpretación: David Menéndez
Catalizador de la pieza: Jorge Gallardo, visión externa de dirección,
escenificación, y dramaturgia.
Escenografía y vestuario: Judit Colomer

Con la colaboración de CROQUIS 2016 en Sala Beckett de Barcelona, La Palomera de Barcelona, Los Molinos de agua en La Muela,Vejer (Jerez),Teatre Kaddish de El Prat de Llobregat.

Personajes: todos interpretados por el mismo actor.

JUANJO: Ser que aguarda en el lugar de la caída

MAMA: Mujer que habla con los dioses y

CARLOS: Filósofo que habla con el público

ESCENA I

Caída de una lámpara gigante en el centro del escenario. Se escucha un ruido tremendo. Los cristales de la lámpara se hacen añicos y quedan repartidos por todo el espacio.

JUANJO : La caída. Joder, con la caída. Claro, todo lo que se cae!
Pero no pasa nada ¿eh? Las cosas se caen. En mi casa siempre se caían las cosas, siempre, por todas partes. De verdad que no pasa nada, hombre.
Cuando suceden éstas cosas, siempre me acuerdo de una canción que decía...
Juanjo empieza a entonar "El canto del percebeiro"

EL CANTO DEL PERCEBEIRO

Aquí traigo este relato escúchame
compañero, la batalla que libramos
en el mar los percebeiros.

La olas son ducha fría,
más mi corazón caliente
Uno abraza a las rocas,
pobre del que se arrepiente.

En la almohada huele a sal,
Madrugadas de silencio
Todo el pueblo se pregunta
¿Dónde perdieron el miedo
En el cielo las gaviotas,
Se han propuesto averiguar
Quiénes son esos idiotas?
que no han podido volar.

En un sueño ayer soñé
El percebe me abrazaba
Me hablaba de su familia,
Y de la sangre derramada.

Yo no pude contestar
Pero pude ver su alma
Ay ay mísero de mi
Ay ay guerra declarada

Yo ahora canto este relato
No se olviden compañeros
Las batallas que hoy libramos
en el mar los percebeiros.

JUANJO: Los percebeiros. Claro, los percebeiros. Voy a hablaros de ellos. Los percebeiros son todo un mundo. Yo los he visto. Los percebeiros son cazadores marinos. Son valientes cogedores de olas. Yo lo he visto. Los percebeiros pescan percebes. El percebe es un crustáceo pequeño en forma de pata de dinosaurio pero a pequeña escala. Es de la familia de los bogavantes, las cigalas y las gambas. La alta burguesía del marisco.

Los percebeiros deciden ir allí, al mar, lejos de su casa, pero nadie les obliga. Es su decisión. Igual que vosotros estáis aquí porque habéis querido nadie os ha obligado, pues los percebeiros igual. Los percebeiros se abrazan a las rocas, concentran toda su inteligencia y su animalidad en cazar percebes. El neopreno es su vestido de caza. Sin escopetas ni perros ellos cazan crustáceos pequeños. Cuando van a trabajar, las olas rompen con fuerza en las rocas punzantes y ellos, duchados por aguas marinas, se quedan quietos, confiando en que no se van a caer. Hay muchos trabajos que se rigen por la filosofía del no me voy a caer. Y ser percebeiro es uno de ellos.

Los percebeiros tienen terminantemente prohibido ir solos a cazar percebes, siempre van en grupo. Una cuerda, una red y una cavadoira es suficiente. La cavadoira es una especie de lanza que utilizan para raspar los percebes de las rocas sin destrozarlos, luego guardan los percebes en la red que llevan pegada al cuerpo. La cuerda la atan donde pueden, improvisan un punto de apoyo, y se cuelgan de ella mientras caminan hacia el inferior de la roca justo donde la marea castiga con más fuerza. Allí están los percebes. La marea va y viene, y tienen unos diez segundos aproximadamente para arrancar a los percebes, luego viene lo bueno. La marea vuelve con una fuerza descomunal y ellos se quedan quietos confiando en que no se van a caer. Eh y no se caen. Ellos confían en la filosofía del no me voy a caer. Son conscientes de que forman parte de un todo. Océano y hombre se funden en un baile íntimo que hace mover a los dos al mismo son. Un vals de ida y vuelta donde es imposible caer. Bailar es lo único que les puede salvar. Mientras bailen no pueden caer.

Pero el otro día me pregunté que debería pensar la familia percebe cuando desaparece uno de los suyos. Qué deberían pensar los propios percebes cuando ven llegar a los percebeiros. Por que los percebes simplemente están allí, jugando al escondite, incrustados y agrupados cómo una familia de caracoles babosos. Los

percebes son muy familiares. Al fin y al cabo ellos se agarran a las rocas para sobrevivir. Igual que los percebeiros. Pero, una cosa. Ahora enserio y aquí quiero llegar. ¿Los percebes lloran? Quiero decir: ¿Los percebes lloran cuando les arrancan de cuajo y en sus propias narices a un miembro de su familia?

Lo que el perceberio no sabe, y lo peor es que no lo sabe. Es que los percebes tienen un secreto guardado! cuantos más percebes sean arrebatados por los percebeiros, más lágrimas caerán en el mar y cuantas más lágrimas caigan más grande será el caudal de las olas contra las que deberá de luchar el percebeiro. Así que la única arma del percebe es llorar. Llorar a raudales. Llorar hasta que se creen Tsunamis de olas enormes. Si bailar al son de la mar,era lo único que podía salvar a los Percebeiros para no caer. Llorar es lo único que puede salvar a los percebes. Llorar, llorar y volver a llorar.

ESCENA II

MAMA: ¡Eh! Llorad. Venga. Llorad. Si!Un dos tres y un dos tres. Venga. Llenar el mar de lágrimas. Y un dos tres. Venga haced que se creen tsunamis de lágrimas enormes Dicen que deberíamos llorar mucho más de lo que lloramos. Si lo sé, no sabrías por dónde empezar. A demás a la velocidad que vamos nos es muy difícil atender a este tipo de cosas. Pero miraos, si se os enganchan los restos del dolor en las paredes del estómago y sólo se os quedan los ojos vidriosos. Vaya mierda de lloros que tenéis. Cómo si el principal objetivo de llorar fuera dejar de llorar. No sabéis llorar? Un dos tres y un dos tres Cuando lloráis, si es que lloras, lloráis mal. Tienes un pequeño lío en la cabeza a la hora de entender de lloro. A primera vista todo está bastante mal,pero no os preocupéis vamos a intentar encontrar el porqué de todo esto. Os diré una cosa. Y sobre todo no le digáis a nadie que os lo he dicho. El problema que tenemos ahora mismo, no es la ..., ni el ... ni la... El problema, problema que tenemos ahora mismo... el gran problema, es que no lloramos, no sabemos llorar y no damos espacio al lloro. Y encima dejamos demasiado espacio a los que no lloran. Nos olvidamos de que llorar tiene un ritmo y un tempo que solo lo tiene él llorar. Y yo lo pienso averiguar y pienso pillar ese ritmo, porque si no estamos perdidos. Por eso he venido aquí. Para hablaros de esto. De nuestro gran problema real. No sabemos llorar, no lloramos suficiente . De verdad. *A público* Y tú no lo haces. Y yo tampoco. A ver, tú, llora aquí *le tiende la mano para que pueda llorar* . Ves, no es tan fácil. Creo que nadie de los que estamos aquí lo hace. Eh! y también os digo. Así nos va.

ESCENA TRANCISIÓN BRASIL

Siempre sosteniendo algo... Sosteniendo un... una posición, sosteniendo una... manera de no caer. Es como una... Se hace, se fabrica un... sí... una posición en el cuerpo... y... ¿no?... Aquí... aquí... este otro...Y no sólo un cuerpo. Entonces dices: ¡mira! Esos son los cuerpos que no se caen.

¿Quién puede decir que esos cuerpos son los cuerpos de los que no sea caen? ¿O los cuerpos que se han caído?

se acerca a alguien del público

¿Me ayudas? ¿Podrías ayudarme? Porque es que no llego... yo no llego a tocarme. Esta parte sí, pero esta parte no. ¿Sí? ¿Me ayudas? Tengo aquí en el bolsillo... Si metes la mano... Yo allí no me llego. Ahí... sí... mete más la mano. Tócame ahí al fondo que no llego. Ahí, ahí, ahí al fondo. Y... si lo coges... Gracias ¿me puedes secar? Aquí que tengo unos granos y unos pelos. Si y aquí.

Oye, ¿y tú? ¿Tú adónde no te llegas? ¿O adónde no llegas?

Yo estuve en un sitio donde la gente no llegaba. Bueno, sí que llegaban, algunas y algunos llegaban. Era una como una mina. Una mina de oro. En Brasil. Allí había trescientas mil personas trabajando para poder encontrar oro.

JUANJO: Una vez estuve en una mina de oro en Brasil, sí en Brasil. Yo antes de todo estuve en Brasil. Cómo quién hace la mili, yo me fui a Brasil. Allí había trescientas mil personas trabajando para poder encontrar oro. El oro de las minas no es moco de pavo, el oro de las minas de Brasil es oro. Y para encontrar oro tienes que sudar, mucho. Allí éramos muchos, un puñado de hombres y mujeres lo más parecido a un puñado de hormigas, juntas agrupados, tan juntos que no sabíamos distinguirnos las unas de los otros y tan poco nosotras que nos convertíamos en todos los seres del mundo. Una mina es cómo una pirámide pero hacia abajo, una mina es cómo una montaña pero hacia abajo, y allí abajo es donde nosotros y nosotras debíamos encontrar lo que buscaban los de arriba. Subiendo a hombros sacos de un material más pesado que las rocas, sin camiseta, sin agua, sin aliento, pero siempre con la atención puesta en la posible caída de alguno de los nuestros. Claro, cómo buenas hormigas, creábamos una fila india que dibujaba una línea infinita de seres cargados de materiales pesados, una línea fatal que desafiaba las leyes del despiste o del tropiezo. Si alguien tropezaba, si alguien resbalaba!

