

ARTRIBUTOS

#4 2009

8 parells de botes

P.25 **CATÀLEG DE L'EXPOSICIÓ DE NOUS FORMATS
ESCÈNICS I PARATEATRALS ACTUALS D'AREATANGENT**
AMB COPRODUCCIÓ DE BÒLIT, CENTRE D'ART CONTEMPORANI.GIRONA
I TEMPORADA ALTA 2009-FESTIVAL DE TARDOR DE CATALUNYA

CONTEMPORARY PERFORMING ARTS

ARTRIBUTØS

#4 2009

3

EDITORIAL

4

ART, POLÍTICA I ALTRES EXCESSOS ARTE, POLÍTICA Y OTROS EXCESOS

7

ENTREVISTA A GISELE VIENNE ENTREVISTA A GISELE VIENNE

12

ABANS ANÀVIEM A LA PISCINA ANTES ÍBAMOS A LA PISCINA

14

PORTES OBIERTES PUERTAS ABIERTAS

16

MAPA DELS SONS DE GRÀCIA MAPA DE LOS SONIDOS DE GRÀCIA

19

HELLOWORLD! HELLOWORLD!

22

SUPERPRODUCCIONS POSTDRAMÀTIQUES SUPERPRODUCCIONES POSTDRAMÁTICAS

25

CATÀLEG DE "8 PARELLS DE BOTES" CATÁLOGO DE "8 PARES DE BOTAS"

52

ENGLISH TRANSLATION



EDITORIAL

HÍBRIDOS és una paraula que ens proporciona llibertat d'acció. De fet és una **EXCUSA** perquè el que busquem amb HÍBRIDOS és l'"**OPORTUNITAT**".

OPORTUNITAT d'incidir una altra vegada en:
QUÈ VA PASSAR, QUÈ PASSA I QUÈ PASSARÀ.

HÍBRIDOS és la nova? manera d'identificar un **GÈNERE?** que en el transcurs dels anys ha passat per les **ETIQUETES?** de contemporani, multilinguatge, metalleguatge, interdisciplinari, multidisciplinari, transdisciplinari així com multicultural, global, antiglobal, transversal...

HÍBRIDOS permet que ens movem per les arenes movedisses amb tranquil·litat, proposant cartes blanques, perfilant projectes i persones que es mouen en l'hibridisme dels **GÈNERES** o en un **GÈNERE** que és **HÍBRID** per naturalesa. És una **EXCUSA** i un **ARGUMENT** per continuar amb tota naturalitat amb la necessitat de sempre de definir-nos / justificar-nos com alguna cosa en particular. A **HÍBRIDOS** tot és possible.

HÍBRIDOS es una palabra que nos proporciona libertad de acción. De hecho es una **EXCUSA** porque lo que buscamos con **HÍBRIDOS** es la "**OPORTUNIDAD**".

OPORTUNIDAD de incidir una vez más en:
QUÉ PASÓ, QUÉ OCURRE Y QUÉ SUCEDERÁ.

HÍBRIDOS es la ¿nueva? manera de identificar un **¿GÉNERO?** que en el transcurso de los años ha pasado por las **¿ETIQUETAS?** de contemporáneo, multilinguaje, metalenguaje, interdisciplinar, multidisciplinar, transdisciplinar así como multicultural, global, antiglobal, transversal...

HÍBRIDOS permite que nos movamos por arenas movedizas con tranquilidad, proponiendo cartas blancas, perfilando proyectos y personas que se mueven en la hibridismo de los **GÉNEROS** o en un **GÉNERO** que es **HÍBRIDO** por naturaleza. Es una **EXCUSA** y un **ARGUMENTO** para seguir con toda naturalidad con la necesidad de siempre de definirnos/justificarnos como algo en particular. En **HÍBRIDOS** todo es posible.

Marta Oliveres Tortosa

ART, POLÍTICA I ALTRES EXCESSOS

Conservas, des de 1993

Conservas és un **espai** canviant per a la creació, l'intercanvi, les connexions, l'experimentació, l'aprenentatge i la transformació en general.

Conservas també és una companyia de teatre i d'intervenció. **Conservas** produeix accions, media-accions i altres eines. **Conservas** és, finalment, una sèrie de **festivals** que ens permet veure i repensar el que està passant. **Conservas** no és un placebo cultural.

2009:

Crisi econòmica sense precedents, una transformació dels mateixos postulats sobre els que s'aixeca l'ordre mundial.

El pensament únic que des de la caiguda del mur de Berlín havia respost a les veus crítiques "això és que el hi ha, això és el que funciona", veu com se li'n va en orris la regla de 3.

Dos grans "fenòmens" de saqueig i privatització han estat ara el nucli sobre el que s'han construït les últimes dues dècades d'aquest sistema que ara s'ensorra. D'aquests dos "fenòmens", els artistes, de forma més o menys voluntària, han estat els principals agents.

1. En primer lloc, s'ha deixat degradar les zones cèntriques de les ciutats, allí on viuen els ciutadans des de fa més temps i tenen menys recursos. Després s'aprofita o es força l'arribada d'artistes que recuperen i canvien l'aspecte de l'entorn revaloritzant-lo sense necessitat d'inversió social. Així es produeix un efecte crida bohemí que esperona la compra per part del capital privat i la conseqüent especulació que, sense fre, permet l'expulsió dels habitants naturals dels barris a partir d'una pujada insostenible dels preus. D'aquí la famosa bombolla immobiliària.

2. El segon fenomen sorgeix directament en nom dels artistes. En un intent per sobreviure, el sistema ja obsolet està efectuant l'esforç més gran de privatització del coneixement mai conegut

des de l'invenció de la premsa. Cada dia som testimonis d'atacs fanàtics a drets civils i d'accés al coneixement en nom dels artistes i de l'incongruent concepte de " propietat intel·lectual". L'intercanvi d'informació –deixar un llibre o copiar-se una pel·lícula de la televisió o l'accés a una Internet lliure i sense control privat– es criminalitza amb el nom de "pirateria" amb la mateixa fúria amb la que els interessos privats de la Inquisició van perseguir i represaliar a tots els que vivien "al paso con los tiempos". Bé. L'Era Digital està sent "enfosquida" en nom dels drets d'Autor. I un cop més els artistes són els protagonistes.

Observant els dos "fenòmens" apareix la pregunta:

Els artistes, al ser els principals agents de les pitjors plagues de l'era en la que vivim, **es donen per al·ludits?**

Aquesta és la pregunta que Conservas intenta contestar i per aconseguir-ho, en els últims 2 anys s'ha embolicat en:

Realidades Avanzadas (2007): un muntatge copy-left per a performers, motion graphics, vídeos tàctics, públic i sistemes telemàtics de participació democràtica.
http://conservas.tk/?page_id=27

Co-fundadora de **Exgae** (2008): la primera assessoria legal especialitzada en alliberar als ciutadans dels abusos de les entitats de gestió i de la indústria cultural. EXGAE no és un projecte assistencial. EXGAE inventa i practica.
<http://exgae.net>

Oxcars (2008-2009): l'event més gran de cultura lliure de tots els temps.
<http://exgae.net/los-oxcars>

FcForum, Organization and Action (2009): Sobre el copyright, la privatització de la cultura, els

impediments a la circulació del coneixement, els interessos avars d'Internet, o de com **desenvolupar-se** lliurement amb els beneficis de l'era digital, la societat civil, **tu i jo, hi tenim** alguna cosa a dir.

Encara que ningú no **ens** ho hagi preguntat.
<http://fcforum.net/es/>

5ª edició del festival **InnMotion** (2009): *¿Per a què serveixen els artistes?*
<http://innmotion09.conservas.tk/>

Que ens tornin els calés (2009)

Parlem de la crisi i no ho fem perquè la crisi estigui de moda –que ho està–, sinó perquè volem deixar clar que el que volem no és refundar el capitalisme, el que volem és que ens tornin els calés.

Algunes eines que hem recopilat o creat col·lectivament per a entendre-la o, potser també, per a intervenir-hi.
<http://crisis999es.wordpress.com/>

Algú va dir un dia que l'acte de resistència inaugura sempre un nou començament. Volem que sigui atrevit, esbojarrat i molt divertit. L'humor ens recorda qui som i què ens mou. És veritat que avui la cooperació entre iguals –el que podríem anomenar la condició *peer to peer*– actua i és, en ella mateixa, un acte de transformació.

En aquest sentit, **Conservas** s'apropa a tot aquest conjunt de sabers que alguns anomenen "noves ciències" i que busquen possibilitats inesperades de patrons emergents capaços de canviar la vida i de viure-la d'una altra manera.

<http://conservas.tk>
Justícia i qualitat.

CONSERVAS 2009

Queremos ser reconocidas
por nuestras habilidades

ANIKA

Madurita, educada
e insaciable
Francés, griego,
inglés, italiano sin
Una de los mayores
pensadores del siglo XXI
(demostrable)
Sin tabú



VANESA

Jovencita ardiente y golosa
Francés, griego, alemán,
inglés profundo
Una de los mayores
revolucionarios del
siglo XXI, 24 h. y fines
de semana
Dispuesta a todo



CARMEL

Tetona atrevida
y cariñosa
Cubano, francés,
catalán sin...
Una de las mayores
intérpretes del
siglo XXI
Rubia seducción.
Visa



SHYLA

Milf viciosa y juguetona.
Francés, griego,
italiano sin, inglés,
catalán...
Una de los mayores
investigadores del
siglo XXI.
Día y noche. Date
un capricho, mejora
tu calidad de vida!



HANNA & ALICIA

¡Novedad!
Morbosas y
wapísimas.
Francés, griego,
inglés, italiano,
catalán natural...
Unas de los mayores
creadores del
siglo XXI.
Lo mejor que te ha
pasado nunca.
Pruébalo



CONSERVAS
Justicia y Calidad
<http://conservas.tk>
Siempre hay salida



Oxcars. Foto: Edu Bayer

ARTIE, POLÍTICA Y OTROS EXCESOS

Conservas, desde 1993

Conservas es un **espacio** cambiante para la creación, el intercambio, las conexiones, la experimentación, el aprendizaje y la transformación en general. **Conservas** es también una compañía de teatro e **intervención**. **Conservas** produce acciones, media-acciones y otras herramientas. **Conservas** es, por último, una serie de **festivales** que nos permite ver y repensar lo que está pasando. **Conservas** no es un placebo cultural.

2009:

Crisis económica sin precedentes, una transformación de los postulados mismos sobre los que se sustenta el orden mundial. El pensamiento único que desde la caída del muro de Berlín había contestado a las voces críticas "esto es lo que hay, esto es lo que funciona", ve cómo se derrumba su regla de 3. Dos grandes "fenómenos" de saqueo y privatización desbocados han sido el núcleo sobre el que se han construido las últimas décadas de este sistema que ahora se viene abajo. En ambos "fenómenos" los artistas, de forma más o menos voluntaria, han sido los principales agentes.

1. En un primer lugar, se ha dejado degradar las zonas céntricas de las ciudades, ahí donde viven los ciudadanos más antiguamente asentados y menos pudientes. Luego se aprovecha o fuerza la llegada de artistas que recuperan y cambian de aspecto al entorno revalorizándolo sin necesidad de inversión social. Se produce así un efecto llamado bohemio que alenta la compra por parte de capital privado y la consecuente especulación que, dejada sin freno, permite la expulsión de los habitantes naturales de los barrios a través de una subida insostenible de los precios. De aquí la famosa burbuja inmobiliaria.

2. El segundo fenómeno surge directamente en nombre de los artistas. En un intento por sobrevivir, el sistema ya obsoleto está efectuando el mayor esfuerzo de privatización del conocimiento jamás conocido desde la invención de la prensa. Somos testigos a diario de fanáticos ataques a los derechos civiles y de acceso al conocimiento en nombre de los artistas y del incongruente concepto de "propiedad intelectual".

El intercambio de información como prestarse un libro o copiarse una película de la tele o el acceso a un Internet libre y sin control privado, se criminaliza bajo el nombre de "piratería" con la misma furia con la que los intereses privados de la Inquisición han perseguido y represaliado a todos cuantos simplemente vivían "al paso con los tiempos". Bien. La Era Digital está siendo "oscurecida" en nombre de los derechos de Autor. Y una vez más los artistas son los protagonistas.

