

Els espais de representació

Paola Marugán Ricart

PID_00173309



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

Introducció	5
1. Tipologies d'espais	7
1.1. Espai escènic a la italiana	7
1.2. Espai multifuncional <i>black box</i>	9
1.3. L'espai públic	11
1.4. Espais domèstics	12
1.5. El <i>site-specific</i>	12
1.6. Espai nòmada: la carpa de circ	13
2. Models de programació: teatres i festivals	15
3. El temps de representació a les arts en viu	17
Bibliografia	19

Introducció

Aquest mòdul presenta les diferents tipologies d'espais de representació –des del teatre a la italiana fins a un espai domèstic– i també els dos models de programació –teatre i festival– i el temps de representació a les arts en viu.

Tots aquests tres elements –espais, programació i temporalitat– estan íntimament relacionats, és a dir, s'han de tenir tots tres en compte per a comissionar qualsevol projecte d'arts vives.

Però anant més enllà, no només l'espai determina el tipus de programació i el temps de durada de la peça, sinó també la creació i en conseqüència, la producció. Hi ha treballs que des del començament han estat concebuts per a presentar-se en un espai determinat i, fins i tot, l'espai mateix és part intrínseca de la creació.

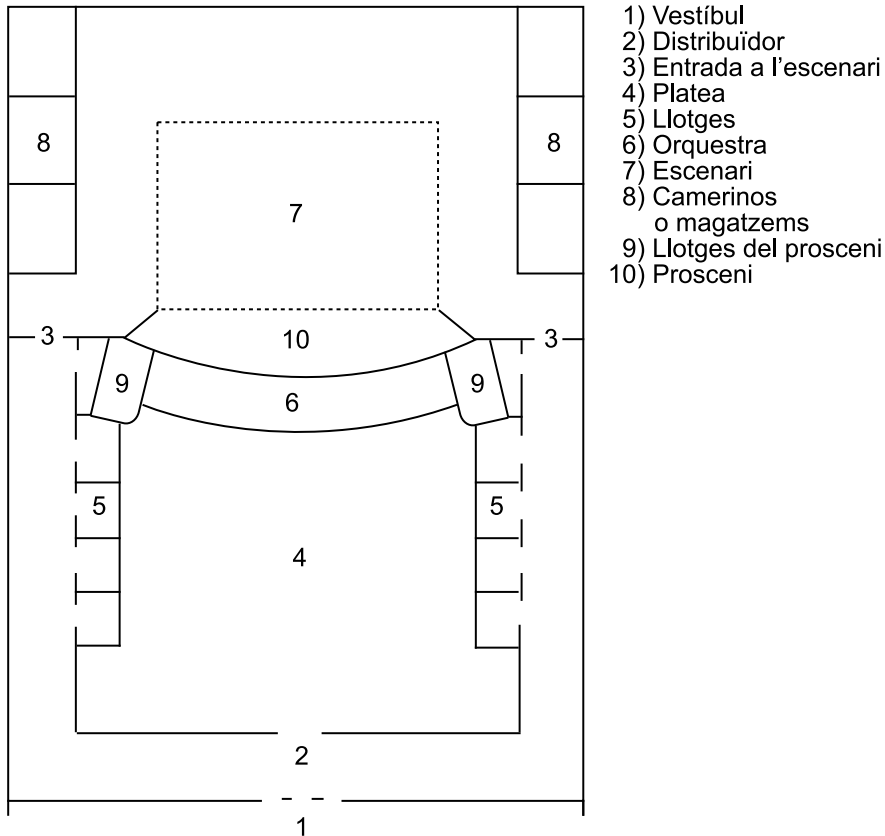
1. Tipologies d'espais

1.1. Espai escènic a la italiana

L'anomenat *teatre a la italiana* és el model d'espai teatral heretat del segle XVIII –d'origen cortesà–, a partir del qual es va popularitzar l'òpera i la lírica.

L'estructura d'aquest espai té dues parts clarament diferenciades:

- 1) L'espai dedicat al públic, conegut com el **pati de butaques**. Acostuma a tenir forma de ferradura tancada amb les llotges disposades unes sobre altres a diferents nivells.
- 2) La caixa escènica consta de tres parts: l'escenari, la fossa i el teler. L'**escenari** es troba més elevat respecte al pati de butaques. Com que està tancat per totes bandes, el públic només té un únic angle de visió. La **fossa** és la part contigua a l'escenari que bàsicament es feia servir per a guardar l'escenografia. Actualment, hi ha molts pocs teatres amb fossa per la manca d'utilitat. El **teler** és la part de l'escenari des d'on es baixa i es pugen els telons i les bambolines.