Así y como el viento que de improviso sacude una ráfaga implacable de la que no puedes librarte por nada del mundo. Así sucedía. Así sucedía con mis compañeros y mis compañeras. Un despiste, un lapsus, un desliz, era fatal. ¿Sabes lo que es el efecto dominó? Quién no se agarraba. Quién no sacaba sus zarpas para cogerse con sangre a las escaleras, era empujado cómo se empujan las motos entre si cuando una decide caer y las otras no tienen más remedio que acompañarla en su caída. Así cómo fichas de dominó cediendo a la gravedad.

Así caíamos en Brasil, así caían las mujeres, los hombres, los niños, las niñas, los ancianos las ancianas, las familias así caían las familias en Brasil.

Y simplemente agachábamos la cabeza y seguimos subiendo, nada mas. No había ni rezos, ni cantos, ni llantos ni mantos, solo una pequeña mirada al vacío y un tiempo de espera para poder escuchar el ruido del cuerpo contra el suelo.

Y así seguíamos, conscientes de qué no podíamos caer, no podíamos ceder ni un milímetro, pues cediendo entrábamos directamente en la línea infinita mortal que dibuja la caída de las familias en fila. Una a una y todos a la vez, sin sepultura y directos al vacío.

MAMA: ¡EH! CANTAD. Va. Cantad. Sacar de paseo a vuestra garganta! Venga va canta. Que se te oigan los aullidos del alma. Si, dicen que deberíamos cantar mucho más de lo que nos dejamos, si lo sé, además no sabríais ni por dónde empezar.

A la velocidad que vamos nos es muy difícil atender a éste tipo de cosas. Pero mírate, cantas como si os hubierais comido un cerdo. Cantas cómo si el principal objetivo de cantar fuese gritar, chillar, berrear. Te lías. Tienes un pequeño lío en la cabeza a la hora de entender el canto. A primera vista todo está mal, pero no te preocupes, vamos a intentar encontrar el porqué de todo esto. Digamos que más que cantar, lo que hacéis es chillar, berrear. Os diré una cosa. Y sobre todo no le digas a nadie que os la he dicho. El problema que tenemos ahora mismo, no es la ... ni el ... ni la El problema que tenemos ahora mismo, es el de no cantar, no sabemos cantar. damos espacio al canto. Dejamos demasiado espacio a los que no cantan. Nos olvidamos de que cantar tiene un ritmo y un tiempo que solo lo tiene el canto. Y yo lo pienso averiguar y pienso pillar ese ritmo, porque si no estamos perdidos. Por eso he venido aquí. Para hablaros de esto. De nuestro gran problema real. No cantamos suficiente. De verdad. Y tú no cantas. *a público*. Y yo tampoco. Eh y también os digo. Así nos va.

ESCENA III

CARLOS: Si dejamos una copa de vino encima de la esquina de la mesa del salón, sabemos que hay más posibilidad de que esa copa se caiga, y no que se mantenga en la esquina durante los infinitos movimientos conscientes e inconscientes. Tenéis una copa en la cabeza eh, y ya está. Esa copa se puede caer, sí. Y se puede manchar la alfombra nueva, gustosa que hemos comprado en el IKEA, sí. ¿Pero porque esa copa nos supone un gran problema. Porque claro es verdad, que la copa se puede caer y hacerse añicos y trocitos invisibles y manchar la alfombra nueva del IKEA, sí.

Estamos en una fiesta. No dejes la copa de vino en la esquina de la mesa del salón cuando tienes invitados agrupados en tu propio salón. ¿Porque esa copa nos supone un gran problema? Porque alguien cuando nos enseñó cómo se debían hacer las cosas, no nos explicó que el hecho de poner la copa de cristal en la esquina no es solamente algo peligroso. Algo que puede llegar a tener consecuencias realmente jodidas para nuestra querida alfombra. Pero por qué no nos avisaron de que ese momento, en realidad, se puede convertir en un estado de alerta único e irrepetible, donde todos los invitados de vuestra fiesta, de esta fiesta, pongan toda su atención en que esa copa, por los santos cojones de todos los que estáis presentes, esa copa que tenéis todos en la cabeza, esa maldita copa no se puede caer de allí. Porque no hacer de ese tiempo algo así como un juego a vida o muerte. Imaginaos en qué estado se pondrán todos los invitados de casa, cuando se anuncie y se anuncia, que esa copa no puede caer, hacer lo que os dé la gana, bailar cambiaros de sitio, hacer lo que os dé la gana. Pero esa copa, no se puede caer de allí. Seguramente comenzará a reinar en ese lugar un estado de alerta que pondrá a todos los invitados en un denominador común muy poco común, donde absolutamente todos vosotros y vosotras, tendréis los cinco sentidos en la imposibilidad de la caída del vaso. ¿Por qué no obligarnos a permanecer siempre atentos a algo. Aunque ese algo sea una sopla pollez, porque no tomarnos muy en serio el hecho de que las copas pueden estar encima de la mesa, o en las esquinas de las mesas, el problema no está en donde dejar la copa sino en nuestra preocupación porque la copa no caiga de la mesa, si la copa está en la esquina, me jodo, y hago todo lo que esté en mi mano

para que no se caiga. Así que ahora todos juntitas y agrupaditas en este salón sin que esa copa, y ahora os lo digo muy en serio, porque si esa copa se cae, te lo juro que para mí, si esa copa se cae, ya no hay fiesta ni hay nada. Solamente la copa derramada, evidenciando así nuestra facilidad para cagarla, para joderlo todo. Una copa, una maldita copa que nos daba la posibilidad de volver a nuestro estado animal, a nuestro estado primerizo, a poner nuestras capacidades en órbita, a obligarnos a mirarnos y tenernos en cuenta, a controlar el tempo y el ritmo interno de la fiesta. Todo eso nos lo da la copa, la puta copa. Y si un día la copa no se cae, y si de una vez por todas conseguimos que la copa no se caiga. Entonces, habría más vino para todos ¿no?

MAMA: Eh! Bailad. Va Bailad. Sacudir la mierda que lleváis encima. Salpicarnos con vuestro sudor de baile. Bailar hasta que la música se canse de vosotros. Dicen que deberíamos bailar mucho más de lo que bailamos. Pero miraos, que mierda de bailes que tenéis. Siempre bailáis igual. Esa manera que nos caracteriza. Sí. Pues salir de ahí, ya. Mover algo que no hayáis movido en vuestra puta vida. Sorprenderos de vuestros pasos. De verdad, luego me lo agradeceréis. Sí lo sé, es demasiado. A demás no sabrías ni por dónde empezar. A la velocidad que vamos nos es muy difícil atender a este tipo de cosas. Pero miraos! vaya mierda de bailes que tenéis. Bailar venga. (MÚSICA BOOMBAAA) Bailáis mal. Tenéis un pequeño lío en la cabeza a la hora de poneros a bailar. El problema que tenemos ahora mismo, no es la ... ni el ... ni la El problema que tenemos ahora mismo es el de no bailar. No bailamos suficiente. Dejamos demasiado espacio a los que no bailan. Nos olvidamos de que bailar tiene un ritmo y un tiempo que solo lo tiene el baile. Y yo lo pienso averiguar y pienso pillar ese ritmo, porque si no estamos perdidos. Por eso he venido aquí. Para hablaros de esto. De nuestro gran problema real. No bailamos suficiente. *se alternan las canciones y se interactúa con el público haciendo las preguntas.* De verdad. Y tú no bailas. *a público.* Y yo tampoco. Y creo que nadie de los que estamos aquí baila. Eh! y también os digo. Así nos va

ESCENA IV

JUANJO: ¿Y si después de todo, alguno de estos se dejó caer? ¿Y si uno de los muchos y muchas que no caían nunca se dejó llevar? Yo conocí a alguien que lo hizo. Ese ser disfrutó de su caída. Decidió entregarse cómo aquel enfermo que siente el virus en los huesos y prefiere no luchar más, abandonarse de una vez por todas. Ese ser disfrutó de su caída. Gozó con su caída. Se regaló, al fin, su verdadero momento de gloria un baile íntimo con las faldas cortas de la gravedad. Seguro que se deslizó a gusto por el tobogán azul que le llevaba al mar de los caídos. Con todo ese cuerpo preparado para no caer. Cayó cómo se caen las lágrimas contra el suelo. Aguantando algo, siempre aguantando algo. O no, quizás ni eso, quizás quiso regalarse ese pequeño presente después de haber sostenido lo insostenible durante demasiado tiempo. Cómo una especie de venganza contra todo, contra esa filosofía que le había educado, quizás, en contra de su verdadera naturaleza. O simplemente quiso probar el sabor de la caída, el ruido del impacto del cuerpo contra el suelo sentir el tacto del aire. Antes de pertenecer demasiado tiempo al peligroso grupo de los que no se quieren caer. De los que no se caen nunca. Seguramente cayó con la total seguridad de quién quiere caer. Feliz. Llorando, seguro que lloró, seguro que las lágrimas caían a ritmo de su lloro. Cayó bailando. Y por supuesto que cantó. Estoy seguro que cantó, canto antes de la caída y después. Mientras caía sabes? En ese fragmento de tiempo, estoy seguro de que cantó. *Empieza impro + fade out de la música.*

FIN

Annex III

Dietari del procés de creació i assajos de l'espectacle

ANTECEDENTS

El percebeiro y otros relatos sobre la filosofía del no me voy a caer, és un projecte teatral que neix de la mà de David Menéndez el 2016. En David em va convidar a entrar en el projecte com a escenògrafa després d'haver fet equip amb Jorge Gallardo, una figura molt pròxima al director, per bé que ell mateix prefereix l'etiqueta de catalitzador. Al febrer del 2018, en una segona fase del projecte, apareix la figura de la Lua Anaya, com a regidora i ajudant; encara que finalment s'incorpora com a actriu. Per últim, a la tercera fase, abans d'estrenar al teatre La Gleva el desembre del 2018 l'Anna Rovira s'integra com a il·luminadora de la peça.