Observando ambos "fenómenos" surge una pregunta:

Los artistas, siendo los principales agentes de las peores plagas de la era en la que vivimos, ¿se dan por aludidos?

Ésta es la pregunta que Conservas intenta contestar y para ello, en los últimos 2 años, se ha liado con:

Realidades Avanzadas (2007): Un montaje copyleft para performers, motion graphics, videos tácticos, público y sistemas telemáticos de participación democrática.
http://conservas.tk/?page_id=27

Co-fundadora de **EXgae** (2008): La primera asesoría legal especializada en librar a los ciudadanos de los abusos de las entidades de gestión y de la industria cultural. EXGAE no es un proyecto asistencial. EXGAE inventa y práctica.

Oxcars (2008 – 2009): El mayor evento de cultura libre de todos los tiempos.
<http://exgae.net/los-oxcars>

FcForum, Organization and Action (2009):

Sobre copyright, sobre privatización de la cultura, sobre las trabas a la circulación del conocimiento, sobre avariciosos intereses en Internet o sobre cómo **desarrollarse** libremente con los beneficios de la era digital, la sociedad civil, **tú y yo, tenemos** algo que decir.

Aunque nadie **nos** lo haya preguntado.
<http://fcforum.net/es/>

5ª edición del festival **InnMotion** (2009): *¿Para qué sirven los artistas?*

<http://innmotion09.conservas.tk/>

Que nos devuelvan la pasta (2009):

Hablamos sobre la crisis, y no lo hacemos porque la crisis esté de moda -que lo está-, sino porque queremos dejar claro que lo que queremos no es refundar el capitalismo, sino que queremos que nos devuelvan la pasta. Algunas herramientas que hemos recopilado y creado colectivamente para entenderla y, puede que también, para intervenir en ella:
<http://crisis999es.wordpress.com/>

Alguien dijo un día que el acto de resistencia

inaugura siempre un nuevo comienzo.

Queremos que sea atrevido, disparatado y muy divertido.

El humor nos recuerda lo que somos y nos sacude.

Es verdad que hoy la cooperación entre iguales, lo que podríamos llamar la condición *peer to peer*, actúa y es, por sí misma, un acto de transformación.

En este sentido, Conservas se acerca a todo ese conjunto de saberes que algunos llaman "nuevas ciencias" y que andan en la búsqueda de inesperadas posibilidades, de patrones emergentes capaces de cambiar la vida y de vivirla de otro modo.

<http://conservas.tk>
Justicia y calidad.

ENTREVISTA A GISELE VIENNE

Atributos: En les teves obres barreges dansa, teatre d'objectes, textos (amb col·laboracions dels escriptors Dennis Cooper i Catherine Robbe-Grillet), música...

Gisèle Vienne: Em sembla una cosa característica del llenguatge escènic. El llenguatge escènic és el moviment, la llum, el text, el so, el maquillatge, el vestuari, els objectes, l'escenografia... En escriure es pot donar prioritat a un d'aquests elements, però barrejar-los en una mateixa frase és inevitable. Això em fa pensar, per exemple, en una composició de Webern (la simfonia op. 21) en què trobem una frase musical que comença amb la trompa, continua amb l'arpa i culmina amb el violoncel. A l'escenari, podem utilitzar exclusivament les paraules per compondre una frase, però també combinar-les amb sons, moviments i objectes. Això em sembla especialment interessant i característic de l'escriptura escènica, que articula diversos elements als quals, segons el meu parer, cal concedir la mateixa importància, tot i que després un d'aquests s'acabi imposant en la forma final. Crec que en ocasions la feina del director escènic es pot equipar a la del director d'orquestra. Depenent del projecte, el paper protagonista el pot tenir la música, un personatge, el text o un objecte. A *Jerk*, per exemple, el text i l'interpret comparteixen protagonisme. A *Kindertotenlieder*, els intèrprets s'expressen juntament amb l'escenografia. Es tracta d'una interpretació molt introvertida. L'escenografia funciona com un quadre romàntic alemany en què el paisatge, la naturalesa i la meteorologia són un reflex dels personatges.

Tots aquests elements que componen el llenguatge escènic són signes, i per mi la posada en escena consisteix en la ubicació dels signes en l'espai.

En aquest sentit, és interessant comparar la feina del director, de l'espectador i de l'interpret amb la d'un inspector enmig d'una investigació i amb la relació que estableix entre els signes i la narració que intenta reconstruir. L'inspector ha de prestar molta atenció a tots els elements que sembla que poden tenir relació amb la seva investigació, però també a aquells que semblen que no hi estan relacionats.

Ar: Segons a quin aspecte donis més èmfasi, obtens una peça de dansa, una obra de teatre, una obra de teatre d'objectes... Aquesta diversitat no et planteja problemes a l'hora de classificar els teus espectacles?

GV: La meua feina se sol presentar en àmbits coreogràfics, però no exclusivament. Sóc, al mateix temps, artista plàstica, directora i coreògrafa. A alguns els sembla difícil incloure els meus espectacles en alguna d'aquestes categories, però per a mi això no és cap problema. Les classificacions com coreografia, obra de teatre, espectacle de marionetes, *performance*... tenen un significat i també fan referència a un context actual.

A Europa, entre les arts escèniques amb què es podria associar la meua feina, la coreografia i les arts plàstiques em semblen els camps artístics més innovadors en aquest moment. Que moltes vegades la meua feina s'associï amb la coreografia es deu, probablement, a més de a la pròpia naturalesa de l'obra, a la seva singularitat,

que fa que s'inclouï en aquesta categoria, que accepta aquestes formes i s'hi interessa. D'altra banda, la meua feina, estretament relacionada amb la música, justifica sens dubte aquesta classificació.

Ar: A *Kindertotenlieder*, la manera d'enfocar el text (amb una veu en off i textos molt fragmentats i disseminats al llarg de l'obra) és molt particular. Com vas arribar a aquesta aproximació?

GV: La posada en escena de textos sempre m'ha semblat especialment delicada, perquè no n'hi ha prou que un text m'interessi per poder-lo adaptar a l'escenari. Quan vaig a veure una peça que fa servir un text que m'interessa, la interpretació de l'actor afecta la idea que tenia del text. Al final, he de confessar que moltes vegades un text em desperta més interès i em produeix més plaer sobre el paper que sobre l'escenari.

Partint d'aquesta base, com a directora, em preocupa moltíssim que la meua posada en escena aporti alguna cosa al text.

Quan començo a escriure una peça, busco referències externes, algunes de les quals poden fins i tot contradir el text, amb la intenció de crear tensions entre el mateix text i el que jo hi pugui aportar personalment. En els primers assaigs, experimento a l'escenari certes hipòtesis de treball i, en general, ja puc veure quines són les tensions i les hipòtesis més interessants. Llavors interrompo els assaigs i escric escenes no verbals a partir d'aquests esbossos. A *Apologize*, per exemple, les nines semblen Lolites i aquesta és una de les contradiccions que hi ha entre l'escena i el text. En el text que Dennis

Cooper va escriure per a aquesta peça, igual que en tots els seus textos, a l'escenari apareixen gairebé exclusivament nois i homes. És una elecció deliberada, perquè Dennis Cooper treballa amb un nou estereotip de personatge fortament desitjat: el de l'adolescent androgini, desorientat, de cabells llargs, a vegades drogat, etc., que trobem en el cine de Larry Clark i Gus Van Sant, entre d'altres. Aquest estereotip nou constitueix un nou tipus de Lolita. L'estereotip de la Lolita és molt identificable, fins i tot s'ha convertit en un nom comú gràcies a la novel·la de Vladimir Nabokov. Que jo sàpiga, encara no hi ha cap nom per a aquest estereotip d'adolescent masculí. El que més m'importa en aquesta contradicció present a *I apologize* és materialitzar l'aspecte estereotipat del personatge. Una Lolita substitueix una altra, i l'aparent contradicció en realitat no ho és.

Ar: Té avui dia el teatre d'objectes una posició marginal si tenim en compte el seu potencial?

GV: Si considerem el camp de la marioneta, sí, però el teatre d'objectes està present en diverses disciplines artístiques sense que, no obstant això, se l'anomeni així. Hi ha molts artistes plàstics, com Mike Kelley, Pierre Huygue, Annette Messager i molts més, que treballen amb objectes i moltes de les seves *performances* són sumament interessants. Els artistes plàstics que aborden les arts escèniques, l'objecte i la marioneta qüestionen l'objecte en si mentre que els marionetistes tendeixen més a estar sotmesos al seu propi mitjà artístic. La marioneta i els objectes són algunes de les possibles eines, però la seva necessitat s'ha de qüestionar constantment. Sovint, els espectacles de marionetes no qüestionen prou el motiu de la presència d'aquests objectes a l'escenari. La posada en qüestió del seu propi mitjà també es pot aplicar, evidentment, a totes les disciplines artístiques.

Troblem peces molt bones de directors i coreògrafs que podrien fàcilment ser qualificades com a «teatre d'objectes», però que no reben aquest nom, com pot ser *Nom donné par l'auteur*, de Jérôme Bel, i tota la tradició d'espectacles vius que va de Schlemmer i Kantor a Bob Wilson, Romeo Castellucci, Jan Fabre...

Tot i que aquest interès pel teatre d'objectes no sempre s'expressa mitjançant el concepte de teatre d'objectes, podem dir, no obstant això, que la feina amb l'objecte preocupa enormement els artistes contemporanis. Els que acabo de citar es podrien definir com a artistes plàstics/directors.

Ar: Quina és per tu la relació entre teatre i espiritualitat?

GV: Els textos de Georges Bataille, especialment *L'erotisme*, han inspirat molt les meves reflexions i la meua feina. Sense estendre'm gaire, George Bataille parteix d'una dificultat: com humans ens sentim dissociats i estranys al món a causa de la nostra pròpia consciència. No obstant això, alguns moments intel·lectuals i emocionalment intensos poden ennuvol·lar aquesta sensació d'exterioritat i permetre que ens percebem a nosaltres mateixos com una sola unitat amb el món. Bataille utilitza el concepte d'erotisme per parlar d'aquesta sensació i fa referència, per exemple, a experiències intenses de tipus místic i

artístic. Entre d'altres, aquest és el tipus d'experiència que busco i que pretenc recrear.

Ar: Seria el teatre una manera de generar rituals per a una societat que, ara més que mai, n'està faltada?

GV: Les dades antropològiques i històriques ens revelen que el caràcter misticoreligiós o magicoreligiós de la marioneta és un fenomen comú a totes les civilitzacions i que el que és sagrat continua estant molt present en nombrosos llocs del món.

La paraula francesa *marionnette* data de l'Edat Mitjana i prové d'un dels nombrosos diminutius del nom Marie, com poden ser Marion, Mariotte i Mariolle, que signifiquen 'petita Marie estimada'. Aquests diminutius s'usarien posteriorment per designar la Verge Maria i les seves representacions plàstiques (1306). A partir del segle XIX, el vocable designa qualsevol figureta de fusta, sagrada o profana, i s'estén també a les nines utilitzades en bruixeria.

Durant molt temps, la religió va ser un dels principals motors de la creació artística. El Nò, entre altres molts exemples possibles, és essencialment una cerimònia ritual, tot i que el públic acudeixi a veure-ho com qui va al teatre.

Si bé l'art ha aconseguit independitzar-se de les religions, continua conservant un caràcter ritual, de cerimònia, que respon a una forta necessitat de rituals, independentment de la religió. Un altre text de George Bataille, *La part maleïda*, aborda de manera molt interessant aquesta necessitat de rituals, fins i tot del que s'anomena «despesa improductiva». Evidentment estic parlant de manera teòrica. Crec que el teatre permet generar aquests rituals necessaris, i aquest és un dels aspectes que més m'interessa, tot i que en la pràctica, aquest tipus de teatre continui sent bastant escàs.

Ar: Han denunciat els crítics aquesta escenificació de la violència, que veurien com a generadora de violència perquè obliden la funció catàrtica de la representació?