Espai escènic a la italiana

Aquesta disposició és molt pràctica perquè públic i intèrprets resten totalment separats. Així tant el regidor, com l'apuntador i els tècnics poden controlar el funcionament de l'espectacle.

Aquests teatres presenten peces de gran format i, per tant, aquesta disposició facilita les dificultats que comporta la creació, el suport i la mobilitat dels elements escenogràfics i tècnics.



Teatre Petruzzelli. Itàlia

Actualment, a l'Estat espanyol aquest tipus de teatres acostumen a ser de titularitat pública a causa de les despeses que comporta la seva gestió. D'una banda, el manteniment del teatre i l'equip d'RH, i de l'altra, els catxets dels espectacles de gran format.

En la manera de concebre aquest tipus d'espai escènic va implícit el **binomi artista-públic**. En aquest cas, l'artista és concebut com aquell que té el poder de comunicar i el públic és aquell que rep de manera passiva la informació. De la mateixa manera, les experiències estètiques i cognitives dels assistents són viscudes des d'aquesta distància fisicoestructural.

1.2. Espai multifuncional *black box*

L'anomenat *black box theater* o *experimental theater* és l'espai multifuncional per excel·lència. A les acaballes dels vuitanta a l'Estat espanyol es comença a fer servir el concepte de sala alternativa.

Els espais *black box* es popularitzen al llarg de les dècades dels seixanta i setanta als Estats Units i Europa. Magatzems (*warehouses*), botigues, garatges, terrats i tot tipus de llocs privats es converteixen en espais de presentació on es qüestionen els límits de la creació a l'escena.

Les condicions tècniques d'aquests espais són mínimes, però al mateix temps, fàcilment adaptables a diferents propostes, especialment a aquelles dirigides a experimentar altres maneres de comunicació entre els creadors i el públic.



Grimmuseum, Berlín

Als darrers anys de la dictadura espanyola apareixen companyies de teatre com els Comediants i Els Joglars –a Catalunya–, o La Cuadra de Sevilla, les quals presenten les seves peces als pocs espais independents (o *black box theater*) que hi ha en aquell moment.

Amb l'arribada de la democràcia, la creació del Ministeri de Cultura i l'aplicació de les noves polítiques culturals hi ha una proliferació de companyies de teatre i dansa, i també una aposta per la creació d'espais d'exhibició per a totes aquestes propostes.

Al principi dels anys noranta es crea la Xarxa de Sales Alternatives en l'àmbit nacional, el projecte del qual ha minvat a mesura que passen els anys, per la manca de suport del Ministeri de Cultura i maneres de gestió ancorades en el passat.

Web recomanada

<http://www.redteatrosalternativos.org/>



Teatre Pradillo, Madrid

L'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) decideix rehabilitar una sèrie d'espais de la ciutat que estan en desús, per a destinar-los a laboratoris de creació audiovisual, escènica, música i pensament. En el pla estratègic del 2006 es presenta la Xarxa de Fàbriques per a la Creació.

Web recomanada

<http://www.bcn.es/pla-estrategicdecultura/catala/index.html>

Es tracta de donar suport, protecció i acompanyament a totes aquelles iniciatives ja existents que, des de la base social (comunitària, associativa i privada), estan creant condicions d'emergència creativa i que, en definitiva, estan creant condicions per a la riquesa i la complexitat de l'ecosistema creatiu de la ciutat.

Actualment i a causa dels retalls econòmics, aquests espais estan tenint molts problemes per a garantir programacions plurals amb una mica d'estabilitat, motiu que contribueix a l'empobriment del teixit cultural del país.

1.3. L'espai públic

Com a resposta a les polítiques de gestió dels grans teatres, les arts escèniques tenen la necessitat de sortir d'aquest encotillament institucional, trencant els cànons naturalistes de representació i proposant espais socials i independents per a la creació.

D'aquesta manera, l'ús de l'espai públic ha esdevingut una manera – a més d'un gest polític– alternativa d'apropar les arts escèniques a la comunitat, cohesionant i contribuint a la democratització cultural.