En David estava fent un curs intensiu amb Los Corderos, i havia d'escriure un text per treballar durant la pròxima sessió. Per inspirar-se va mirar *Oceans-into the blue*, una sèrie documental de la BBC de vuit capítols, el primer dels quals va sobre els percebeiros a Galícia. D'aquest visionat en va sortir la idea de la filosofia-del-no-cauré, per acabar essent posteriorment el primer text de la peça teatral en qüestió. Aquest embrió va servir a en David per decidir fer un pas endavant en la seva carrera professional i començar un projecte propi, després d'haver treballat cinc anys sota les ordres de Moreno Bernardi amb el projecte *La nit*, una versió de *La nit just abans dels boscos*, de Bernard Marie Koltès.

“Bernardi ha desenvolupat al llarg de la seva trajectòria una metodologia particular derivada de la biomecànica, en què el motor de l'actor és sempre l'acció física i mai l'aspecte psicològic.” M'explicava en David a la primera trobada. *La nit* era un projecte que no en quedava al marge. Del text original, en creaven una partitura física i vocal per explorar la tècnica fins a les últimes conseqüències, fins a tal punt de desenvolupar una versió de la versió, anomenada *Ràdio nit*, en què el text es convertia una una partitura de sons vocals i consonants intel·ligibles. És important introduir l'entrenament d'en David com a actor per entendre més endavant la naturalesa del conflicte que va sorgir durant el procés de creació de *El percebeiro*.

EL PROJECTE

Un cop en David va tenir la primera càpsula del text, no oblidem; fruit de l'encontre amb la fortalesa dels percebeiros gallecs, va contactar amb Jorge Gallardo per desenvolupar la part física de la peça. Tot i que en David havia fet un pas al costat pel que fa a la tècnica de Moreno Bernardi, la seva intenció era preservar aquest entrenament per arribar als personatges dels seu projecte. "Per aconseguir aquest propòsit, necessitava la mirada externa d'algú que em pogués ajudar a entendre el que estava construint" explica en David. En Jorge va esdevenir imprescindible precisament per aquest procés: entreveure quins eren els moviments que es consolidaven i que podien portar a en David a ser un personatge; en aquest cas, el percebeiro. Així, van començar a treballar sobre una fisicitat, una partitura de moviment que acompanyés el text, sense propòsits psicològics. Empraré fisicitat i no personatge, perquè el personatge serà una conseqüència de l'acumulació de moviments com a sistema repetitiu que en David utilitzarà per iniciar cada un dels assajos; dinàmica provinent de la tècnica de Bernardi. La fita era arribar a presentar una càpsula de 20 minuts al Croquis, un certamen de la Sala Beckett, juntament amb la companyia ATRESBANDES i Can Felipa al cap d'uns mesos.

FASE I

El Croquis

Amb en David ens vam conèixer parlant precisament d'escenografia, en aquell moment jo encara no sabia que ell tenia un projecte entre mans ni que necessités escenògraf, i la conversa de to distès, era bàsicament l'explicació de la proposta de tesi que tenia en ment i les meves conviccions sobre l'escenografia.

Al cap d'una setmana vam fer una primera reunió en la que m'explicava tot el que havia estat escrivint, per poder-me ubicar dins al projecte i donar resposta a les seves inquietuds. Havien estat seleccionats al Croquis, i la presentació es feia al cap d'un mes. Jo vaig rebre el text per e-mail el 16 de novembre, i la presentació de 20 minuts de la peça es feia el 17 de desembre. "Busco una persona que entengui l'espai i generi un punt de vista diferent al meu" recordo que em va dir, afegint després " perquè una de les particularitats del treball de Bernardi és la concepció

de l'actor com a actor total, quiero decir, no trabaja con escenografias". És a dir, és l'actor qui crea el paisatge escènic que l'envolta sense necessitat de la construcció material d'una escenografia contextualitzadora. Per bé que en David havia estat treballant des d'aquest punt de vista, va sentir la pulsio de descentralitzar el focus de la partitura física i posar-lo en relació amb un tercer element. Recupero de les notes d'aquesta primera trobada "crear ficció amb l'espai → mirada". És en aquest moment quan entro en joc com a escenògrafa dins el projecte. Ell tenia una partitura de text, una partitura de moviment i veu, però li faltava una partitura d'espai, per deixar de banda la idea de l'escenografia com a afegit i reptar-se a si mateix a favor d'un diàleg entre actor i espai.

L'explicació va anar acompanyada d'una demostració d'allò que en David anomenava "fisicitat del percebeiro", per fer-me una idea del repte que m'estava proposant, en aquell moment jo encara no estava familiaritzada amb aquesta tècnica ni vocabulari, però havia de fer una immersió dràstica perquè no hi havia massa temps. Va ser llavors quan vaig adonar-me que el projecte em seria complicat, i per això, interessant. Recordo en David moure's, o millor descomposar-se per l'espai i no entendre res. Un cos desordenat i fragmentat amb dificultat per avançar va ser la conclusió a la que vaig arribar. Més que poder donar alguna resposta em van sorgir preguntes, sobretot un cop païdes les primeres impressions.

Per altra banda, la primera càpsula de text ja no era única, sinó que en David havia continuat l'escriptura generant altres fragments que demanaven noves fisicitats, tant de personatges masculins com femenins, la divisió que va fer-me'n era "els personatges terrenals que parlen des de l'aquí, els celestials com uns àngels i els "tremendos" que són "bitxos"". Vaig assistir al primer assaig amb els deures fets; portava tot el text llegit i havia arribat a entendre que cada un dels textos es construïa com una bombolla independent de les altres, pel que fa al context i els personatges, per bé que totes compartissin la filosofia del no cauré des d'un punt de vista antiheroic. Pel que fa l'escenografia, no tenia idea de cap on podia anar.

Primer assaig a tres bandes

No vaig conèixer en Jorge fins al primer assaig, a La Blanca, Performing Arts Lab al Poblenou, al cap de pocs dies, i va ser en aquell moment, amb l'equip complet que

vam començar a generar un diàleg real del que ells havien estat treballant i com jo podia ficar-me enmig d'aquell exercici, a primera vista, extremadament hermètic.

Tal i com ha quedat apuntat uns paràgrafs més amunt en David començava amb una rutina de moviments que semblaven assenyalar direccions i nivells a l'espai. L'exercici no es comfonia amb la dansa, ni tampoc amb qualsevol entrenament físic esportiu. Ho percebia com una recerca física obstinada a trobar alguna cosa darrere de cada un d'aquells moviments, que per bé que començaven abstractes i aïllats, concentrant-se consecutivament en cada una de les parts del cos, avançaven fins a barrejar-se i formar un cos complex, deformat, força allunyat del ventall de moviments quotidians del nostre viure, però tot i així, físicament possible. D'aquesta manera, amb una espatlla alçada, les mans garrivades endavant, i les cames ara més pròximes a les potes d'un centaure, naixia un personatge. Un cop la fisicalitat començava a assentar-se amb un dibuix més definit, el desplaçament sistemàtic a l'espai desapareixia per explorar el caminar d'un personatge en llibertat, fins que en David se'l sentia prou segur per introduir text. Més que el text exacte d'allò que havia escrit, pronunciava qualsevol fragment que li vingués a la memòria per no endinsar-se al pensament en retrocés de la construcció física que encarnava. Allò que pronunciava no era res més que una dissertació sobre la filosofia que ell mateix s'havia inventat. A les meves notes del primer assaig hi ha apuntat "el paper, el text" era l'únic element extern que hi havia a escena, estaven escampats al terra i enganxats a les parets per tal que en David tingués una guia del text en cas que perdés la lletra. Per mi era l'únic sistema amb el que podia reflexionar com a forma escenogràfica.

La filosofia del no cauré

Veure en David desenvolupar-se d'aquella forma i amb aquell text em portava a la tècnica i la precisió. Molt interessant però suficient per l'exercici que proposaven, em semblava difícil convertir allò en una peça teatral. És a dir, per una banda teníem un llenguatge d'expressió corporal particular, que encaixava poc amb les convencions d'un teatre de text, per l'altra un text personal en una fase prèvia a qualsevol estructura que pogués tenir un recorregut. Alhora em demanaven una escenografia pròxima a la convenció del teatre de text; en conseqüència semblava un afegit innecessari per la seva naturalesa.

“¿Habéis visto algo de Ivo Dimchev? viene en la Hiroshima, tenéis que ir a verlo”. Un dels referents que en Jorge va aportar al projecte era Ivo Dimchev, artista búlgar de teatre físic. L'aposta de les seves performances és un joc entre ell i el públic, les premises del joc, però, parteixen de la realitat més crua de l'ara i aquí de cada un dels espectadors. Aquest exemple ens portava a un teatre més de presentació que de representació, i precisament la idea de l'escenografia com a afegit es feia cada vegada més estranya. Qualsevol element que apareix a les performances d'Ivo Dimchev són útils i no complements. Quin era aquest útil per en David? Encara no ho sabíem, però no per aquest motiu vam llençar la tovallola abans d'hora, sinó que aquest aspecte ens va activar el motor per trobar noves vies de recerca. A banda d'aquest aspecte més formal, Dimchev també aglutinava les qüestions de gènere que havien estat treballant abans de la meua arribada, ja que en David encarnava tant els personatges masculins com els femenins.