GV: El comportament immoral i violent forma part dels nostres fantasmes, en menor o major mesura. La possibilitat d'expressar-los ens ajudarà a organitzar la nostra vida de manera que l'exteriorització dels nostres fantasmes no alteri l'equilibri de la societat.

La mala consciència que poguéssim tenir pels nostres fantasmes s'ha vist agreujada, òbviament, per la nostra herència cristiana. La mala consciència està lligada als «mals pensaments» i fins i tot encara que sigui evident, la confusió entre fantasma i realitat, entre «pensar malament» i «actuar malament» sembla que persisteix. Tot i que jo desitgi assassinar algú i fins i tot m'imagini l'escena en què assassino aquesta persona no vol dir que equivalgui a cometre un assassinat.

L'art pot efectivament satisfer alguns dels nostres fantasmes, i crec que el fet que sigui possible expressar i fins i tot satisfer alguns d'aquests fantasmes és, sens dubte, una manera més segura de preservar l'equilibri de la societat, perquè no podem esborrar aquests fantasmes, només reprimir-los.

Dennis Cooper, que treballa en el camp de l'art, desenvolupa fantasmes molt violents en les seves ficcions. És totalment legítim i, sens dubte,

molt sa. Condemnar les seves obres de ficció és confondre la relació entre fantasma i realitat.

Ar: La mort és un tema inevitable quan es treballa amb el teatre d'objectes?

GV: La mort és un dels temes principals de les meves peces, però sobretot pel seu valor metafòric, que fa referència a una experiència extrema que m'interessa. George Bataille explica perfectament aquest vincle, presentant la mort com l'experiència última en què el cos es fon definitivament amb el món.

A més, la feina amb objectes, siguin o no antropomòrfics, sempre provoca l'experiència de donar vida a alguna cosa inerta. Això pot transmetre contradiccions interessants. En el cas de la nina, recorda al mateix temps un cadàver i un ésser viu, tot i que no és ni l'un ni l'altre. La nina materialitza un antagonisme dramàtic, el d'un cos que fa d'enllaç entre l'erotisme i la mort. En donar-li vida, pot evocar l'absència i la necessitat d'una forma tan poderosa com la del fantasma immaterial. Aquest cos representat és un estat intermedi entre el cos real i aquest altre cos imaginat, simple objecte i, al mateix temps, prodigiós trampolí de fantasmes.

Ar: També treballes amb el sadomasoquisme. En *Història d'O*, l'heroïna obté plaer convertint-se en un objecte. Es pot relacionar d'alguna manera amb el teatre d'objectes?

GV: *Showroomdummies*, una obra que vaig dirigir i coreografiar juntament a Etienne Bideau-rey el 2001, està directament inspirada en *La venus de les pells*, de Leopold von Sacher-Masoch. El masoquisme de Sacher-Masoch és molt diferent al del marquès de Sade, perquè el primer desenvolupa sobretot una relació molt fetixista amb l'objecte i la imatge. Es tracta d'una experiència sensible que recorda una experiència estètica, més que una experiència física, com podem trobar en les obres de Sade. Un dels objectius de Sacher-Masoch és generar una pertorbació extrema, que podríem qualificar d'eròtica, a partir d'una imatge escenificada.

També vaig portar a l'escena el 2005 *Une belle enfant blonde* i una de les intèrprets era Catherine Robbe-Grillet, que és una gran ama sadomasoquista francesa. Aquesta peça adapta un text que narra la biografia de Dennis Cooper barrejada amb la de Catherine Robbe-Grillet. La humiliació, la violència i el fantasma de la mort són temes centrals, associats a la reflexió al voltant de la distinció entre fantasma i realitat. En aquesta peça apareixen totes aquestes contradiccions lligades a les relacions sadomasoquistes. És interessant l'estreta relació que pot existir entre humiliació i violència, d'una banda, i entre el respecte, la confiança i la relació amb el fantasma, de l'altra. No es tracta d'una humiliació real, sinó d'una escenificació d'aquesta humiliació. En aquest sentit, aquest tipus de posades en escena recorden les mateixes ambigüitats que pot presentar el mateix teatre.

S'ha de tenir una confiança total en la persona o persones implicades en la posada en escena per permetre's anar més enllà en diversos tipus d'experiències.

www.g-v.fr



ENTREVISTA A GISELIE VIENNE

Atributos: **En tu trabajo mezclas danza, teatro de objetos, textos (con colaboraciones de los escritores Dennis Cooper y Catherine Robbe-Grillet), música...**

Gisèle Vienne: Me parece algo característico del lenguaje escénico. El lenguaje escénico es el movimiento, la luz, el texto, el sonido, el maquillaje, el vestuario, los objetos, la escenografía... Al escribir se puede dar prioridad a uno de estos elementos, pero mezclarlos en una misma frase es inevitable. Eso me recuerda por ejemplo a una composición de Webern (la Sinfonía op. 21) en la que encontramos una frase musical que empieza con la trompa, continúa con el arpa y culmina en el violonchelo. En el escenario, podemos utilizar exclusivamente las palabras para componer una frase, pero también combinarlas con sonidos, movimientos y objetos. Esto es algo que me parece especialmente interesante y característico de la escritura escénica, que articula diferentes elementos a los que, a mi entender, hay que conceder la misma importancia, aunque luego uno de ellos acabe imponiéndose en la forma final. Creo que en ocasiones el trabajo del director escénico puede equiparse al de director de orquesta. Dependiendo del proyecto, el papel protagonista puede tenerlo la música, un personaje, el texto o un objeto. En *Jerk*, por ejemplo, el texto y el intérprete comparten protagonismo. En *Kindertotenlieder*, los intérpretes se expresan junto con la escenografía. Se trata de una interpretación muy introvertida. La escenografía funciona como un cuadro romántico alemán en el que el paisaje, la naturaleza y la meteorología son un reflejo de los personajes.

Todos estos elementos que componen el lenguaje escénico son signos, y para mí la puesta en escena consiste en la ubicación de los signos en el espacio.

En este sentido, es interesante comparar el trabajo del director, del espectador y del intérprete con el de un inspector en medio de una investigación y con la relación que establece entre los signos y la narración que intenta reconstruir. El inspector debe prestar mucha atención a todos los elementos que encuentra que pueden guardar relación con su investigación, pero también a aquellos que parecen no estar relacionados.

Ar: **Dependiendo de a qué le des más énfasis, obtienes una pieza de danza, una obra de teatro, una obra de teatro de objetos... ¿Esta diversidad no te plantea problemas a la hora de clasificar tus espectáculos?**

GV: Mi trabajo suele presentarse en ámbitos coreográficos, pero no exclusivamente. Soy al mismo tiempo artista plástica, directora y coreógrafa. A algunos les parece difícil incluir mis espectáculos en alguna de estas categorías, pero para mí eso no es problema. Las clasificaciones como coreografía, obra de teatro, espectáculo de marionetas, *performance*... tienen un significado y también hacen referencia a un contexto actual.

En Europa, dentro de las artes escénicas con las que se podría asociar mi trabajo, la coreografía y las artes plásticas me parecen los campos artísticos más innovadores en este momento.

Que muchas veces mi trabajo se asocie con la coreografía se debe probablemente, además de a la propia naturaleza de la obra, a su singularidad, que hace que se incluya en esta categoría que acepta esas formas y se interesa por ellas. Por otro lado, mi trabajo, estrechamente relacionado con la música, justifica sin duda esa clasificación.

Ar: **En *Kindertotenlieder*, la manera de enfocar el texto (con una voz en off y textos muy fragmentados y diseminados a lo largo de la obra) es muy particular. ¿Cómo llegaste a esta aproximación?**

GV: La puesta en escena de textos siempre me ha parecido algo especialmente delicado, porque no basta con que un texto me interese para poderlo adaptar al escenario. Cuando voy a ver una pieza que emplea un texto que me interesa, la interpretación del actor afecta a la idea que tenía del texto. Al final, debo confesar que muchas veces un texto me despierta más interés y me produce más placer sobre el papel que sobre el escenario.

Partiendo de esa base, como directora, me preocupa enormemente que mi puesta en escena aporte algo al texto.

Cuando empiezo a escribir una pieza, busco referencias externas, algunas de las cuales pueden incluso contradecir el texto, con la intención de crear tensiones entre el propio texto y lo que yo pueda aportar personalmente. En los primeros ensayos, experimento en el escenario ciertas hipótesis de trabajo y, en general, ya puedo ver cuáles son las tensiones y las hipótesis de trabajo interesantes. Entonces interrumpo los ensayos y escribo escenas no verbales a partir de estos esbozos. En *I Apologize*, por ejemplo, las muñecas parecen Lolitas y esa es una de las contradicciones que existen entre la escena y el texto. En el texto que Dennis Cooper escribió para esta pieza, igual que en todos sus textos, en el escenario aparecen casi exclusivamente chicos y hombres. Es una elección deliberada, porque Dennis Cooper trabaja con un nuevo estereotipo de personaje fuertemente deseado: el del adolescente andrógino, desorientado, de pelo largo, a veces drogado, etc... que encontramos en el cine de Larry Clark o Gus Van Sant, entre otros. Este estereotipo nuevo constituye un nuevo tipo de lolita. El estereotipo de la Lolita es muy identificable, incluso se ha convertido en un nombre común gracias a la novela de Vladimir Nabokov. Que yo sepa, todavía no existe un nombre para este estereotipo de adolescente. Lo que más me importa en esta contradicción presente en *I Apologize* es materializar el aspecto estereotipado del personaje. Una Lolita sustituye a otra, y la aparente contradicción en realidad no lo es.

Ar: **¿Tiene hoy en día el teatro de objetos una posición marginal si tenemos en cuenta su potencial?**

GV: Si consideramos el campo de la marioneta, sí, pero el teatro de objetos está presente en distintas disciplinas artísticas sin que, sin embargo, se le dé ese nombre. Hay muchos artistas plásticos, como Mike Kelley, Pierre Huyghe, Annette Messager y muchos más, que trabajan con objetos y muchas de sus *performances* son sumamente interesantes. Los

artistas plásticos que abordan las artes escénicas, el objeto y la marioneta cuestionan el objeto en sí mientras que los marionetistas tienden más a estar sometidos a su propio medio artístico. La marioneta y los objetos son algunas de las posibles herramientas, pero su necesidad debe cuestionarse constantemente. A menudo, los espectáculos de marionetas no cuestionan suficientemente el motivo de la presencia de estos objetos en el escenario. La puesta en cuestión de su propio medio también puede aplicarse, evidentemente, a todas las disciplinas artísticas.

Encontramos piezas muy buenas de directores y coreógrafos que podrían fácilmente ser calificadas como "teatro de objetos" pero que no reciben este nombre, como puede ser "Nom donné par l'auteur", de Jérôme Bel, y toda la tradición de espectáculos vivos que va de Schlemmer y Kantor a Bob Wilson, Romeo Castellucci, Jan Fabre...

Aunque este interés por el teatro de objetos no siempre se expresa mediante el concepto de teatro de objetos, podemos decir sin embargo que el trabajo con el objeto es algo que preocupa enormemente a los artistas contemporáneos. Los que acabo de citar podrían definirse como artistas plásticos/directores.

Ar: **¿Cuál es para ti la relación entre teatro y espiritualidad?**

GV: Los textos de Georges Bataille, especialmente "El erotismo", han inspirado mucho mis reflexiones y mi trabajo. Sin extenderme demasiado, George Bataille parte de una dificultad: como humanos nos sentimos disociados y extraños al mundo debido a nuestra propia conciencia. Sin embargo, ciertos momentos intelectual y emocionalmente intensos pueden nublar esta sensación de exterioridad y permitir que nos percibamos a nosotros mismos como una sola unidad con el mundo. Bataille utiliza el concepto de erotismo para hablar de esa sensación y hace referencia, por ejemplo, a experiencias intensas de tipo místico o artístico. Entre otras, ése es el tipo de experiencia que busco y que pretendo recrear.