Als anys setanta, l'espai públic esdevé un lloc més de reivindicació per mitjà de les arts de carrer, on el discurs és més important que no pas l'estètica. Però amb la postmodernitat comença una tendència de privatització, i fins i tot mercantilització de l'espai públic, que afecta la manera de viure les arts de carrer.

Parlar de l'ús de l'espai públic com a escenari de representació és parlar de les arts de carrer i, en conseqüència, de l'evolució dels paisatges urbans. Com vivim el carrer cada dia? La manera de concebre i viure el carrer canvia amb l'ús del cotxe com a mitjà de transport.

Aquest mitjà de transport canvia l'estructura tradicional de la ciutat i, per tant, dels espais públics (places, mercats, bancs¹). Aquest fet no només condiciona la ciutat sinó també la cultura, la manera de produir-la i de viure-la.

⁽¹⁾Els bancs per a seure són cadires per a seure només una persona.

Amb el nou paradigma i les noves maneres de comunicació, la ciutat viu un procés constant de reinvençió on el concepte d'identitat resta totalment difuminat. Les arts de carrer no estan exemptes d'aquests canvis. Les fronteres entre els diferents llenguatges escènics queden radicalment esborrades, es re-elaboren i es generen noves gramàtiques.

Per exemple, els anomenats *travelling theatres* són espectacles nòmades, intimistes, presentats en camions i petites carpes, els quals fan referència als mercats i fires dels segles XVII i XVIII, on els venedors ambulants conviuen a les places i mostraven les rareses que es trobaven arreu del món.

En general, hi ha multitud de pràctiques artístiques, cites, festivals i activitats on l'espai públic esdevé un punt de trobada per a gaudir de propostes culturals per a tots els públics.

1.4. Espais domèstics

Actualment, l'espai domèstic esdevé una alternativa per a presentar algunes de les propostes que, malgrat que puguin formar part de programacions de festivals i sales, resten fora dels circuits habituals.

L'ús de l'espai domèstic com a espai de (re)presentació és en si mateix una acció política davant de la precarietat i la manca de suport a la creació contemporània.

D'una banda, hi ha institucions culturals que legitimen les arts escèniques clàssiques com a única opció possible de programació, i de l'altra, les institucions que fomenten la cultura entesa com un recurs econòmic en lloc de com un dret social.

D'aquesta manera, queden fora de l'escena nacional tots aquells creadors, gestors, curadors i públic interessats a trencar aquesta mena d'estructures des de la crítica, però també des de l'acció.

Aquestes iniciatives no són noves. Des dels dadaistes i futuristes de l'Europa de l'inici del segle passat fins als artistes conceptuals i les feministes dels anys seixanta als Estats Units, passant per artistes de l'avantguarda catalana, com Joan Brossa. Tots ells van qüestionar les bases de la creació i la gestió del seu present per mitjà d'aquest tipus d'accions.

Actualment, hi ha diferents propostes presentades en espais domèstics. En l'àmbit nacional, La estrategia doméstica (Barcelona), el Living Room Festival (Madrid i Berlín) i el Festival de Teatro Íntimo (Madrid). En l'àmbit internacional, Escenas domésticas (Santiago de Xile) o també la companyia alemanya Rimini Protokoll que presenta diversos projectes en espais domèstics de diferents ciutats del planeta.

Aquestes trobades –a més del posicionament sociopolític que comporten– creen nous contextos, en què la proximitat física augmenta la intensitat de l'experiència artística.

1.5. El *site-specific*

La definició del *site-specific* actualment continua essent un debat obert. De manera genèrica, es pot entendre com una *performance*² creada per a ser presentada en un espai i un moment concrets.

⁽²⁾ Aquí com a *performance* s'entén: teatre, dansa, acció i qualsevol altra creació en viu.

Especialment als Estats Units, el fet de començar a presentar treballs *site-specific* neix de la voluntat de traslladar les creacions dels teatres i galeries a altres espais públics i privats per a apropar-los a la comunitat.

El públic, a les creacions *site-specific*, no és considerat com un *voyeur* que ha pagat l'entrada, sinó com un element vital que completa el procés de creació. Hi acostuma a haver una relació íntima entre el públic i el creador, de la qual en molts casos depèn l'energia de la *performance*.

A l'Estat espanyol, el *site-specific* no ha estat una pràctica gaire estesa a la creació escènica, però sí que ho ha estat més en el camp de les arts visuals i de la *performance*.