Si la fisicalitat semblava aportar material a nivell actoral, per contra semblava restar-ne a l'espai, ja que no oblidem que la tècnica de la qual partia en David no donava cap paper a l'escenografia, entesa com a decorat. Així doncs, vam fer mitja volta i vam començar a traçar relacions amb l'espai a partir del text, com si llegíssim unes instruccions. Posar el text en el punt de mira, per bé que respectava l'ordre clàssic del procés, va destapar nous dilemes. La filosofia-del-no-cauré era un invent extremadament poètic d'en David, però poc científic. En aquest sentit, era un material molt suggerent, però quan començàvem a ser rigurosos amb la tesi que proposava saltaven les alarmes. Així doncs, abans de crear ponts entre el text i l'espai vam fer un anàlisi previ del material textual que teníem, l'endemà mateix.

En aquell moment del procés, el text encara no tenia una estructura definida, era més aviat una successió d'escenes, per bé que a grans trets es podia fer una distinció: les que tenien relació amb el percebeiro a través d'una radiografia familiar en què uns s'adreçaven als altres; avi, mare, pare, i fill, i les que tenien a veure amb la filosofia, però no compartien arbre geneològic: una parella, un dels quals era escalador i començava una pujada, i una festa d'amics en la que es proposava el joc de no deixar caure una copa de vi de la taula. Aquests dos últims eren els que prèviament havia anomenat terrenals, mentre que la mare, de múltiples veus eren els àngels, i la resta els “bitxos”.

Cada monòleg tenia un registre concret; hi havia cartes, poemes, i narracions, per bé que en David els considerava cartes sota el paraigües d'una cançó. Encara que cada un dels fragments tenia sentit en ell mateix, havíem d'acordar un discurs coherent sobre la filosofia, per qualsevol futura modificació del text, afegit o exclusió. L'equip sencer, després de diverses discussions, vam acordar uns punts que s'establirien com a definició de la filosofia-del-no-cauré: la filosofia del no cauré era un comportament humà, molt pròxim a la fe i la resistència d'un mateix; l'origen era l'acte voluntari de resistir, però vam trobar condicionants que t'obliguen o t'encaminen a adquirir aquesta actitud a la vida. Per bé que es podia considerar un acte heroic, no es treballava des de la fortalesa, si no des de la debilitat; la idea d'aquesta filosofia també podia ser un acord concensuat entre uns quants dirigit a un objecte extern i no a un mateix, la fixació era no caure. Un cop vam tenir clars aquests punts, podíem revisar quins eren els espais suggerits pel text i cap a on ens portaven: una festa d'amics, unes mines d'or a Brasil, el món dels percebes i percebeiros, i un espai muntanyós d'escalada. Ara bé, més enllà que el pressupost no ens permetia generar aquests espais, tampoc tenia una lògica discursiva espacial, sinó que només dotava del context que proposava l'escena com una imatge de fons plausible, però innecessària alhora. L'únic aspecte interessant era la fragilitat que s'arrelava a la imatge de la copa lligada amb l'antiheroisme, i la trobada d'una multitud de gent. Tot i així, calia un exercici d'abstracció de conceptes.

L'escenografia

El següent dia a mig assaig vam decidir elucubrar sobre possibles situacions fictícies en les que es podien trobar els personatges, propiciats bàsicament per en Jorge: un dinar de nadal, una matança del porc fins a arribar al banquet i una bacanal. Posats a imaginar, el banquet podia estripar-se fins a tal punt que no fossin els éssers humans qui feien l'àpat, sinó els percebes menjant-se humans. De fet, en David no havia de ser un percebe sinó tots els percebes que comparteixen la mateixa roca, així per l'hermafroditisme de l'espècie es podia transformar en personatges masculins i femenins indistintament. En aquell moment jo encara no em sentia prou elàstica per aportar un imaginari concret, però sí que recordo pensar que les colònies de percebes enganxades a les roques era una textura suggerent, tan visual com tàctil, força particular i poc coneguda. Malgrat tot, la pregunta que no deixava de ressonar-me era: i tot això què hi té a veure amb el patró físic d'en David? Les

idees escenogràfiques no compartien res amb l'exercici de moviment corporal, i per bé que fossin una ficció plausible per sumar-s'hi, acabaven convertint-se de la mateixa manera en imatges acompanyants com a fons plàstic i no com una partitura paral·lela al cos, i al text. Hagués estat una possibilitat, però si havíem d'aconseguir un diàleg real entre l'actor i l'espai; allò no podia ser la resposta.

Més posats en el relat que a la pràctica, va ser el moment de qüestionar-nos conceptualment la fisicalitat de cada un dels personatges. En David tenia clar que la figura antiheroica havia de ser la protagonista, i la descomposició corporal el portava a éssers tolit. El tolit era la viva imatge oposada de la filosofia-del-no-cauré. Aquesta contraposició apareixia com un dilema discursiu interessant. En David explicava que des del punt de vista del públic havia de ser més suggerent escoltar històries de la filosofia-del-no-cauré a partir de l'ésser humà deformat que no pas des de la figura de l'heroi perfecte. El que es proposava representant un ésser humà tolit era generar actituds com la d'empatitzar entre públic i personatge, la d'incomodar al públic pel cos desgarnat... Tals actituds a més semblaven ressonar-li cap a sentiments de culpa o pena propiciades per la relació habitual que generem amb persones amb diversitat funcional. La reflexió no semblava mala idea, però si consolidàvem Ivo Dimchev com a referent per conduir la peça cap a una vessant més performàtica, davant nostre hi havia una gran diferència. La veritat d'Ivo Dimchev, un artista que pateix la SIDA i que s'atreveix a substar un potet de la seva sang entre el públic, desapareixia davant nostre quan en David representava ser un humà tolit sense ser-ho, i tornàvem a les convencions culturalment establertes del teatre canònic. Havíem de deixar-nos de preocupar per l'etiqueta de la peça? Però quin sentit tenia tot plegat? Perquè no podia ser suggerent que en David ho expliqués des de la seva veritat? Quedava reduïda la seva veritat quan s'esforçava físicament i de manera brutal per preservar aquelles formes del seu cos? En aquest moment vaig veure clar que la resposta o el desencadenant de la solució, havia de ser l'escenografia precisament perquè encara no tenia paper, però de quina manera?

Arribats a aquest punt, és important fer una recapitulació de tot el que havia sorgit en els assajos: Tot el text reflexionava sobre la filosofia-del-no-cauré, i aquest era el nostre focus: no caure. Es presentaven els personatges des de l'antiheroisme, a partir de la fisicalitat que ens proporcionava la tècnica d'en David, per bé que això ens encaminava a la representació ficcionada d'uns éssers concrets, afavoria el discurs

textual. L'escenografia encara no tenia forma, però la voluntat era que es relacionés amb l'actor i no aparegués com una imatge de fons, més o menys il·lustrativa.

Gairebé de forma natural la idea de l'escenografia va començar a arribar el següent dia i no va aturar-se fins que vam escriure l'últim punt al final de l'assaig. El procés va ser alguna cosa similar a la descripció que segueix, però segurament una mica menys estructurada i una mica més inconscient: Evolucionant la idea de la fragilitat vam començar a fer recerca d'objectes que es podien trencar, ja teníem la copa del text, i van aparèixer altres objectes com gerros, escultures, però ens vam adonar que el que realment ens interessava més que l'objecte en sí era el material vidriós, vam continuar fent llista fins a arribar a una làmpara de cristall. A més la làmpara feta de llàgrimes ens portava a la textura i la geometria del percebe! En aquest punt ens vam aturar. Teníem un objecte que ens transportava a un imaginari divers però alhora força particular per la peça en si. Era una casualitat? O ens apropàvem a alguna cosa amb fonaments? Vam decidir que la làmpara havia d'aparèixer a escena, però la fragilitat pròpia del seu aspecte físic era suficient? L'objecte làmpara podia està penjat amb peces trencades però no ens aportava la sensació de fragilitat com a perill real pel públic. L'única cosa que podia passar per posar el públic en alerta era que la làmpara caigués. I aquí va ser l'explosió conceptual de l'obra. En cap moment havíem pensat que existís la possibilitat de la caiguda, perquè sempre havíem parlat precisament del contrari: no caure. Si aquesta làmpara era suficientment gran per destrossar el cos d'una persona ja teníem l'origen de les deformacions dels personatges d'en David. Precisament el percebeiro tolit era la persona perfecte per explicar-nos la filosofia-del-no-cauré, perquè ell ja havia caigut i renascut de les cendres.

Ens semblava avançar a passos de gegant, però sense adonar-nos-en vam fer un pas enrere. Com que el text encara s'anava modificant en funció dels assajos en el moment que vam aconseguir arribar a aquest punt es va afegir, per l'assaig següent, un pròleg que posava en antecedents al públic i explicava el lloc ficcional en el qual el percebeiro es trobava: es simulava una trobada amb el públic en una casa abandonada que tenia una particularitat, hi queien coses. El primer personatge, el percebeiro, com un guia turístic en una ciutat o l'amfitrió d'una festa, explicava el motiu de la trobada als espectadors perquè ells mateixos assumissin el seu rol. També caracteritzava estilísticament la casa on suposadament es trobaven. Afegir aquesta descripció a mode d'introducció de la peça teatral provocava convertir la

làmpara en una imatge contextual de nou, perquè formava part d'un espai molt més gran que l'objecte en si, un espai que podia ser més o menys construït, més o menys imaginat. Per bé que la làmpara ens havia ajudat a justificar la naturalesa física dels personatges, utilitzada d'aquesta manera jugava en detriment de la proposta escenogràfica.