Ar: **¿Sería el teatro una forma de generar rituales para una sociedad que, ahora más que nunca, está falta de ellos?**

GV: Los datos antropológicos e históricos nos revelan que el carácter místico-religioso o mágico-religioso de la marioneta es un fenómeno común a todas las civilizaciones y que lo sagrado sigue estando muy presente en numerosos lugares del mundo.

La palabra francesa *marionnette* data de la Edad Media y proviene de uno de los numerosos diminutivos del nombre Marie, como pueden ser Marion, Mariotte o Mariolle, que significan "pequeña Marie querida". Estos diminutivos se usarían posteriormente para designar a la Virgen María y a sus representaciones plásticas (1306). A partir del siglo XIX, el vocablo designa a cualquier figurilla de madera, sagrada o profana, y se extiende también a las muñecas utilizadas en brujería.

Durante mucho tiempo, la religión fue uno de los principales motores de la creación artística. El Nô, entre otros muchos ejemplos posibles, es

esencialmente una ceremonia ritual, aunque el público acuda a verlo como quien va al teatro.

Si bien el arte ha conseguido independizarse de las religiones, sigue conservando un carácter ritual, de ceremonia, que responde a una fuerte necesidad de rituales, independientemente de la religión. Otro texto de George Bataille, "La parte maldita", aborda de manera muy interesante esta necesidad de rituales, incluso de lo que el llama "gasto improductivo". Evidentemente estoy hablando de manera teórica. Creo que el teatro permite generar estos rituales necesarios, y ése es uno de los aspectos que más me interesa, aunque en la práctica, este tipo de teatro siga siendo bastante escaso.

Ar: ¿Han denunciado los críticos esta escenificación de la violencia, que verían como generadora de violencia porque olvidan la función catártica de la representación?

GV: El comportamiento inmoral y violento forma parte de nuestros fantasmas, en menor o mayor medida. La posibilidad de expresarlos, nos ayudará a organizar nuestra vida de forma que la exteriorización de nuestros fantasmas no altere el equilibrio de la sociedad.

La mala conciencia que pudiéramos tener ante nuestros fantasmas se ha visto agravada, obviamente, por nuestra herencia cristiana. La mala conciencia está ligada a los "malos pensamientos" e incluso aunque sea algo evidente, la confusión entre fantasma y realidad, entre "pensar mal" y "actuar mal", parece persistir. Si yo deseo asesinar a alguien e incluso me imagino la escena en la que asesino a esta persona, esto no equivale a cometer un asesinato.

El arte puede efectivamente satisfacer algunos de nuestros fantasmas, y creo que el hecho de que sea posible expresar e incluso satisfacer

algunos de estos fantasmas es, sin duda, una manera más segura de preservar el equilibrio de la sociedad, porque no podemos borrar esos fantasmas, sólo reprimirlos.

Dennis Cooper, que trabaja en el campo del arte, desarrolla fantasmas muy violentos en sus ficciones. Es algo totalmente legítimo y, desde luego, muy sano. Condenar sus obras de ficción es confundir la relación entre fantasma y realidad.

Ar: ¿La muerte es un tema inevitable al trabajar con el teatro de objetos?

GV: La muerte es uno de los temas principales de mis piezas, pero sobre todo por su valor metafórico, que hace referencia a una experiencia extrema que me interesa. George Bataille explica perfectamente este vínculo, presentando la muerte como la experiencia última en la que el cuerpo se funde definitivamente con el mundo.

Además, el trabajo con objetos, sean o no antropomórficos, siempre provoca la experiencia de dar vida a algo inerte. Esto puede transmitir contradicciones interesantes. En el caso de la muñeca, recuerda al mismo tiempo a un cadáver y a un ser vivo, aunque no es ni lo uno ni lo otro. La muñeca materializa un antagonismo dramático, el de un cuerpo que hace de enlace entre el erotismo y la muerte. Al darle vida, puede evocar la ausencia y la necesidad de una forma tan poderosa como la del fantasma inmaterial. Este cuerpo representado es un estado intermedio entre el cuerpo real y ese otro cuerpo imaginado, simple objeto y, al mismo tiempo, prodigioso trampolín de fantasmas.

Ar: También trabajas con el sadomasoquismo. En "Historia de O", la heroína obtiene placer convirtiéndose en un objeto. ¿Puede relacionarse de alguna forma con el teatro de objetos?

GV: *Showroomdummies*, una obra que dirigí y

coreografié junto a Etienne Bideau-rey en 2001, está directamente inspirada en *La venus de las pieles*, de Leopold von Sacher-Masoch. El masoquismo de Sacher-Masoch es muy distinto al del marqués de Sade, porque el primero desarrolla sobre todo una relación muy fetichista con el objeto y la imagen. Se trata de una experiencia sensible que recuerda a una experiencia estética, más que una experiencia física, como podemos encontrar en las obras de Sade. Uno de los objetivos de Sacher-Masoch es generar una perturbación extrema, que podríamos calificar de erótica, a partir de una imagen escenificada.

También llevé a escena en 2005 *Une belle enfant blonde* y una de las intérpretes era Catherine Robbe-Grillet, que es una gran ama sadomasoquista francesa. Esta pieza adapta un texto que narra la biografía de Dennis Cooper mezclada con la de Catherine Robbe-Grillet. La humillación, la violencia y el fantasma de la muerte son temas centrales, asociados a la reflexión en torno a la distinción entre fantasma y realidad. En esa pieza aparecen todas esas contradicciones ligadas a las relaciones sadomasoquistas. Es interesante la estrecha relación que puede existir entre humillación y violencia, por un lado, y entre el respeto, la confianza y la relación con el fantasma, por otro. No se trata de una humillación real, sino de una escenificación de esa humillación. En este sentido, este tipo de puestas en escena recuerdan las mismas ambigüedades que puede presentar el propio teatro.

Hay que tener una total confianza en la persona o personas implicadas en la puesta en escena para permitirse ir más allá en distintos tipos de experiencias.

www.g-v.fr



"Showroomdummies" Gisèle Vienne. Foto: Mathilde Darel

ABANS ANÀVIEM A LA PISCINA

El poble estava aplacat. El tou allargassat de núvols que feia de volta esmorteïa els ànims. No hi havia ningú pel carrer, si passava algú era corrents i amb ganes d'arrecerar-se, perquè tothom sabia que plouria i que seria un bon xàfec. Mentre no plogués, la pressió aniria en augment i els ossos del cap anirien apretant més i més i potser alguns arribarien al paroxisme: és cosa sabuda, núvols, lluna i vent fan tornar boja a la gent. A la taula, a part de nosaltres tres, hi havia el mexicà que havia trobat a la barra, un xaval jove, lletjot, grenyut i amb ulleres que no parava de riure i xerrar i fer-se el simpàtic. La seva càmera i el meu trípode ens havien fet reconèixe'ns com a companys de professió. Estàvem esperant una taula per sopar i bevíem uns canyes; ell, sucava pa a uns callos. Era un estiu de merda, jo tenia problemes per tots cantons i no sabia què fer amb la meua vida. Un mes abans havia quedat amb el Roger i li havia explicat el que em passava, i com que sabia que no tenia un duro, ell m'havia ofert aquella feina; només l'havia d'ajudar durant uns dies a gravar una peça a mig camí entre el documental i el vídeo-art durant les festes majors de Castellbisbal. Sonava divertit, necessitava els diners i per tant vaig dir que encantat. Ens havíem passat tres tardes entrevistant a la gent del poble: des d'adolescents marroquis a iaïos andalusos, mares de família i colles de joves de la terra, futurs escriptors, artistes locals i jubilades amants de l'impressionisme. La pregunta era: què és l'art contemporani? Les respostes no podien ser menys variades: quatre gargots, Ricky Martin, m'encanta, Miró, una necessitat, jo no n'aplego res, Dalí era un tio collonut, el arte es libertad, al Prado hi vaig anar obligat, abans anàvem a la piscina –això ens ho va dir una dona: "amb el meu marit, abans de jubilar-nos, fèiem natació però ara fem classes de pintura i ens agrada l'art contemporani". El quart dia ja ens reconeixia i saludava tothom. Una taula va quedar lliure i ens hi vam asseure tots quatre. A fora bufava el vent molt fort. Vam començar a demanar tapes i cerveses i el mexicà ens va explicar la seva vida, perquè havia acabat a Castellbisbal, que els memes eren l'ànima de l'ADN, quins escriptors mexicans li agradaven –això li vaig preguntar jo–, etc. Cada cop que el cambrer deixava un plat damunt la taula ens hi llençàvem com voltors i l'engolíem en poc més

de tres minuts. El mexicà seguia parlant. Nosaltres endrapàvem i entre mos i mos cada cop rèiem més. D'ell o del que fos. Encabat el mexicà va demanar el compte i nosaltres quatre tequiles per celebrar la trobada i la impossibilitat de sortir a fer la feina: per fi plovia a bots i a barrals. No hi ha tequila, va dir el cambrer, mentre el mexicà insistia en pagar ell tot el que ens havíem fotut i nosaltres deïem que ni pensar-hi. Doncs que sigui rom. Vam acordar que ell pagava el menjar i nosaltres les begudes. Després d'una ronda ve l'altra i ja no sabíem de què parlàvem. Va passar una nena petita, de tres o quatre anys i va provar d'estirar la corretja de la càmera del mexicà, que llavors ni ens enrecordàvem que es deia Òscar –crec. El pare de la nena ens va dir que tant de bo que la nena fos fotògrafa perquè així li duria a casa tot de fotos de dones mamelludes en pilotes. Jo li vaig dir, fent broma, home, si es passa el dia fent fotos a dones potser li acabaran agradant les dones, i això, a vostè, no sé si li agradarà. Ell va dir sí, sí, seria de puta mare que la meua filla fos bollera i fotògrafa, així tindrà material de primera per ja saps què. I vinga a riure. Des de la barra feia estona que un tio ens mirava amb una cara divertida i reia quan nosaltres rèiem. Li vaig aguantar la mirada i ell va gosar dir, sí que us ho passeu bé, a aquelles alçades tot jugava i com més serem més riurem, vine, seu amb nosaltres. Em feia molta gràcia, el tio, tenia una cara ben estranya, i parlava entretalladament, com un orat. El mexicà havia perdut protagonisme i ara el centre d'atenció era l'altre. Més tard, no a la tornada, potser al cap d'una setmana, recordàriem que en aquell moment la gent del bar, també animats, ens va mirar com volent dir esteu fent alguna cosa malament. Llavors no ens en vam adonar, o ens la bufava. Vam decidir que l'havíem d'entrevistar i el Roger va treure la càmera i el mexicà la seva i el tio reia i la meitat esquerra de la seva cara se n'anava cap a munt, com rient, i jo també em moria de riure. Vaig aixecar-me a pixar i quan vaig tornar vaig veure que, a part del discurs inintel·ligible del noi, al bar només se sentia la pluja de fora. Tots ens miraven a nosaltres o a terra i les cares eren tortes, reconcentrades. La nostra taula era tot rialles i flaïos i entrevista de borratxos. Em va semblar que potser sí que estàvem fent alguna cosa malament i crec que el Roger, quan em va

mirar, també se'n va adonar, i mentre el mexicà encara seguia fent fotos nosaltres vam donar per acabada l'entrevista. El mexicà va començar a parlar amb el tio raro, jo encara estava dret, el Roger es va aixecar a pagar, el Jesús, el meu amic llarguerut que ens feia de comparsa i de xófer va aprofitar per anar al lavabo i veient que aquell parell estaven distrets amb la conversa i l'ambient del bar semblava més relaxat però no prou perquè ens hi quedéssim, vam decidir marxar. Els carrers eren reliscosos i nosaltres fèiem tentines i rèiem perquè els havíem deixat penjats sense dir-los ni ase ni bèstia. Intentàvem que les rialles esborressin el nostre rastre perquè sabíem massa bé que fugíem d'alguna cosa que havíem desencadenat amb inconsciència, d'alguna cosa que no es fa i que havíem fet i de la que ara volíem desempallegar-nos sense fer-nos-en càrrec, com uns covards. La més soterrada de les intuïcions ens advertia clàrissimament que actuant d'aquesta manera només aconseguiríem aplaçar un perill i un mal que havíem despertat sense saber tractar-lo i que quan ens caigués al damunt, de sobte, multiplicat per mil com una plaga, ens agafaria a contrapeu i la patacada seria molt pitjor: el mal ja està fet i no permet prodigis. Ens va costar trobar el cotxe. Vam passar el camí de tornada cantant cançons de l'Elvis i fent gresca –en va. Més tard cadascú, en la solitud religiosa del seu llit, va intentar amb totes les seves forces oblidar el que havia passat aquella nit. Amnèsia a crits sense crit, com gats en zel dalt d'una tàpia tan alta que acaba a l'espai exterior, on no es propaga el so, esgarips al buit contra la lluna i el passat. L'endemà ens costava que la gent ens respongués, deien que que no en sabien res, d'art contemporani, o que els feia vergonya, o que tenien pressa. Només una dona policia, la Sonay, molt amable, ens va explicar que ella en realitat volia ser criminòloga, a mi no em va això de la repressió, m'interessen molt els psicòpates i encara que no ho sembli abans era jevi. Havia nascut a Sort i li agradava molt El desconsol de Josep Llimona. Giacometti em fa por, va dir, mentre s'encenia un cigarro i amb un somriure tímid va afegir, en volem?