A Catalunya, hi ha una de les trobades més importants de *site-specific* de l'àmbit nacional: el Festival Mapa, a Pontós (Girona). Aquest festival presenta un programa de residències perquè els creadors treballin durant dues setmanes les seves propostes.

Festival Mapa

L'any 2011, després de deu anys, se'n va celebrar la darre-ra edició.

Finalment i durant un cap de setmana llarg, els artistes presenten els *site-specific performances* en forma de rutes pels voltants del poble. D'aquesta manera, creadors, habitants del poble i el públic que acudeix a la cita gaudeixen de propostes artístiques en un ambient rural, tranquil i on les relacions socials necessàriament esdevenen properes.

1.6. Espai nòmada: la carpa de circ

Tradicionalment, la **carpa** és l'espai de representació dels espectacles de circ. Aquest invent nòmada es fa servir tant per a l'allotjament dels seus membres com per a l'espai artístic, cultural i de diversió. A més a més, és un lloc que promou les emocions i fomenta el sentiment de comunitat.

A la dècada dels setanta, els artistes circenses comencen a experimentar amb altres disciplines escèniques com la dansa, el teatre i la música. D'aquesta manera, la carpa deixa de ser l'espai de representació per excel·lència i les creacions es traslladen a l'espai públic –places, carrers–, fàbriques abandonades, garatges, etc.

Tot i que actualment hi ha companyies de circ que encara treballen les pràctiques més tradicionals, en general, la carpa –com a espai nòmada– comença a formar part de l'imaginari romàntic del circ.

El desplegament tècnic –per l'ús de les noves aplicacions tecnològiques– fa que l'espai de representació del circ esdevingui de múltiples maneres possibles: des de qualsevol espai públic, fins i tot teatres.

Un exemple paradigmàtic és el Cirque du Soleil.

2. Models de programació: teatres i festivals

Tot i que cada programació té les seves singularitats i objectius, hi ha dos models clarament diferenciats. D'una banda, el model de programació regular dels teatres i de l'altra, el dels festivals.

Característiques de la programació d'un **teatre**:

- **Regular.** La programació es presenta cada setmana regularment durant tota la temporada³. D'aquesta manera, l'equip treballa les estratègies a llarg termini, i així té més capacitat de resposta davant les possibles incidències.
- **Estesa en el temps.** Les programacions pensades a llarg termini permeten consolidar amb més facilitat un públic habitual al teatre. La comunicació és determinant per a crear a poc a poc i amb solidesa la imatge que el teatre vol projectar.
- **Variada.** A més de la programació regular, els teatres acostumen a organitzar cicles, seccions, itineraris i activitats paral·leles, i contribueixen així a donar resposta a altres pràctiques relacionades amb la creació i la formació. Els teatres d'aquest segle han esdevingut espais artístics i socials on, a més de gaudir d'un espectacle escènic, es poden viure altres experiències interdisciplinàries.
- **Desenvolupament de diferents tipus de públic.** El fet de presentar una programació variada implica atendre diferents segments de la població. Els teatres públics –com que són finançats amb diners del govern– tenen l'obligació de donar resposta a les necessitats dels diferents segments de la societat.

⁽³⁾La temporada acostuma a ser de setembre a juny.

Característiques de la programació d'un **festival**:

- **Concreta.** El festival –com a activitat singular en un moment determinat– presenta una programació concreta amb la voluntat de crear un efecte d'impacte al lloc on es porta a terme.
- **Efímera.** Com que la programació es presenta en una setmana, o com a màxim un mes, té un caràcter efímer. Així mateix, l'equip treballa durant tot l'any, i s'ho juga tot a una carta. Les estratègies han d'estar molt ben pensades i la capacitat de resposta ha de ser molt ràpida.
- **Diferents espais.** Al contrari que en el teatre, la programació d'un festival es pot presentar a diferents espais de la ciutat o municipi. Això permet

implicar altres agents a participar en la trobada, i d'aquesta manera esdevé una eina més de cohesió social.

- **Públic més definit.** Les programacions dels festivals van dirigides a un segment de públic molt més concret i definit. Per exemple, Feten és un festival exclusivament de teatre infantil.