Però no volia renunciar a la làmpara perquè havia estat ella i només ella que ens havia permès "caure". Calia anar encara més enllà per tal de no petrificar el seu paper a l'obra. Si fèiem un anàlisi del material conceptual que teníem, podíem classificar tres elements en joc: el cos, el text i l'espai que cada un tenia una funció concreta: el text parlava del temps abans de caure i les diferents formes de mantenir-se abans que la caiguda succeeixi, la làmpara era la caiguda, en un present compartit pel públic i l'actor, i el cos era el després d'haver caigut, en aquest sentit no calia parlar de la làmpara com un espai físic i concret, sinó com l'objecte que ens portava al lloc de la caiguda, conceptual, i s'incorporava a la peça teatral amb una partitura pròpia. Juntes explicaven les diferents temporalitats de la caiguda; no hi havia cap part que es sobreposés a l'altra, totes eren igualment imprescindibles.

La segona setmana, amb les bases conceptuais establertes es va desenvolupar la forma de la làmpara per entreveure'n les seves dimensions i les necessitats constructives. Havia de ser una làmpara prou grossa per tal que els danys físics que podia causar la seva caiguda fossin plausibles. Per altra banda, el pressupost era mínim, però com que s'havia de presentar al Croquis, i en aquest sentit era una primera idea, vam decidir presentar un esbós d'allò que hauria de ser la làmpara, com una làmpara en construcció. Era una estructura de ferro pintada de daurat emulant la forma d'una làmpara. Hi havia tres circumferències: la de dalt amb el diàmetre més petit, a continuació la més gran; d'un metre i mig de diàmetre i força separada de l'anterior, i una mica més avall una altre d'un diàmetre intermig, encara que les dimensions s'aproximaven més a la primera. Totes elles connectades per un eix central. L'eix era un tub buit en el qual hi passaria un cablejat que connectaria amb quatre bombetes que sortirien just a l'alçada de la circumferència més gran. Aquesta podia rodar fet que ens donava possibilitats de jugar amb la llum, a partir del ritme que provocava la interacció entre les bombetes i els radis. Dalt de tot hi havia una anella on hi lligàvem la corda que ens permetia sostenir-la a les barres de la sala. L'escena no seria frontal, sinó circular, repetint la circumferència amb les cadires del públic

per aconseguir una sensació de trobada, de ritual de comunitat. Pel que fa a les llàgrimes de cristall en vam comprar un grapat, el pressupost no permetia cobrir-ne la làmpara. Les llençàvem al terra junt amb unes plaques metàl·liques també pintades daurades a conjunt, que són en realitat un joc per simular el soroll de trencadissa de vidres, d'aquesta manera simulàvem el so de l'escarafall que pot fer una làmpara al caure ja que, encara que la deixàvem caure realment, el ferro no feia el so amb el qual relacionaríem normalment el trencar de la làmpara de cristall. Una de les llàgrimes la vam guardar per fer-ne una arracada com a part del vestuari d'en David, perquè a partir de l'hermafroditisme del percebe vam construir un ésser sense sexe que pogués ser home i dona alhora. Vam potenciar les espatlles a partir d'unes hombreres en les que hi havia cosides unes tires llargues i negres finíssimes com a serrell. Vaig utilitzar de referent la imatge de l'ésser que apareix a la peça de dansa Octopus de Philip Decouflé amb una màscara-cap plena de cabell llarg i fosc que cobreix fins i tot allò que es pot intuir com a banyes. Al nostre cas, les hombreres tocaven directament a la pell i estaven aguantades per uns tirants de pinça enganxats a uns pantalons granates. Les sabates eren unes botines negres de taló força quadrat. Podien ser de dona, però alhora ressonaven com el repic dels cascos d'un centaure.

A la recta final dels últims quinze dies d'assajos vam jugar amb les possibilitats tècniques de la làmpara i les fisicalitats d'en David fins a construir una partitura conjunta. Per bé que el resultat pogués semblar una escenografia convencional, o de la que no es pogués percebre la càrrega conceptual que portava al darrere, el procés per arribar a aquest resultat va ser totalment oposat a uns assajos previsibles amb una escenografia feta a la carta prèviament. L'objecte escenogràfic va prendre vida i acció a mesura que s'assajava, de la mateixa manera la seva conceptualització no es va fer fora de la sala d'assaig. Aquestes van ser les bases del que presentaríem al Croquis 2016.

FASE II

El teatre Kaddish

Després de no aconseguir els dos premis que estaven en joc al Croquis, un any de residència a Can Felipa o la programació de la peça a la Beckett, el projecte va quedar aturat fins el febrer del 2018. En David va aconseguir que el teatre Kaddish del Prat

de Llobregat ens cedís un espai durant quinze dies fent una mostra del projecte a canvi, l'últim dia, a mode d'assaig obert pel seu públic habitual i amics. Tal i com iniciava el present capítol, a la segona fase es va incorporar la Lua Anaya, que havia seguit la trajectòria d'en David i va demanar d'assistir als assajos i col·laborar amb el que fes falta, convertint-se així en l'ajudant de direcció i d'escenografia. Amb aquests deu dies d'assaig, de dilluns a divendres de tres hores i mitja cada un, ens vam proposar un objectiu principal: convertir els 20 minuts en una peça d'aproximadament una hora. Pel temps d'exposició que ens donaven al Croquis, part dels textos que en David tenia escrits van quedar descartats malgrat ja hi havia transitat a partir de les fisicitats. Aquesta vegada, doncs, ja teníem material textual de sobres per construir una estructura definitiva.

Canvis escenogràfics

Abans d'analitzar l'estructura de la peça posant en relació els elements a escena, destacaré els canvis escenogràfics que van tenir lloc durant aquest període d'assajos.

Per una banda, l'escenografia no podia deixar de ser una làmpara en construcció ja que no hi havia pressupost per fer-la de nou, ni per cobrir-la de llàgrimes de cristall com estava previst, però no per aquest motiu vam deixar d'explorar-la. En aquest sentit, la introducció de noves escenes va provocar l'arrodoniment formal de la làmpara, no des d'un disseny teòric i esbossat a la llibreta prèviament, sinó des de les necessitats pràctiques a escena. L'element principal va ser el serrell negre de 40cm col·locat a tot el perímetre de l'última circumferència, a conjunt amb les ombreres del figurí. Aquesta aportació també em va servir per valorar si era suggerent vestir la làmpara amb complements o deixar-la com a esquelet. El resultat no es percebia ni com una cosa, ni com l'altre, mantenia l'aspecte d'esbós però assimilava bé l'afegit, sobretot perquè combinava amb el figurí. Per altra banda, degut a la manipulació reiterada de la làmpara durant els assajos es va anar trencant. Només va caldre afegir quatre tires de cordill negre de l'extrem exterior dels radis de la circumferència central cap als radis de la circumferència superior, amb aquest canvi es va minimitzar l'esforç dels radis per tal que pogués aguantar fins acabar aquesta segona etapa, i de passada dibuixar el volum delimitat amb les tires que podria tenir el cos de la làmpara en cas que la cobríssim de cristalls.

Més enllà de les intervencions a la pròpia làmpara van aparèixer nous objectes, l'introducció d'aquests però, demana començar pel principi: en la presentació a la Sala Beckett la làmpara a ple rendiment estava penjada mentre entrava el públic, l'inici de l'espectacle era un fosc sobtat durant el qual la làmpara queia juntament amb les peces metàl·liques i els cristalls. Un cop caiguda, i encesa de nou, la circumferència central girava si en David propiciava el moviment amb el contacte, però no es tornava a enlairar. La seva partitura de moviment, a part del ritme aconseguit amb l'apagada i encesa de les bombetes, es centrava, bàsicament, en presentar el lloc de la caiguda durant la caiguda; per contrastar amb les temporalitats del text i del cos, d'abans i del després de la caiguda respectivament, així el seu paper quedava concentrat en una sola acció. Per poder accionar-se, tenia lligada una corda que desembarcava a vista, però fora de la circumferència del públic; d'aquesta manera la meitat del públic podia seguir-la amb la mirada fins al final mentre l'altra meitat no. Aquesta decisió va ser purament circumstancial, un cop a la sala preferia que tot quedés a vista, però no em molestava que algú no ho veiés perquè tampoc tenia una incidència directa en el contingut de l'obra. Per les condicions de la petita sala d'assaig del teatre Kaddish, amb un sostre baixant a dues aigües de molt poca alçada, la làmpara no podia funcionar com ho havia fet a la Beckett i vam haver de redirigir la nova situació.