Martí Sales

Poeta, músic i performer

ANTES ÍBAMOS A LA PISCINA

El pueblo estaba tranquilo. Una cúpula alargada de nubes blandas destrozaba los nervios. No había nadie por la calle, si alguien pasaba lo hacía corriendo y con ganas de resguardarse porque todo el mundo sabía que iba a llover y que caerían chuzos de punta. Mientras no lloviera, la presión iría en aumento y los huesos de la cabeza apretarían más y más y quizás algunos llegarían al paroxismo: la presión atmosférica, como el viento, vuelve loco al más pintado. En la mesa, a parte de nosotros tres, había el mejicano que me había encontrado en la barra, un chaval con gafas, feúcho y desaliñado que no paraba de reír y charlar y hacerse el simpático. Su cámara y mi trípode nos habían permitido reconocernos como compañeros de profesión. Estábamos esperando una mesa para cenar y bebíamos unas cañas; él, mojaba pan en unos callos. Era un verano de mierda, yo tenía problemas por todos lados y no sabía qué hacer con mi vida. Un mes antes había quedado con Roger y le había contado lo que me pasaba, y como él sabía que yo no tenía un duro, me ofreció aquel curro; sólo le tenía que ayudar durante unos días a grabar una pieza a medio camino entre el documental y el videoarte durante las fiestas de Castellbisbal. Parecía divertido, necesitaba el dinero y por lo tanto dije que encantado. Habíamos pasado tres tardes entrevistando a la gente del pueblo: de adolescentes marroquíes a abuelos andaluces, madres de familia y grupos de "joves de la terra", futuros escritores, artistas locales y jubiladas amantes del impresionismo. La pregunta era: ¿qué es el arte contemporáneo? Las respuestas no podían ser menos variadas: cuatro garabatos, Ricky Martin, me encanta, Miró, una necesidad, yo no "n'aplego res", Dalí era un tío de puta madre, el arte es libertad, al Prado fui obligado, antes íbamos a la piscina –eso nos lo dijo una mujer: "con mi marido, antes de jubilarnos, hacíamos natación, pero ahora vamos a clase de pintura y nos gusta el arte contemporáneo". El cuarto día ya nos reconocía y saludaba todo el mundo. Una mesa quedó libre y nos sentamos los cuatro. En la calle el viento soplabá muy fuerte. Empezamos a pedir tapas y cervezas y el mejicano nos contó su vida, porque había acabado en Castellbisbal, que los memes eran el alma del ADN, qué escritores mejicanos le gustaban –eso se lo pregunté yo–, etc. Cada vez que el camarero dejaba un plato encima de la mesa nos lanzábamos a por él como buitres y lo engullíamos en poco más de tres minutos. El mejicano seguía hablando. Nosotros zampábamos y entre bocado y bocado cada vez reíamos más. De él o de lo que fuera. Al acabar



el mejicano pidió la cuenta y nosotros cuatro tequilas para celebrar el encuentro y la imposibilidad de salir a hacer el trabajo: al fin llovía a cántaros. No hay tequila, dijo el camarero, mientras el mejicano insistía en pagar él solo todo lo que nos habíamos tomado y nosotros decíamos que de ninguna manera. Pues que sea ron. Acordamos que él pagaba la comida y nosotros las bebidas. Después de una ronda viene otra y ya no sabíamos de qué hablábamos. Pasó una chiquilla de tres o cuatro años e intentó tirar de la correa de la cámara del mejicano, que entonces ni nos acordábamos que se llamaba Óscar –me parece. El padre de la chiquilla nos dijo que ojalá la niña fuera fotógrafa porque así le traería a casa muchas fotos de mujeres tetudas en pelotas. Yo le dije, en broma, hombre, si se pasa el día sacando fotos a mujeres quizás acaben por gustarle, y eso, a usted, no sé si le gustaría. Él dijo que sí, sí, estaría de puta mare que mi hija fuera bollera y fotógrafa, así tendría material de primera para ya sabes qué. Y venga a reírse. Desde la barra hacía rato que un tío nos miraba con cara divertida y reía cuando nosotros reíamos. Le aguanté la mirada y él se atrevió a decir, sí que os lo pasáis bien, a aquellas alturas todo nos parecía fantástico y "com més serem més riurem", ven, siéntate con nosotros. Me hacía mucha gracia, el tío, tenía una cara bien rara y hablaba entrecortadamente, como un lunático. El mejicano había perdido protagonismo y ahora el centro de atención era el otro. Más tarde, no a la vuelta, quizás al cabo de una semana, recordáramos que en aquel momento la gente del bar, también entonados, se nos quedaron mirando como diciendo estáis haciendo algo mal. Entonces no nos dimos cuenta, o nos daba igual. Decidimos que le teníamos que entrevistar, Roger sacó su cámara y el mejicano la suya y el tío reía y la mitad izquierda de su cara se le iba para arriba, como riendo, y yo también me moría de risa. Me fui a mear y cuando volví vi que, aparte del discurso ininteligible del muchacho, en el bar sólo se oía caer la lluvia. Todos nos miraban a nosotros o al suelo y las caras estaban torcidas, reconcentradas. En nuestra mesa todo eran risas y flashes y entrevista de borrachos. Me pareció que quizás

sí que estábamos haciendo mal alguna cosa y creo que Roger, cuando me miró, también se dio cuenta, y mientras el mejicano aún sacaba fotos nosotros dimos por terminada la entrevista. El mejicano empezó a hablar con el tío raro, yo aún estaba de pie, Roger se levantó a pagar y Jesús, mi amigo larguirucho que nos hacía de comparsa y chofer, aprovechó para ir al lavabo y al ver que aquel par estaban distraídos con la conversación y el ambiente del bar parecía más relajado pero no lo bastante para que nos quedáramos, decidimos largarnos. Las calles resbalaban y nosotros dábamos tumbos y reíamos porque los habíamos dejado colgados sin decirles nada. Intentábamos que las risas borrasen nuestro rastro porque sabíamos demasiado bien que huíamos de algo que habíamos desencadenado con inconsciencia, de algo que no se hace y que habíamos hecho y de lo que ahora queríamos deshacernos sin aceptar ninguna responsabilidad, como unos cobardes. La más sepultada de las intuiciones nos advertía clarísimamente que actuando de aquella manera sólo conseguiríamos aplazar un peligro y un mal que habíamos despertado sin saber tratarlo y que cuando nos cayera encima de repente, multiplicado por mil como una plaga, nos pillaría desprevenidos y el batacazo sería mucho peor: la habíamos cadagado y no había remedio. Nos costó encontrar el coche. Estuvimos cantando canciones de Elvis durante la vuelta, haciendo jarana –en vano. Más tarde, cada uno, en la soledad religiosa de su cama, intentó con todas su fuerzas olvidar lo que había sucedido aquella noche. Amnesia a gritos sin grito, como gatos en celo subidos a un muro tan alto que acaba en el espacio exterior, donde no se propaga el sonido, alaridos al vacío contra la luna y el pasado. A la mañana siguiente nos costaba que la gente nos respondiera, decían que no sabían nada, sobre arte contemporáneo, o que les daba vergüenza, o que tenían prisa. Sólo una mujer policía, Sonay, muy amable, nos contó que ella en realidad quería ser criminóloga, a mi no me va eso de la represión, me interesan mucho los psicópatas y aunque no lo parezca antes era jevi. Nació en Sort y le gustaba mucho El desconsol de Josep Llimona. Giacometti me da miedo, dijo mientras se encendía un cigarro y con una sonrisa tímida añadió, fumáis?

Martí Sales

Poeta, músico y performer

PORTES OBERTES



Taller de Mercedes González de Garay (Hangar)

Ara que, com una pedra que cau en el fang, l'escàndol del Palau de la Música amenaça de tacar els més diversos estaments de l'establishment català, resulta exemplar la claredat amb què Hangar explica en el seu lloc web (www.hangar.org) les seves fonts de finançament i els criteris pels quals es regeix.

A pesar que l'impacte mediàtic dels grans noms i les produccions faraòniques proporcionen una rendibilitat política immediata, sembla mentida que els òrgans que detenen el poder no s'hagin adonat que la rendibilitat a mitjà termini d'estructures tan discretes com Hangar és molt

més gran. I si en comptes de comparar la rendibilitat absoluta analitzem la relació entre el cost i el benefici, aquesta rendibilitat es dispara de manera exponencial. Ara que tant es parla de futures fàbriques de cultura, esperem que l'Ajuntament sàpiga que Hangar és un model exemplar de fàbrica de cultura i que ja funciona a tota potència.

Sense estridències ni efectismes, com si volgués fer honor a l'origen industrial de l'edifici on es troba, Hangar no para de produir. No cal dir que no es tracta d'una producció en sèrie i, més important encara, no es tracta d'una producció al

servei del mercat, sinó d'una producció al servei dels criteris artístics de cadascun dels residents. «Jo faig el que crec que he de fer», diu Esther Ferrer en una entrevista a l'últim número de *Zehar* com a única explicació de la seva feina. I aquest és, en efecte, el lema a què hauria d'agafar-se qualsevol artista, com una taula de salvació.

L'objectiu d'Hangar és proporcionar les condicions perquè tot això sigui possible, perquè tots i cadascun dels artistes de la ciutat disposin dels mitjans per fer el que ells creuen que han de fer.

Entre els òrgans més destacats d'Hangar hi ha: La Central de Producció, que és l'òrgan intern d'Hangar que permet oferir, d'una banda, assessorament i informació dirigits a artistes que comencin la seva carrera i, de l'altra, serveis de producció especialitzada per a projectes que requereixin una visió integral de les seves necessitats. Alguns d'aquests serveis són:

Oficina tècnica permanent d'assessorament en producció artística: models de pressupost, optimització de pressupostos, models de projecte, consultes puntuals, consultes de viabilitat etc.

Producció integral de projectes: informes de viabilitat (treballant conjuntament amb els departaments tècnics que fan l'estudi), pressupostos, coordinació de la producció etc. Configuració d'equips de producció.

Coordinació de la integració dels diversos serveis d'Hangar: producció, vídeo, laboratori d'interacció, espais, programació, etc.

D'altra banda, en l'àmbit de la producció, el web d'Hangar també ofereix tutories gratuïtes -sobre com preparar un projecte per demanar una ajuda de producció, sobre la gestió econòmica

d'un projecte artístic, sobre com fer que els projectes siguin sostenibles- eines de planificació de la producció i un informe amb data del 2007 sobre dinàmiques i necessitats de producció dels artistes visuals.

Com a complements a la tasca de producció, Hangar també lloga espais a artistes durant períodes continuats amb la finalitat d'oferir-los un lloc on instal·lar el seu taller. Més enllà de la utilitat immediata de l'espai, la proximitat física potencia el sentiment de comunitat artística, possibilita col·laboracions i funciona com a catalitzador per a les carreres dels residents. Resulta innegable que, a poc a poc, a causa del rigor dels criteris que segueixen, obtenir espai a Hangar s'ha convertit en un senyal de prestigi. Per això no és d'estranyar que últimament hi hagi quinze sol·licituds per a cada vacant lliure.