3. El temps de representació a les arts en viu

Tradicionalment, el **temps de representació** a les arts escèniques –teatre, dansa, òpera i lírica– és la mesura de la durada d'un espectacle. Aquest temps és controlat i sotmès a la posada en escena.

Així mateix, se'n poden distingir dos tipus:

1) **El temps de la representació o temps escènic.** A més de ser un temps controlat i sotmès a la realitat de la posada en escena, cal destacar també la importància de les variacions del seu flux, els canvis de velocitat i la longitud de les seves pauses.

2) **El temps representat,** és a dir, el dels esdeveniments que es relaten. Aquest temps és el de la metarealitat de l'obra.

A mitjan segle passat, davant d'aquesta manera tradicional de concebre la temporalitat en les pràctiques artístiques, els creadores reaccionen conscientment al formalisme de la crítica imperant.

Creadors com Kaprow, Beuys, Export i Abramovic comencen a recuperar diversos aspectes de les avantguardes de l'inici de segle, com la temporalitat. D'aquesta manera, el factor temps de les tradicionals arts escèniques s'incorpora a les arts visuals i a l'ús del cos –com a part de l'obra d'art– i s'esdevenen així canvis considerables en la manera d'entendre-ho.

El conegut *happening* és una expansió temporal d'una obra convertida en esdeveniment. A partir d'aquí, la temporalitat narrativa deixa de ser lineal, coherent i unidireccional per a esdevenir accions infinites, per la manca de demarcacions temporals.

En desaparèixer el fil narratiu, la concepció de la temporalitat canvia radicalment. Com va afirmar Sontag:

“los happenings están siempre en el tiempo presente.”

Susan Sontag (1996). “Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical”. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.

Aquesta temporalitat no narrativa permet que el *happening* no estableixi clarament un principi i un final.

Aquesta manera d'entendre la temporalitat suposa un canvi de paradigma en les pràctiques artístiques contemporànies. Actualment, la complexitat que comporta una creació, per la multidisciplinarietat i l'ús de diferents formats (transdisciplinarietat), fa que la concepció del temps sigui no narrativa i, per tant, multidireccional.

Com s'esmenta en el començament del mòdul, el temps de (re)presentació de les arts en viu és un dels factors que s'han de tenir en compte a l'hora de comissionar un programa d'un festival, un teatre o qualsevol altra activitat.

Per exemple, Marina Abramovic va presentar al MoMA de Nova York la seva peça *The artist is present*, en què l'artista estava asseguda durant vuit hores (l'horari del museu) davant dels visitants, que cada dia i durant un mes, van seure davant d'ella.

En aquest cas, el curador va haver de buscar un metge i un nutricionista per a controlar la salut de l'artista. La temporalitat de *The artist is present* determina la programació i producció de la peça perquè s'han de tenir en compte factors no relacionats directament amb la materialització de l'obra.

Bibliografia

Beladiez, Andrés (2009). "Ponencia Artes de calle". (maig, director de la Fira de Castella - la Manxa).

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Ed. Paidós.

Sontag, Susan (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Ed. Alfaguara.

Webs d'interès

Espai escènic a la italiana

Royal Opera House Covent Garden: <http://www.roh.org.uk/>

Opéra National de Paris: <http://www.operadeparis.fr/cns11/live/onp/index.php?&lang=fr>

Teatro Alla Scala de Milan: <http://www.teatroallascala.org/en/index.html>

Gran Teatre del Liceu de Barcelona: <http://www.liceubarcelona.com/>

Espai multifuncional *black box*

Sala Beckett: <http://www.salabeckett.cat/>

Camden People's Theatre: <http://www.cpttheatre.co.uk/>

La Fundición: <http://www.lafundicion.org/>

Sala Cuarta Pared: <http://www.cuartapared.es/>

Espaço Evoé: <http://www.evoe.pt/>

Fàbrica Fabra i Coats: <http://www.bcn.es/mesaprop/catala/fbrica-per-a-la-creaci-fabra-i-coats.shtml>

Graner: <http://www.mercatflors.org/>

Espais domèstics

La estrategia doméstica: <http://www.tea-tron.com/laestrategiadomestica/blog/>

Living Room Festival: <http://livingroomfestival.wordpress.com/>

Escenas domésticas: <http://escenadomestica.wordpress.com/>

Festival de Teatro Íntimo: <http://tifestival.wordpress.com/>

Companyia Rimini Protokoll: <http://www.rimini-protokoll.de/>