Primer, no quedava penjada a l'alçada "normativa", sinó que s'aixecava només un metre del terra; això comportava que no es pogués transitar per sota, sinó que era un volum a esquivar a l'espai, fet que el caràcter de làmpara podia quedar desdibuixat: ja no tenia una forma que propiciés l'arquetip làmpara i ara tampoc podia està suspesa al seu lloc, perdia en certa manera la seva funció. Segon, el desembarc tampoc podia ser fora del cercle de cadires del públic, sinó que caldria manipular-la des d'una taula que hi havia a l'espai entre les cadires, fent-se present durant tota la funció. Per bé que ara, escrit i llegit, pugui semblar que hi havia suficients motius per reavaluar i sospesar l'escenografia sencera, vam naturalitzar aquests contratemps. Vam adaptar-nos al lloc, sense maldecaps i les característiques de l'espai ens van encaminar a evolucionar la peça cap a una banda diferent que si haguéssim continuat assajant a La Blanca. En cap moment va aparèixer la possibilitat de canviar l'escenografia perquè no funcionés al nou espai, és veritat que el temps ens jugava a la contra però estàvem avesats a les curses contrarellotge. Més aviat vam creure des de l'inici en el paper que l'escenografia

havia assumit dins l'obra; de la mateixa manera que no tindria cap sentit canviar el text d'una obra per un altre, perquè seria una producció diferent, tampoc ens vam plantejar canviar l'escenografia, perquè hagués suposat el mateix; fet que subratlla una naturalesa particular de la peça. Quantes obres canviarien el seu sentit, la seva proposta ideològica, conceptual o crítica, canviant l'escenografia?

No va existir un pla d'atac escrit prèviament per resoldre els diferents punts, sinó que es van anar trobant solucions a mesura que apareixien els "problemes". La qüestió de l'alçada de la làmpara es va resoldre interactuant més amb ella del que havíem estat fent fins llavors. Teníem un objecte plantat allà al mig que havia de fer alguna cosa, perquè del contrari es convertia en un obstacle. Gairebé de manera inconscient, vam seguir l'impuls de relacionar-nos-hi, aconseguint així que la seva partitura agafés complexitat.

La Lua va ser la manipuladora de la làmpara durant tots els assajos. Degut als diferents moviments afegits a l'objecte calia que algú estés constantment pendent de la seva manipulació. Allà, damunt la taula, impertèrrita, sense expressió a la cara que respongués al que passava a escena, la Lua estava pendent de la tasca encomanada que demanava concentració i rapidesa en la reacció per coordinar-se amb en David a escena. Em vaig acostumar a la presència de la Lua al cercle molt ràpid i va deixar de ser una ajudant per convertir-se en un element més a escena. A la segona setmana tenia clar que havia de formar part de l'escenografia. La imatge d'una làmpara penjada era molt més suggerent pel contingut de la peça si algú l'aguantava visiblement perquè no caigués. No tenia sentit que la làmpara s'enlairés per art de màgia, tenia més força que algú al mig de la trobada, tingués el poder de decisió sobre si aguantar-la o deixar-la caure. La incorporació de la Lua ens va permetre acabar la peça de manera diferent. En David no es dirigiria a la Lua fins a l'última escena, d'aquesta manera el públic tampoc la situaria dins el mapa de la peça, o sí, però sense saber la incidència real que hi tindria. L'última escena, en la que es qüestiona finalment la possibilitat de deixar-se caure, es concentrava en els dos personatges. La Lua es posava la caputxa de l'impermeable groc durant l'escena anterior, fet que permetia deixar de veure una regidora o maquinista per comprendre la figura completa d'un nen pescant amb unes catiusques i la corda emulant una canya de pescar. En David s'apropava a ella i començava a parlar fins a un fosc absolut que permetia imaginar-se el soroll de les onades del mar a partir de les onomatopeies que allargava i suavitzava a l'orella del nen pescador fins el silenci.

La força que assoleix la metàfora d'una làmpara, gran i pesada, a les mans d'un nen, amb totes les connotacions que hi tenim associades social i culturalment ens semblava un contrast interessant per expressar la potència de la caiguda simbòlica de tots i cada un de nosaltres. En aquest sentit, encara ara quan escric, em pregunto si el paper que la Lua va assumir en aquesta segona fase és part de l'escenografia, en tant que element escenogràfic, o bé és exclusivament un personatge al mateix nivell que els personatges d'en David.

La Lua va ser una de les incorporacions al marge de l'objecte làmpara igual com ho van ser les copes de vi. En Jorge em recorda que en un dels assajos de la segona setmana en David parlava sobre la imatge del ritual, per explicar que en realitat la trobada entre tots, públic, actors i làmpara, no podia ser una altra cosa. En aquell moment hi havia espais a la peça en els que aquest fet podia aflorar a l'imaginari però n'hi havia d'altres que desapareixia per complet. En Jorge va marxar de l'espai d'assaig reflexionant sobre el que s'havia comentat, i al cap de cinc minuts va tornar amb una copa de vi al cap mig fixada amb una cinta elàstica a mode de diadema. “¿I si pasa esto? A ver, quiero decir, tal vez no sea una copa, pero algo donde todas juntas podamos luchar contra la caída, como si fuese un ritual. Judit tu qué piensas? Copa si? Copa no? Se te ocurre algo mejor?” La veritat és que em va semblar una idea perfecte pel que estàvem buscant, i la copa l'element adequat. Era l'únic objecte que es concretava en el text, igual que l'acció en comunitat; “Hacer todo lo que se hace en una fiesta con amigos en casa de un amigo pero repito, esa copa no se puede caer.”, provocant-ho en el lloc de la trobada com a part del ritual. Aquesta va ser l'espurna d'una nova escena que s'aniria transformant fins a La Gleva. Per aquella ocasió vam utilitzar copes de diferents formats que hi havia al mateix teatre. Les copes estarien des de l'inici de l'espectacle sota de cada una de les cadires del cercle, fet que provocaria una certa atenció a no tombar-la des del principi. Per sumar-hi dificultat, durant l'escena en David ompliria d'aigua les copes un cop estiguessin al cap dels espectadors i els provocaria per tal que ballessin convertint el ritual en una festa.

FASE III

El teatre La Gleva

Comença la tercera fase el 5 de novembre del 2018 per estrenar el 13 de desembre. Aquesta vegada no som tots a tots els assajos, fet que condiona en certa manera el procés. La primera setmana en David assaja sol, a la segona setmana ens reincorporem la Lua i jo, a la tercera arriba en Jorge i marxa a la següent per arribar de nou el 3 de desembre fins a estrenar.

Abans que comenci el període d'assajos ens trobem en David, en Raimon Rius, l'il·luminador que s'incorpora a l'equip, i jo per parlar sobre la làmpara i la llum. La làmpara va quedar amb desperfectes suficients per haver de construir la circumferència de radi 1,5m de nou i aprofitem l'ocasió per parlar-ne tots i valorar si és necessari modificar algun detall pensant en la llum que emet l'objecte, més que en la il·luminació general de l'espectacle. Explico a en Raimon tot el procés i la naturalesa física i conceptual de la làmpara. Li demano que qualsevol afegit respecti la idea d'esbós o de làmpara en construcció. De seguida capta la intenció i ell mateix anomena les accions de l'objecte com a reaccions. "La làmpara reacciona" em diu. Fins aquest moment mai havia pensat en la possibilitat d'entendre la seva partitura com a reaccions continuades pel que fa a les accions d'en David i la Lua, però em sembla un nou prisma interessant per reflexionar. Després de la reunió acordem que si hi ha algun aspecte a modificar, m'ho comentarà en els següents dies, abans d'enviar els plànols al constructor. Finalment decideix no intervenir-hi, i continuar amb la forma que havia tingut des de l'inici, qualsevol afegit lumínic a la làmpara continuarà l'esbós. L'únic canvi formal és l'amplada dels radis. Fins llavors la circumferència era una peça sencera, difícil de transportar en un cotxe. Però amb la voluntat de poder fer bolos més endavant, en David em demana que aquesta vegada sigui desmuntable. Alhora, atenent a la previsió de caigudes i moviments de la làmpara fem una estructura molt més resistent. Tal i com he dit, més enllà del diàmetre dels tubs dels radis, la forma es manté exactament igual. A la segona setmana, junt amb la meua incorporació tenim la làmpara definitiva a la sala d'assaig. Només començar, en David ens posa al dia de l'evolució que va tenir sol la setmana anterior.

Una de les dues funcions que vam fer al Kaddish es va gravar en vídeo, fet que va permetre a en David analitzar la peça a posteriori per veure's els punts forts i febles. Va començar els assajos atacant un dels punts que més crítiques havia tingut durant el post-funció; l'escena Brasil. El camí en solitari durant aquella setmana no havia estat fàcil i tot i que ens explica la crisi que va tenir com un aspecte resolt, demana que no fem preguntes, i que li respectem el treball que ha estat fent fins llavors encara que nosaltres no hi trobem sentit.

La crisi comença quan en David analitza el text de "Brasil" buscant les frases i es topa amb frases que li ressonen a *La Nit* i no a una dinàmica particular per "Brasil", és per això que intenta compondre de nou l'escena. Va ser en aquest moment on es va enfonsar part de l'arquitectura de la peça; va adonar-se que El Croquis ens havia portat a un treball més pròxim a la partitura física, com un exercici despulrat, i que la segona fase al Kaddish ens havia portat més a una trobada col·lectiva entre públic i actor, que per bé que tingués un treball de fons físic havia quedat invisibilitzat. Davant la nova tasca compositiva que s'havia encomanat es va trobar en fals. Va decidir trucar a en Jorge i a Bernardi per explicar-los la situació. En Jorge, per la seva banda va estar d'acord amb les dues vessants que la peça havia assolit en els dos períodes, i si calia decidir cap on embrancar-se els hi va semblar més oportú explorar la direcció que s'havia obert al Kaddish. Bernardi, per la seva part, li va recomanar que deixés de fer de compositor o de director i que es dedicés a interpretar, que això era el que sabia fer, deixant-se endur per allò que li ressonava, més que intentar racionalitzar el procés.