Com que Hangar té una aproximació holística, a més d'aquests serveis de producció també lloga materials per treballar, ofereix beques de mobilitat concertades amb centres de creació en altres països i organitza cursos de formació molt diversos a preus molt populars. Des de tallers de Pure Data i streaming fins a un curs de costura

per elaborar la teva pròpia funda d'ordinador.

D'altra banda, Hangar també manté un diàleg fluid amb altres associacions i comunitats i cedeix els seus espais per organitzar activitats. Des de la trobada de *Menos lobos* de La Porta fins a la *Muestra marrana* organitzada per la flor i nata de l'activisme *queer* barceloní.

En gran mesura, la cara visible d'Hangar durant aquests últims anys ha estat Pedro Soler, a qui hem vist omnipresent en infinitat d'actes culturals. Sens dubte, aquest és un criteri subjectiu per valorar la tasca d'un gestor cultural: marca la diferència entre els apassionats de la cultura i els simples funcionaris que se'n van a casa quan acaben la feina. Ara que Pedro Soler se'n va i Hangar s'enfronta amb un procés de reformes, desitgem al projecte que mantingui el seu alt grau de porositat i la intensa relació amb els diversos sectors socials i artístics de la ciutat ja que, durant un temps, aquest centre de creació ha estat el que qualsevol centre que es preui hauria d'aspirar: una casa amb les portes obertes.

Quim Pujol
Redacció

PUERTAS ABIERTAS

Ahora que, como una piedra que cae en el lodo, el escándalo del Palau de la Música amenaza con manchar los más diversos estamentos del *establishment* catalán, resulta ejemplar la claridad con la que Hangar explica en su página Web (www.hangar.org) sus fuentes de financiación y los criterios por los que se rige.

A pesar de que el impacto mediático de los grandes nombres y las producciones faraónicas proporciona una rentabilidad política inmediata, parece mentira que los órganos que detienen el poder no se hayan dado cuenta de que la rentabilidad a medio plazo de estructuras tan discretas como Hangar es muchísimo mayor. Y si en vez de comparar la rentabilidad absoluta, analizamos la relación coste-beneficio esta rentabilidad se dispara de forma exponencial. Ahora que tanto se habla de futuras fábricas de cultura, esperamos que el ayuntamiento sepa que Hangar es un modelo ejemplar de fábrica de cultura, y que ya funciona a toda potencia.

Sin estridencias ni efectismos, como si quisiese hacer honor al origen industrial del edificio donde se halla, Hangar no para de producir. Por supuesto no se trata de producción en serie y, más importante todavía, no se trata de una producción al servicio del mercado, sino una producción al servicio de los criterios artísticos de cada uno de los residentes. "Yo hago lo que creo que tengo que hacer", dice Esther Ferrer en una entrevista en el último número de Zehar como única explicación de su trabajo. Y éste es en efecto el lema al que debería agarrarse todo artista como a un clavo ardiendo.

El objetivo de Hangar es proporcionar las condiciones para que esto sea posible, para que todos y cada uno de los artistas de la ciudad dis-

pongan de los medios para hacer lo que ellos crean que deben hacer.

Entre los órganos más destacados de Hangar se hallan:

La Central de Producción: es el órgano interno de Hangar que permite ofrecer, por un lado, asesoramiento e información dirigidos a artistas que empiezan su carrera, y de otro, servicios de producción especializada para proyectos que requieran una visión integral de sus necesidades. Algunos de estos servicios son:

Oficina técnica permanente de asesoramiento en producción artística: modelos de presupuesto, optimización de presupuestos, modelos de proyecto, consultas puntuales, consultas de viabilidad etc.

Producción integral de proyectos: informes de viabilidad (en trabajo conjunto con los departamentos técnicos que hacen el estudio), presupuestos, coordinación de la producción etc.

Configuración de equipos de producción Coordinación de la integración de los diferentes servicios de Hangar: producción, vídeo, laboratorio de interacción, espacios, programación etc.

Por otro lado, en el ámbito de la producción la página Web de Hangar ofrece también tutorías gratuitas sobre cómo preparar un proyecto para pedir una ayuda de producción, sobre la gestión económica de un proyecto artístico, cómo hacer que los proyectos sean sostenibles, herramientas de planificación de la producción y un informe con fecha del 2007 sobre dinámicas y necesidades de producción de los artistas visuales.

Como complementos a la labor de producción, Hangar también alquila espacios a artistas durante períodos continuados con el fin de ofrecerles un lugar donde instalar su taller. Más allá de la utilidad inmediata del espacio, la proximidad física potencia el sentimiento de comunidad artís-

tica, posibilita colaboraciones y funciona como catalizador para las carreras de los residentes. Resulta innegable que, poco a poco, debido al rigor de los criterios que siguen, obtener espacio en Hangar se ha convertido en una señal de prestigio. Por eso no es de extrañar que últimamente haya 15 solicitudes por cada vacante libre.

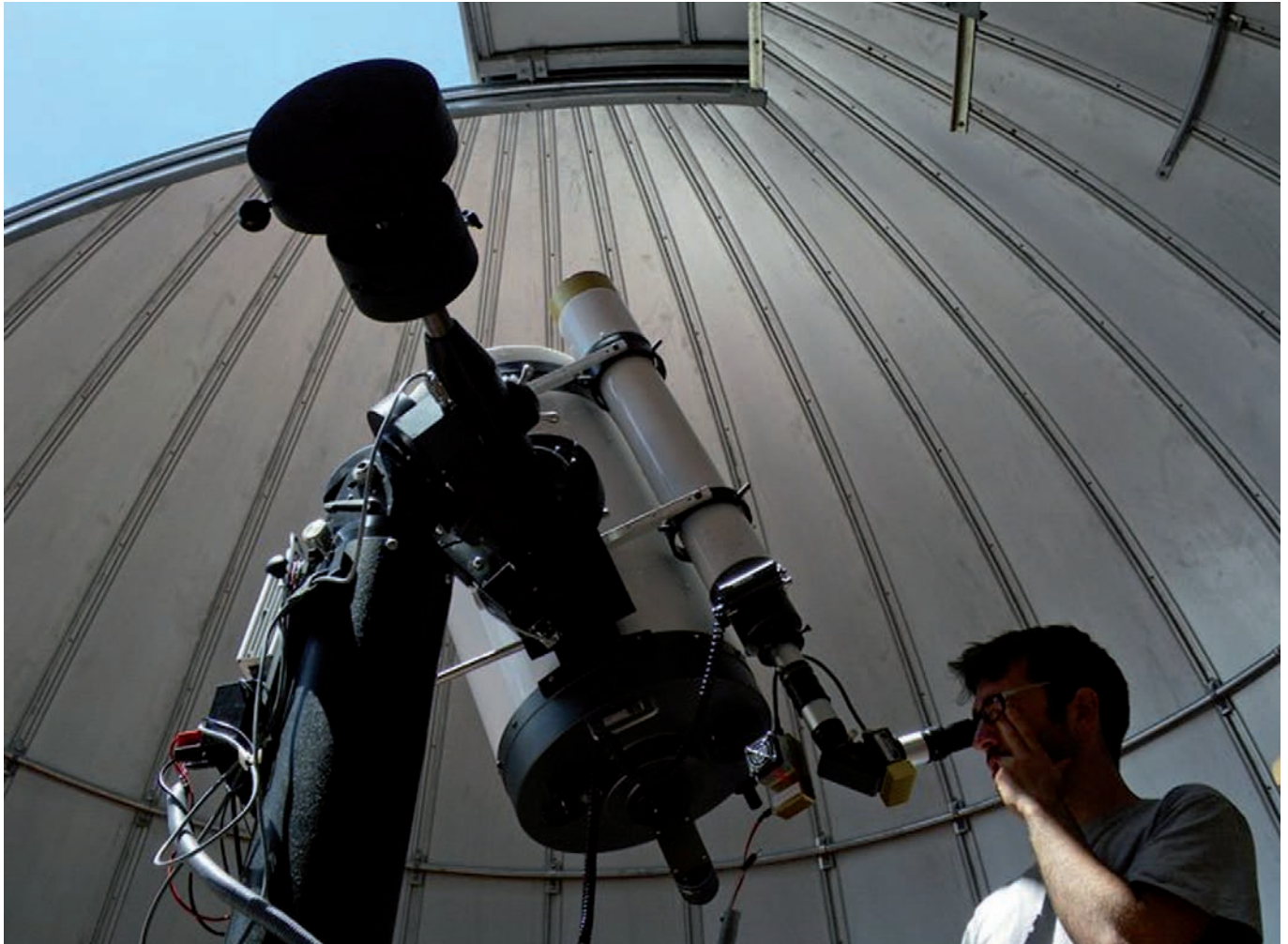
Como Hangar tiene una aproximación holística, además de estos servicios de producción también alquila materiales de trabajo, ofrece becas de movilidad concertadas con centros de creación en otros países y organiza cursos de formación muy diversos a precios muy populares. Desde talleres de Pure Data y streaming a un curso de costura para elaborar tu propia funda de ordenador.

Por otro lado Hangar también mantiene un diálogo fluido con otras asociaciones y comunidades y cede sus espacios para organizar actividades. Desde el encuentro de "Menos lobos" de La Porta hasta la "Muestra marrana" organizada por la flor y nata del activismo *queer* barcelonés.

En gran medida, la cara visible de Hangar durante estos últimos años ha sido Pedro Soler, a quien hemos visto omnipresente en infinitad de actos culturales. Sin duda, éste es un criterio subjetivo para valorar la labor de un gestor cultural: marca la diferencia entre los apasionados de la cultura y los simples funcionarios que se marchan a casa cuando termina el trabajo. Ahora que Pedro Soler se marcha y Hangar se enfrenta a un proceso de reformas, le deseamos al proyecto que mantenga su alto grado de porosidad y la intensa relación con los diversos sectores sociales y artísticos de la ciudad ya que, durante un tiempo, este centro de creación ha sido algo a lo que todo centro que se precie debería aspirar: una casa con las puertas abiertas.

Quim Pujol
Redacció

MAPA DELS SONS DE GRÀCIA



Santiago Latorre

Atributos: Qui hi ha darrera Gràcia Territori Sonor?

Víctor Nubla: Persones el perfil de les quals ha anat variant al llarg dels anys. Al principi érem un munt de persones absolutament inexpertes en l'organització, però molt decidides (gent amb ganes de fer alguna cosa que vèiem necessària, però que ningú no feia). Ara, som persones molt expertes en l'organització (hem après), molt decidides (això no canvia), que posem en qüestió la tasca que estem fent i la manera de fer-la. En obrir-se aquest camp reflexiu i començar a desenvolupar projectes en els quals el coneixement és un objectiu, tan important com la

resolució tècnica o programàtica, els perfils s'han multiplicat: ara treballem plegats artistes, filòsofs, arquitectes, enginyers, filòlegs, documentalistes... i experts en producció, gestió i administració. A més d'una junta multicèfala i sàvia que vetlla per l'humanisme del projecte.

Ar: En el vostre web dieu que el projecte neix de l'anàlisi social, històrica i cultural del barri de Gràcia. Quines estratègies de relació establiu? Gràcia Territori Sonor és un projecte site-specific?

VN: Sí, això forma part de l'acta fundacional. Gràcia, com a territori urbà idiosincràtic, històric,

singular i viu, va provocar una anàlisi que va llançar sobre la taula un procés, és a dir, quelcom que parteix d'unes necessitats per arribar a uns objectius. Gràcia no va ser, però, un subjecte experimental triat des de fora, sobre un mapa o usat intencionadament perquè s'hi ajustava. La majoria de nosaltres érem, som, graciencs o persones molt vinculades a la vila. Sempre hem cregut que el que és ultralocal i el que és universal està molt més relacionat que el que és merament global. Gràcia és un holograma perfecte del món occidental; és, si algú encara creu en aquest concepte, el quart món. Aquell que encara conserva les coses bones del primer i

del tercer. Si és que aquests existeixen encara o han existit mai. El projecte neix d'aquest procés i de moltes altres coses. I potser el projecte no hauria pogut néixer en un altre lloc.

Ar: Com definiríeu la reacció del públic i la ciutat envers aquelles propostes que es denominen experimentals?

VN: Tot canvia molt per l'ús de les paraules. Quan vam crear GTS, el primer que vam fer va ser participar en el I Simposi Europeu sobre la Música Experimental, del qual va sortir la Declaració Europea del 1996, eix fundacional de GTS i altres entitats. En aquell moment, ens plantejàvem tots els representants de col·lectius que ens trobàvem allà com denominar expressions artístiques que, d'altra banda, estaven clarament definides. I vam triar experimental, perquè era una paraula que feia trenta anys que no s'usava en música, i amb el permís de John Cage, suposo, la vam adoptar. Any més tard, algú va escriure que la música «culta» avui dia es diu «contemporània» i la música contemporània que procedeix de la música «popular» es diu «experimental». No està mal trobat, però és una etiqueta. Mentre tothom s'entengui, no hi ha problema. Des d'aquesta perspectiva, et diria que el públic de la ciutat de Barcelona, en els catorze anys que té el LEM, els 17 del Sónar i la quantitat de cicles, iniciatives diverses, esporàdiques i estables que té ara la ciutat, no només coneix i assisteix i valora i aprecia, sinó que ho transmet generacionalment. Francament, Barcelona, en aquest aspecte, és l'enveja de molts circuits. Ara bé, el mateix terme *experimental* sovint s'utilitza, tot i que no vol dir res, per a qualsevol cosa o, el que és pitjor, per a qualsevol cosa que es vol dir així. El públic de Barcelona és culte, comprensiu, obert i interessat, com el de les grans ciutats. I també és esnob, superficial, *fiestero* i sense criteri, com el de les grans ciutats. Depèn de qui. En el nostre cas, el públic del LEM és molt fidel i exigent.

Ar: En altres àmbits artístics es discuteix molt sobre quines noves maneres d'organització permeten estratègies més eficaces. Com treballau a Gràcia Territori Sonor?

VN: Totes les maneres d'organització són noves quan s'enceten i velles quan no es canvien. Venim de l'*underground* barceloní de la transició. Mai hem mantingut una única manera d'organització ni la mateixa, anem mutant i experimentant i, sobretot, treballem en xarxa, posem en comú les experiències amb moltes altres organitzacions, potenciem les xarxes i renovem el diàleg amb el públic, els artistes, les institucions, el sistema i nosaltres mateixos, si pot ser, cada dia. Quan diem estratègies més eficaces, falta dir per a què, per a quan i per què. Potser no som un col·lectiu, sinó una estratègia, que és alguna cosa més. Perdó, no vull que això sembli presumptuós: vull dir que les entitats que funcionem en simbiosi amb l'entorn («els tres regnes»: associatiu, institucional i privat), som com els fongs, «el quart regne», intercanviem, no depredem, no clientelitzem, creixem en la mesura que el clima ho permeti i aportem tot allò imprescindible per a l'existència de tots aquells que aporten allò imprescindible per a la nostra existència, en la mesura de cadascú (mutualitzem). Només la relació estreta i sincera entre «els quatre regnes»

és una via real i sostenible per al futur. Estem parlant d'un ecosistema.

Ar: És obvi que moltes de les propostes de Gràcia Territori Sonor tenen un fort caràcter multidisciplinari (escena, tecnologia, etc.). Com viviu aquestes circumstàncies? Hi ha aspectes positius o que generin conflictes?

VN: Va ser una aventura increïble quan vam començar a incorporar cuiners als concerts, per exemple, que cuinaven mentre els músics tocaven. Imagina't quan la gent de producció es troba que ha de llogar equips de so, pantalles per a audiovisuals i... cuines de gas industrials per hores. Des del 1996 fins ara, els mitjans audiovisuals han evolucionat i han facilitat equipar esdeveniments amb elements de projecció, etc., però la cuina... Molts músics treballen amb artistes d'altres camps, audiovisual, escènic, literari... Sempre ens en sortim per poder-ho realitzar, depenent de les possibilitats de l'espai; amb la cuina és una mica més difícil, però també ho resollem. L'únic conflicte és quan et trobes amb músics que no creuen prou en la seva feina i tracten d'enriquir-ho, o potser camuflar-ho, amb complements visuals que no tenen cap interès. Però això passa de tant en tant, no és cosa de cada dia. Normalment, la conjunció de diverses disciplines artístiques enriqueix el que fem.

Ar: Quines característiques té l'escena de la música experimental a Espanya i Europa? Amb quins altres projectes us sentiu agermanats?

VN: Crec que és un moviment que prové de final dels anys vuitanta, que no és només europeu, sinó mundial, que ha tingut un important relleu generacional, molt positiu, en els noranta, i que no es pot caracteritzar gaire.

Potser, en el primer tram generacional, per haver establert una connexió sòlida o etèria, depèn del cas, amb certes interposicions del segle XX, com ara el futurisme, el *mail-art* o el situacionisme, la contracultura, el *punk*, el *free-jazz*... i en un segon tram, per a l'electrònica domèstica, la gent sortida de les escoles d'art i de música, els experiments de música electrònica de ball, la música contemporània portada a peu de carrer pels darrers instrumentistes i l'extraordinària barreja de músiques populars que s'escapen per qualsevol forat de la massificació industrial. Per tant, és intergeneracional i intercultural. Però no és un fi en si mateix. Estem agermanats amb festivals, cicles, espais i artistes de tot el món. Amb alguns hi ha relacions molt properes, quasi fusions, com si fóssim ànimes bessones, potser. Hem ajudat i ho continuem fent sempre que una nova iniciativa apareixi, sigui a Bilbao, a Madrid, a Manresa o a Annecy: festivals com ara MEM, Experimentaclub, Gargall i Le Bruit de la Neige són de la família. Treballem plegats en tot el que podem.

Ar: Quin és el vostre pas següent com a projecte?

VN: Tenim projectes en progrés que segueixen, més enllà del calendari anual: participem en la creació d'un planetari tàctil i sonor per a invidents, hem començat a treballar en la creació de sistemes sonors autogeneratius per a espais d'afluència massiva, suport a joves creadors... Preparem les residències del proper any, d'acord amb objectius, aquest cop, de xarxa local,

vinculació amb comunitats no artístiques i simultaneïtat amb la xarxa Nodes. *Marabunta*, la publicació que acabem d'editar, és un suport físic per a les reflexions sobre art i pensament que aquest any han sortit dels laboratoris vitals que detectem, ara volem distribuir-la i promocionar-la, fer-la conèixer. D'altra banda, aquests dies estem tancant administrativament l'activitat intensa del LEM i els altres projectes més visibles d'aquest any, continuem amb la feina de documentació de l'*underground* artísticopoeticomusical des dels seixanta fins a l'actualitat, un projecte que ja fa tres anys que desenvolupem; estem creant un arxiu, preparant un llibre i, sobretot, preparant el futur, que és el 2010, en la terminologia immediata de la gestió i en la de l'experiència, i en l'altra terminologia, connectant els temps, passats, presents i futurs, que és la cosa més apassionant que es pot fer.

www.gracia-territori.com

MAPA DE LOS SONIDOS DE GRÀCIA

Atributos: **¿Quién hay detrás de Gràcia Territori Sonor?**

Víctor Nubla: Personas cuyo perfil ha ido variando a lo largo de los años. Al principio éramos un grupo de personas absolutamente inexpertas en la organización, pero muy decididas (gente con ganas de hacer algo que considerábamos necesario pero que nadie hacía). Ahora, somos personas muy expertas en la organización (hemos aprendido), muy decididas (eso no cambia), que ponemos en cuestión la tarea que estamos realizando así como la forma de llevarla a cabo. Al abrirse este terreno reflexivo y empezar a desarrollar proyectos en los cuales el conocimiento es un objetivo, tan importante como la resolución técnica, o pragmática, los perfiles se han multiplicado: ahora trabajamos juntos artistas, filósofos, arquitectos, ingenieros, filólogos, documentalistas... y expertos en producción, gestión y administración. Además de una Junta multicéfala y sabia que vela por el humanismo del proyecto

Ar: En vuestra Web afirmáis que el proyecto nace del análisis social, histórico y cultural del barrio de Gràcia. ¿Qué estrategias de relación establecéis? ¿Gràcia Territori Sonor es un proyecto site-specific?

VN: Sí, esto forma parte del acta fundacional. Gràcia, como territorio urbano idiosincrático, histórico, singular y vivo, provocó un análisis que lanzó sobre la mesa un proceso, es decir, algo que parte de unas necesidades para llegar a unos objetivos. Gràcia no fue, sin embargo, un sujeto experimental escogido desde fuera, sobre un mapa, o usado de forma intencional porque encajaba. La mayoría de nosotros éramos, somos, "gracienses" o personas muy vinculadas a la Vila. Siempre hemos creído que lo ultralocal y lo universal están mucho más relacionados que aquello meramente global. Gràcia es un holograma perfecto del mundo occidental; es, si alguien aún cree en este concepto, el cuarto mundo. El que aún conserva las cosas buenas del



Tallers/talleres Hertziosfera. Foto: Gràcia Territori Sonor

primero y el tercero, si es que estos existen o han existido alguna vez. El proyecto nace de este proceso, y de muchas otras cosas. Y quizás el proyecto no hubiese podido nacer en otro sitio.

Ar: ¿Cómo definirías la reacción del público y la ciudad hacia las propuestas que se denominan experimentales?

VN: Todo cambia mucho según el uso de las palabras. Cuando montamos GTS, lo primero que hicimos fue participar en el Ier Symposium Europeo sobre la Música Experimental, del que salió la Declaración Europea de 1996, eje fundacional de GTS y otras entidades. En ese momento, todos los representantes de colectivos que nos hallábamos allí nos planteábamos cómo denominar expresiones artísticas que, por otro lado, estaban claramente definidas. Y escogimos experimental, porque era una palabra que no se usaba en música desde hacía 30 años, y con el permiso de John Cage, supongo, la adoptamos. Años más tarde, alguien escribió que la música "culta" hoy en día se llama "contemporánea" y la música contemporánea que procede de la música "popular", se denomina "experimental". No es mala idea, pero es una etiqueta. Mientras todo el mundo se entienda, no hay problema. Desde esta perspectiva, te diría que el público de la ciudad de Barcelona, en los 14 años que tiene el LEM, los 17 del Sónar y la cantidad de ciclos, iniciativas diversas, esporádicas o estables que tiene ahora la ciudad, no sólo conoce y asiste y valora y aprecia, sino que lo transmite generacionalmente. Francamente, Barcelona, en este aspecto, es la envidia de muchos circuitos. Ahora bien, el mismo término "experimental", a menudo se emplea, aunque no quiere decir nada, para cualquier cosa o, lo que es peor, para cualquier cosa que quiera llamarse así. El público de Barcelona es culto, comprensivo, abierto e interesado, como el de las grandes ciudades. Y también es esnob, superficial, fiestero y sin criterio, como el de las grandes ciudades. Depende de quién. En nuestro caso, el público del LEM es muy fiel y exigente.

Ar: En otros ámbitos artísticos, se discute mucho sobre qué formas de organización permiten estrategias más eficaces. ¿Cómo trabajáis en Gràcia Territori Sonor?

VN: Todas las formas de organización son nuevas cuando se estrenan y viejas cuando no se cambian. Venimos del underground barcelonés de

la transición. Nunca hemos mantenido una única forma de organización ni la misma, vamos mutando y experimentando y, sobre todo, trabajamos en red, ponemos en común las experiencias con muchas otras organizaciones, potenciamos las redes y renovamos el diálogo con el público, los artistas, las instituciones, el sistema y nosotros mismos, si puede ser, a diario. Cuando decimos estrategias más eficaces, falta decir para qué, cuándo y por qué. Quizás no somos un colectivo, sino una estrategia, que es algo más. Perdón, no quiero que esto parezca presuntuoso: quiero decir que las entidades que funcionamos en simbiosis con el entorno ("los tres reinos": asociativo, institucional y privado), somos como los hongos, el cuarto "reino", intercambiamos, no depredamos, no clientelizamos, crecemos en la medida que el clima lo permite y aportamos todo lo resulta imprescindible para todos aquellos que aportan todo lo resulta imprescindible para nuestra existencia, en la medida de cada uno (mutualizamos). Sólo la relación estrecha y sincera entre los cuatro "reinos" es una vía real y sostenible para el futuro. Estamos hablando de un ecosistema.