Amb aquest nou horitzó, a en David li va semblar clar que l'escena "el conferenciant", creada com a transició entre "Brasil" i l'anterior, havia de quedar descartada perquè també tenia la partitura com a base. El que s'explorava en aquesta transició era l'explicació dels quatre conceptes principals sobre la filosofia-del-no-cauré, intentant despulrar-se de qualsevol personatge i evidenciant un actor en fals que intenta sostenir un discurs amb blancs i incongruències. Era cert que el primer assaig d'aquesta escena va funcionar a la perfecció perquè va enganxar en David desprevingut, després de diferents repeticions, però, era difícil mantenir aquell to autèntic d'improvització. Les conclusions d'en David eren clares: si per atacar "Brasil" ja no veníem d'aquesta transició, ni tampoc treballaríem amb unes "frases" pròpies d'un altre projecte, "Brasil" havia d'agafar una orientació totalment diferent. S'havia

proposat dir el text el màxim ràpid possible, sense gairebé cap pausa, a la recerca d'un context: qui ho diu, a qui ho diu i perquè ho diu. Les respostes a aquestes preguntes, però, esperaven a en Jorge. Així doncs, aquella primera setmana, a diferència de les altres dues fases, vaig limitar-me a l'escenografia: deixar pintada la nova peça, procurar tenir recanvis, revisar la corda i anar a comprar una politja.

Després d'aquesta llista de tasques escenogràfiques és oportú revisar la implantació de la làmpara a la sala de La Gleva. En una visita conjunta amb en David i prèvia als assajos, vam decidir quina seria la posició de la làmpara a l'escenari. Caldria treure les grades per aprofitar al màxim l'espai i poder fer un cercle amb el públic al voltant de l'objecte totalment centrat. Per altra banda, aquesta vegada la Lua no estaria entre el públic sinó que li reservaria un espai a l'altell existent al lateral de l'escenari, me l'imaginava asseguda al terra, amb les cames penjant, aguantant la corda que connecta amb la làmpara. D'aquesta manera preservàvem l'ambivalència entre l'ésser objecte/subjecte fins al final. Per altra banda, llegir l'espai arquitectònic i aprofitar-ne les seves característiques em semblava adient per la proposta de trobada col·lectiva en el lloc de la caiguda, més que preestablir un lloc per la ubicació de la Lua. Malgrat l'idoneïtat de l'altell, no era un lloc segur. No tenia cap accés directe ni tampoc barana. El lloc del nen pescador, doncs, quedaria pendent de revisar i comprovar un cop entréssim a sala el dia 3.

Continuem amb els assajos; en David havia continuat practicant "Brasil" en la mateixa direcció i amb la intuïció que darrere d'aquell treball hi havia material, a la tercera setmana en Jorge arriba i aterra molt ràpid. Abans de mostrar-li el fragment, en Jorge va demanar fer un recorregut ràpid però prou concret per l'estructura de la peça, per situar-se de nou. Després d'aquesta revisió, ataquen "Brasil". En David, sense perdre l'entrenament físic previ a qualsevol immersió a escena, es va anar preparant per entrar en matèria i començar el text amb la màxima fluïdesa. El dictat de paraules sense aturador com el so d'una metrallera en acció va repetir-se fins a l'extenuació, amb matisos diferents, incorporant el so dels talons, el ritme de les passes, alguna proposta gestual però bàsicament concentrat en el propòsit de dir-ho tot al màxim bé possible, tan ràpid com pogués. Un cop acabat l'exercici en Jorge va exposar la seva opinió: la destresa que proposava no tenia sentit per aquesta escena, precisament li interessava més l'intent per aconseguir el repte, més que el seu èxit. "¿Dónde te situas David?" Semblava que les respostes cedien

el torn a una nova pregunta catalitzadora. Aquesta pregunta no només era una reflexió per aquella escena en concret, sinó que es podia formular per l'espectacle sencer. Tampoc tenia una resposta immediata, vam fer una pausa i en Jorge, la Lua i jo vam reflexionar sobre on érem, i cap on anàvem. Vam acordar que si bé en Jorge volia compartir les nostres opinions, ell seria l'encarregat de trametre la informació a en David per utilitzar un únic canal i optimitzar el procés, a diferència de les altres dues fases on tothom expressava el seu punt de vista sense filtre ni sedàs. Arrel de l'anàlisi d'aquesta escena, van aparèixer de nou observacions sobre les dues vies de treball com a possibilitat. Per bé que a en David li semblés conduir la peça cap a la trobada col·lectiva, aquella escena estava treballada altra vegada des d'una partitura; però no era negatiu. "Pueda que no sea una dirección o la otra, parece que estamos navegando en una polaridad que nos sirve. ¿Para qué negar una de las dos?" comentava en Jorge, i era cert. Que cada escena tingués el seu mecanisme diversificava la peça, i no ho convertia en un exercici repetitiu amb petites variacions. Aquell dia van seguir amb "Brasil" per trobar matisos sonors com ara les onomatopeies o l'embarbussament, i físics com col·locar-se aclofat a partir dels comentaris que indicava en Jorge.

El dijous vam tenir un assaig obert amb els estudiant de disseny d'espais efímers de segon curs del grau en disseny d'Eina, Escola Universitària de disseny i art de Barcelona (UAB), dels quals en sóc la professora. Aquella visita va anar bé per poder assajar una altre fragment; la copa de vi i la festa, que canvia radicalment amb públic o sense ja que el pes de l'escena recau sobre ells. Va ser nutritiu per ambdues bandes; els estudiants es van endur una experiència nova en la que van poder reflexionar des de la pràctica i de la que en sortirien anàlisis escrits com a exercici acadèmic. Per la seva banda, en Jorge va interioritzar algunes observacions dels estudiants que van compartir després de l'assaig; especialment aquelles que feien referència a la dependència i la necessitat de l'altre degut a la fisicalitat dels personatges que encarnava en David.

Al divendres, vaig arribar tard a l'assaig, i vaig interrompre una escena nova, una escena força íntima. "Acabo de hablar amb en Rai" dic, per motius personals no podia continuar en el projecte, ens havíem quedat sense il·luminador. Em van dir que també havien parlat amb ell i que després dedicaríem una estona a decidir què faríem, però estaven més engrescats en el que estaven assajant. De seguida

em van fer servir de conillet d'índies perquè no sabia absolutament res de cap a on anaven els trets d'aquella nova proposta. En Jorge, durant la nit anterior, havia estat donant voltes al que havia sorgit a l'assaig amb els estudiants i havia sentit la necessitat d'escriure un text que servís de frontissa entre "llorar" i "Brasil", transició que anteriorment ocupava "el conferenciant". En el nou fragment en David demanava ajuda a algú del públic per eixugar-se la suor del pit amb un mocador que tenia a la butxaca. Li era necessari demanar ajuda perquè, degut a la seva fisicitat, no tenia accés a la part interior de la butxaca. Arribàvem així a la qüestió sobre la dependència. Per altra banda, la pregunta "¿tu llegas a todo?" que en David preguntava obertament, et portava a un terreny personal, on els impediments que podies detectar a ell, els posaves en paral·lel als propis i ja no era només una qüestió física, sinó també política pròpia del sistema en el que vivim.

En Jorge em va comentar que el mocador era una primera proposta, però que havia pensat en altres objectes com una bandera de Brasil, una arracada... qualsevol element que pogués fer servir a la següent escena; Brasil. Segons en Jorge, en aquell moment, l'espectacle constava de dos punts forts que es concentraven a l'inici i al final de la peça: el món del percebeiro i percebes, i la festa amb les copes, però considerava que al mig, espai que ocupava Brasil, no transcendia; per aquest motiu buscava un nou element que l'ajudés. Eixugar la suor a aquell que no pot em va semblar una acte preciós, i era difícil imaginar aquesta mateixa sensació amb algun element que provoqués una altra acció. Per altra banda, li vaig comentar que qualsevol altre objecte carregat de connotacions, com per exemple la bandera per la condició geogràfica i política, o l'arrecada com a qüestió de gènere, ens portaria a un nivell de detall i contextualització que no teníem en cap altra escena. Intuïa que afegir aquests tipus d'objectes ens podia provocar una recerca inacabable d'altres objectes acompanyants i ens seria difícil discernir entre aquells necessaris i aquells merament afegits. Sota el meu punt de vista, el mocador estava al límit d'aquesta frontera. Com a molt, em van semblar oportunes unes pedretes daurades embolicades dins el mocador que podien ser de la làmpara però que en David podia utilitzar-les com si fos l'or de les mines de Brasil. Ho vam deixar en parèntesi.

Aquell divendres no assajàvem a la Gleba, ens havien cedit una sala equipada amb barres de focus i vam aprofitar per penjar la làmpara, cosa que encara no havíem pogut fer en aquesta tercera fase. Només penjar-la va semblar que recuperava

tot el sentit del món i que tornava a lluir el seu caràcter, semblava orgullosa i segura. L'alçada màxima de la sala, però, tornava a ser d'un espai no teatral, fet que condicionava la posició de la làmpara una altra vegada. Tot i així, ens donava una alçada que encara no havíem provat fins llavors, la circumferència gran just sota les nostres espatlles. Vaig proposar utilitzar la làmpara per l'escena "Brasil" en la que s'explica la caiguda col·lectiva de les famílies que extreien or de les mines de Brasil, de dues maneres: com una maqueta que representava la mina a escala, o com si la circumferència central fos un forat infinit, un pou sense fons, que tan sols mirar-lo provoqués mareig, temptació, o vertigen. Amb aquestes premisses en David va començar a explorar-la jugant i dialogant amb ella.

Hi ha alguna cosa que no havíem vist fins ara, nova, en David para. "yo me imagino que van cayendo una a una las personas que están trabajando en la mina. Judit sería bonito que se cayeran cosas de la lámpara como personas pequeñas" Se m'il·luminen els ulls, a en Jorge també li agrada. Però com? comencem a fer pluja d'idees sobre quina cosa pot ser la que caigui i la manera de caure. Em demanen que caigui sol, que no sigui en David el manipulador, o bé que activi alguna cosa que provoqui la caiguda successiva de cada una d'elles. Pensem en leds connectats a una pila, però l'efecte de la caiguda es perdria perquè s'apaguen al moment en que no tenen contacte els dos elements. Pense en el fil que lliga un sac, que s'estira i es descús delicadament desfent la trama, però què cau? Tots pensem que l'artilugi ha d'estar a la circumferència més gran, però per la part interior o exterior? per bé que pugui semblar que a l'interior quedarà més amagada, les bombetes del centre il·luminen la franja i és la part exterior que queda en penombra que passa més desapercebuda. Què podem col·locar que hi sigui des de l'inici i no es percebi com a un truc per descobrir. Proposo que sigui un motiu decoratiu que es pugui trobar a les altres dues circumferències i quedi camuflat. Pensem de nou en els cristall de la làmpara. En David explica que s'imagina la caiguda com una cosa constant, que va saltant de posició intermitentment. Pense en un rellotge de sorra, però com com ho fem per girar-los tots? En Jorge troba la clau, en realitat la circumferència gira sobre el seu eix, si en David li fa una empenta, com si d'una ruleta es tractés el punt de la caiguda aniria movent-se perimetralment i només caldria posar-ne dos contraposats. Recordo les peces d'or de dins el mocador. I si és purpurina daurada que cau? Podria recordar-nos a les persones que cauen, però també a l'or de la mina i fins i tot la sensació que la làmpara es desfà, a més amb la llum central de

l'objecte brillaria. En David té la sensació que pot semblar una festa o infantilitzar l'escena. Argumento que depèn molt de com es llenci la purpurina, per exemple si ell la tirés amunt ens hi podria portar però que directament vagi cap avall no té perquè portar-nos a aquesta imatge festiva. Acordem que potser l'ideal és una barreja de sorra i purpurina. La següent setmana em dedicaré a inventar un afegit que permeti invisibilitzar el truc, que permeti la caiguda del material i que sigui fàcil i neta la seva manipulació.

Finalment es concreta amb l'adhesió d'uns imans al perímetre exterior de la làmpara. Que al seu temps subjectaran uns dipòsits rectangulars plens de sorra daurada. Es deixa de banda la purpurina, i s'aposta pels granets de sorra força fina. És en David qui anirà girant els dipòsits per fer caure la sorra daurada al terra consecutivament. Com rellotges de sorra trencats.

L'arribada al teatre i el muntatge ens ajuda a decidir les últimes qüestions pendents. Per una banda entra l'Anna Rovira com a il·luminadora de la peça substituint al Raimon. És interessant el diàleg amb ella perquè considera que no s'ha d'afegir cap focus que distregui l'atenció del públic de la làmpara. Així doncs, en determinats moments es potencia algun efecte, però majoritàriament el pes de la il·luminació de la peça ve del centre, del que la pròpia làmpara emana. S'utilitzen focus per il·luminar la làmpara, com a objecte, quan no emet llum, i quan es balla amb les copes al cap per potenciar un espai més festiu. També quedava per decidir la posició de la Lua, la intèrpret que aguanta i manipula la corda que subjecta la làmpara durant tota la funció. Finalment s'opta per incorporar-la al mateix cercle de cadires que el públic ja que d'aquesta manera no s'amaga aquesta figura. No es concep com a maquinista, sinó com una figura particular que costa de saber si és ella una extensió de la làmpara o la làmpara una extensió de la Lua. En qualsevol cas, es fixa el paral·lelisme amb la imatge d'una criatura pescant al nostre imaginari. La incorporació de la Lua al cercle del públic permet repensar una escena de la peça. En un determinat moment la Lua provocarà el públic convidant-lo a passar-se la corda que aguanta la làmpara alçada mentre en David per la seva banda continua amb la seva escena. És un creuement d'accions que posa en evidència la responsabilitat d'un mateix en les caigudes dels altres: tant de l'objecte làmpara, com de l'escena que pot enfonsar-se si la làmpara no es manté a lloc. A l'implantar la làmpara a la Gleba s'aprofita un linoleum negre brillant del que disposa la sala per accentuar

el reflex de la làmpara i la seva llum al terra, que en alguna ocasió podria recordar a una superfície cristalina, o d'aigua, connotacions que ens van a favor de la peça i que en conjunt considerem que donen un aspecte més acabat a l'espectacle.

S'estrena la peça acabada el dia 13 de desembre del 2018, amb la sala plena i amb un tastet de percebes al finalitzar la representació.

Annex IV

Taula d'anàlisis per escenes de l'espectacle

OBJECTE	POSICIÓ	LLUM	ACCIÓ	ESCENA	OBSERVACIONS	TEMPS	
1. LLUM	alçada	encès	-	entrada públic		-5'0" - 0'0"	
2. COPEs	sota cadira	general	-				
3. NEN	asseguda	general	sostenir llum				
4. ACTOR	-	-	-				
1. LLUM		apagada	caure	inici espectacle	juntament amb la caiguda de la làmpara es llencen les peces metal·liques per aconseguir el so de trencadissa	0'0" - 0'11"	
2. COPEs	sota cadira	fosc	-				
3. NEN	asseguda	fosc	deixar caure				
4. ACTOR	-	-	-				
1. LLUM	terra	encesa	escalfar	El percebeiro		0'11" - 3'40"	
2. COPEs	sota cadira	general	-				
3. NEN	asseguda	general	-				
4. ACTOR	dret		percebeiro				
1. LLUM	terra	intermitència	canta (respon)	cantar	ritual	3'40" - 6'40"	
2. COPEs	sota cadira	fosc	-				
3. NEN	asseguda	fosc	-				
4. ACTOR	assegut	del llum	percebeiro canta				
					falta escena apagada		
1. LLUM	-	apagada	puja	canvi		16'00" - 16'04"	
2. COPEs	sota cadira	general	-				
3. NEN	asseguda	general	fa pujar				
4. ACTOR	-	general	baixa				
1. LLUM	mitja alçada	encesa	focalitza	llorar		16'04" - 17'28"	
2. COPEs	sota cadira	fosc					
3. NEN	asseguda	fosc	sostenir llum				
4. ACTOR	dins llum	del llum	percebe				
1. LLUM	mitja alçada	intermitència	plora (respon)		ritual	17'28" - 22'00"	
2. COPEs	sota cadira	fosc	-				
3. NEN	asseguda	fosc	sostenir llum				
4. ACTOR	dins llum	del llum	percebe				
1. LLUM	mitja alçada	encesa	obstacultiza		llora aquí, inclusió de públic	22'00" - 23'02"	
2. COPEs	sota cadira	fosc					
3. NEN	asseguda	fosc	sostenir llum				
4. ACTOR	dins llum	del llum	percebe				

1. LLUM	-	apagada	puja			23'02" - 23'07"
2. COPEs	sota cadira	general	-			
3. NEN	asseguda	general	fer pujar			
4. ACTOR	-	general	cau			
					actor dret	23'07" - 23'26" CANVI DAVID (23'26" - 27'40" 4 CONCEPTES
1. LLUM	alçada	apagada	-	Brasil		27'40" - 35'27"
2. COPEs	sota cadira	general	-			
3. NEN	asseguda	general	sostenir llum			
4. ACTOR	dret	general	personatge			
1. LLUM	-	apagada	caure	canvi		35'27" - 36'00"
2. COPEs	sota cadira	general	-			
3. NEN	asseguda	general	deixar caure			
4. ACTOR	-	general	cau			
1. LLUM	terra	apagada	-	sirena		36'00" - 41'06" 38'07" - 41'06" JA ÉS ESCENA DE CANTAR, PERÒ NINGÚ CANTA
2. COPEs	sota cadira	general	-			
3. NEN	asseguda	general				
4. ACTOR	terra	general	sirena			
1. LLUM	terra	intermitència	canta (respon)	cantar		41'06" - 43'13"
2. COPEs	sota cadira	general	-			
3. NEN	asseguda	general	-			
4. ACTOR	terra	general	sirena			
						43'13 - 43'47" EN DAVID INTRODUEIX EL CANVI D'ESCENA
1. LLUM	-	apagada	puja	canvi		43'47" - 43'50"
2. COPEs	al cap del públic	general	-			
3. NEN	asseguda	general	fer pujar			
4. ACTOR	dret	general	mestre de cerimònies			
1. LLUM	alçada	apagada	-	trobada		43'50" - 48'0"
2. COPEs	al cap del públic	general	equilibri			
3. NEN	asseguda	general	sostenir llum			
4. ACTOR	dret	general	mestre de cerimònies			

1. LLUM	alçada	intermitència	balla (respon)	ballar		48'0" - 53'35"
2. COPEs	cap del públic	flaixos	ballar			
3. NEN	asseguda	flaixos	sostenir llum		es posa la caputxa de l'impermeable	
4. ACTOR	dret	flaixos	animador			
1. LLUM	alçada	encesa	-	final		53'35" - 55'20"
2. COPEs	al terra	fosc	-			
3. NEN	asseguda	retall	sostenir llum			
4. ACTOR	seu	retall	actor			
1. LLUM	alçada	apagada	-	fosc		55'20' - 56'00"
2. COPEs	al terra	fosc	-			
3. NEN	asseguda	fosc	sostenir llum ?			
4. ACTOR	seu	fosc	veu en off		del murmuri similar al mar, fins al silenci absolut	

Annex V

Plànols del llum de sostre