Ar: Es obvio que muchas de las propuestas de Gràcia Territori Sonor tienen un fuerte carácter multidisciplinar (escena, tecnología, etc.)

¿Cómo vivís estas circunstancias? ¿Hay aspectos positivos o que generen conflictos?

VN: Resultó una aventura increíble cuando empezamos a incorporar a cocineros en los conciertos, por ejemplo, que cocinaban mientras los músicos tocaban. Imaginate cuando producción se encuentra con que debe alquilar equipos de sonido, pantallas para audiovisuales y... cocinas industriales por horas. Des del 95 hasta ahora los medios audiovisuales han evolucionado y han facilitado el equipamiento de eventos con elementos de proyección, etc, pero la cocina... Muchos músicos trabajan con artistas de otros campos (audiovisual, escénico, literario...). Siempre conseguimos realizarlo, dependiendo de las posibilidades del espacio; con la cocina es un poco más difícil pero también lo resolvemos. El único conflicto es cuando te encuentras con músicos que no creen suficientemente en su trabajo y tratan de enriquecerlo, o quizás camuflarlo, con complementos visuales que no tienen ningún tipo de interés. Pero eso ocurre de tanto en tanto, no es cosa de cada día.

Normalmente, la conjunción de diversas disciplinas artísticas enriquece lo que hacemos.

Ar: ¿Qué características tiene la escena de la música experimental en España y Europa? ¿Con qué otros proyectos os sentís hermanados?

VN: Creo que es un movimiento que proviene de finales de los 80, que no es sólo europeo, sino mundial, que ha tenido un importante relevo generacional, muy positivo, en los 90, y que no se puede caracterizar mucho.

Quizás, en el primer tramo generacional, porque establecieron una conexión sólida o etérea, según el caso, con ciertas interposiciones del siglo XX, como por ejemplo el futurismo, el mail-art o el situacionismo, la contracultura, el punk, el free-jazz... y en el segundo tramo, por la electrónica doméstica, la gente salida de las escuelas de arte y de música, los experimentos de música electrónica de baile, la música contemporánea llevada a pie de calle por los últimos instrumentistas y la extraordinaria mezcla de músicas populares que se escapan por cualquier rendija de la masificación industrial. Por lo tanto, es intergeneracional e intercultural. Pero no es un fin en sí misma. Estamos hermanados con festivales, ciclos, espacios, artistas, de todo el mundo. Con algunos hay relaciones muy estrechas, casi fusiones, como si fuésemos almas gemelas, quizás. Hemos ayudado y lo seguimos haciendo siempre que aparece una nueva iniciativa, ya sea en Bilbao, Madrid, Manresa o Annecy: festivales como MEM, Experimentaclub, Gargall o Le Bruit de la Neige son de la familia. Trabajamos juntos en todo lo que podemos.

Ar: ¿Cuál es vuestro siguiente paso como proyecto?

VN: Tenemos proyectos en desarrollo, más allá del calendario anual: participamos en la creación de un planetario táctil y sonoro para invidentes, hemos comenzado a trabajar en la creación de sistemas sonoros autogenerativos para espacios de afluencia masiva, apoyo a jóvenes creadores... preparamos las residencias del año que viene, de acuerdo con objetivos, esta vez, de redes locales, vinculación con comunidades no artísticas y simultáneamente con la red Nodes. *Marabunta*, la publicación que acabamos de editar, es un soporte físico para las reflexiones sobre arte y pensamiento que este año han salido de los laboratorios vitales que detectamos, ara vamos a distribuirla, promocionarla y hacer que se conozca. Por otro lado, estos días estamos cerrando administrativamente la intensa actividad del LEM y los otros proyectos más visibles de este año, seguimos con el trabajo de documentación del underground artístico-poético-musical desde los setenta hasta la actualidad, un proyecto que ya hace tres años que desarrollamos; estamos creando un archivo, preparando un libro y, sobre todo, preparando el futuro, que es el 2010, en la terminología inmediata de la gestión y en la de la experiencia, y en la otra terminología, conectando los tiempos, pasados, presentes y futuros, que es lo más apasionante que se puede hacer.

www.gracia-territori.com

HELLO WORLD!

Arribats: **Què és el Media Lab d'El Prado?**

David Rodríguez: És una institució cultural que depèn de l'Ajuntament de Madrid. Treballa a partir de la creació cultural, les noves tecnologies i les arts visuals.

Ar: **Quins són els diversos ens que en dinamitzen el funcionament en l'actualitat?**

DR: Es tracta de la primera institució que ha renunciat a dur a terme una gestió cultural basada exclusivament en l'artista com a estrella. És a dir, que des de fa anys treballa per crear processos de producció cultural oberts, realment participatius i lliures. Un grup de mediadors i gestors ha treballat per la seva autonomia. Ni més ni menys, i sobretot sabent que depèn d'un Ajuntament d'aquest país tan... millor callo.

Ar: **Quines són les seves perspectives a mitjà termini?**

DR: El centre es troba en una cruïlla difícil, ja que li han atorgat un nou edifici a la mal anomenada milla cultural madrilenya, amb l'afany de crear allà un nou referent dependent de l'àrea de les arts. La idea d'ampliar l'espai, el que en altres contextos seria una benedició, aquí es tracta de la trampa del megacentre globalitzat, del turisme i la cultura de masses. Però tot anirà bé, i no crec que aquest canvi d'escala disminueixi la seva independència, són nois llestos i sabran superar aquesta dura prova tan pròpia dels nostres temps «modelnos».

Ar: **En aquest context, en què consisteix el teu projecte Hello World! i per què s'anomena així?**

DR: *Hello World!* denomina el primer programa que executes quan fas servir un nou llenguatge o codi. Gairebé sempre té relació amb escriure paraules de benvinguda: «Hola, món.» Bonic, no?

Hello World! recull aquest bon karma de donar la benvinguda a un nou món de coneixement i possibilitats. Però sobretot és l'afany d'insistir en el mode de produir desenvolupat pel Medialab Prado i per mi en altres contextos: autogestionat, obert i, sobretot, col·laboratiu en el camp de les arts escèniques. Les formes són les de les noves tecnologies aplicades a la performance contemporània. L'estratègia, ja ho dic, és la de produir teatre col·lectivament. Difícil, no?

Ar: **Quins són els primers participants i quins són els seus projectes?**

DR: Són vuit projectes de creadors en actiu i perfectes desconeguts, els quals conviuran dues setmanes al mateix espai. A més, s'han d'obrir i acceptar els col·laboradors que se'ls presentin. Vuit propostes en les quals hi ha una mica de tot: dispositius de visió i projecció interactius, vestuari sensible per a ballarins, escenografies virtuals i interactives, escaneig en 3D, realitat augmentada i, fins i tot, una peça que pretén construir un seqüenciador de vídeo per a malabars...

Ar: **De totes les opcions possibles, per què has decidit llançar-te al terreny que combina les arts digitals amb la performance contemporània?**

DR: Els vents de les arts digitals i visuals bufen per allà. Ens passen dues coses: una, que la majoria de les propostes d'art digital tendien fa uns anys cap a la instal·lació, és a dir estaven enceses en un racó d'un museu. Després, s'ha anat passant de la interacció del públic, a l'esdeveniment i això de la performance ha sortit sol. Molts creadors ens havien suggerit aquest salt cap als escenaris des de fa temps.

Ar: **Parlar d'arts digitals avui dia és englobar en un mateix sac una infinitat d'aproximacions diferents: Net art, VJing, tecnologies mòbils, circuit bending, streaming, Arduino... Fins a quin punt té sentit aquesta generalització?**

DR: Correcte. Estem tots arribant al consens de canviar-la, però de moment aquest terme comunica el que volem dir perfectament als que no entenen gaire d'aquests temes. És un problema. En realitat, nosaltres preferim parlar de DIY, fes-ho tu mateix.

Ar: **La teva recent Versión Beta ja formava part de Hello World!?**

DR: Sí, tot el que s'ha produït dins d'aquesta filosofia col·laborativa pertany a *Hello World!*

Ar: **L'ús efectiu de la tècnica sol generar resultats espectaculars, però es corre el perill que aquesta tècnica es converteixi en un fi per ella mateixa. Això sol desencadenar peces de mer exhibicionisme tècnic. Com es pot evitar**

aquest fenomen en una proposta en què la tecnologia és una de les bases?

DR: En realitat, per què la tecnologia no pot ser una finalitat en ella mateixa? Qui diu que no? Què és això del mer exhibicionisme tècnic? Un ordinador ensenyant la *polla*?

Ar: **Segons el teu parer, quins artistes fan un ús més interessant de la tecnologia avui dia i per què?**

DR: M'agrada molt la feina de Daito Manabe. Una versió *lowtech* del cos com a eina performativa. Però amb la ironia i el sadomasoquisme que només li poden donar els japonesos. I *Domini Públic* de Roger Bernat. Ell, crec, també està més pendent de les estratègies. A més, treballa amb Txalo Toloza que és un geni, més fins i tot ara que porta bigoti.

Ar: **Fa poc deies que ja no es pot parlar d'allò «escènic», sinó només de poder polític. En quina mesura la tecnologia és útil per generar contrapoderos polítics?**

DR: Les eines són una peça fonamental de la lluita per l'autonomia de les nostres vides i de les arts. Però alerta, ja en la Primera Guerra Mundial es van adonar que encara que aconseguissis l'eina perfecta per vèncer, per exemple la metralladora, el teu poder era relatiu al desenvolupament d'una arma millor, com ara el tanc i així, successivament...

En l'actualitat aquesta confusió continua vigent i la clau no són les eines només, sinó les tàctiques. Això és el que volem treballar. És molt bonic queixar-se de com estan les polítiques culturals. Per què no ens asseiem i pensem un parell d'estratègies per canviar-les?

Ar: **Per tots els que vam ser de lletres i vam néixer amb monyons a les mans, quin és el camí més fàcil per convertir-nos en *geeks*?**

DR: Consell: ulleres de pasta obligatòries, encara que no tinguin vidres.

Tots som *geeks* des que enviem un sms o actualitzem la nostra xarxa social favorita. Pregunta-li al teu avi si ell també ho sap fer.

www.tea-tron.com/helloworld



Artributos: **¿Qué es el Media Lab del Prado?**

David Rodríguez: Es una institución cultural que depende del Ayuntamiento de Madrid. Trabaja sobre la creación cultural, las nuevas tecnologías y las artes visuales.

Ar: **¿Quiénes son los diferentes entes que dinamizan su funcionamiento en la actualidad?**

DR: Se trata de la primera institución que ha renunciado a llevar a cabo una gestión cultural basada exclusivamente en el artista como estrella. Es decir, que desde hace años trabaja para crear procesos de producción cultural abiertos, realmente participativos y libres. Un grupo de mediadores y gestores ha trabajado por su autonomía. Nada más y nada menos y más sabiendo que depende de un Ayuntamiento de este país tan... mejor me callo.

Ar: **¿Cuáles son sus perspectivas a medio plazo?**

DR: El Centro se encuentra en una encrucijada difícil al haberles otorgado un nuevo edificio en la mal denominada milla cultural madrileña, con el afán de crear allí un nuevo referente dependiente del Área de la artes. La idea de ampliar el espacio, que en otros contextos sería una bendición, aquí consiste en la trampa del megacentro globalizado, del turismo y la cultura de masas. Pero, todo saldrá bien y no creo que este cambio de escala merme su independencia, son chicos listos y sabrán pasar esa dura prueba tan propia de nuestros "modelnos" tiempos.

Ar: **Dentro de este contexto, ¿en qué consiste tu proyecto "Hello World!" y por qué se llama así?**

DR: Hello World! denomina el primer programa que ejecutas cuando manejas un nuevo lenguaje o código. Casi siempre tiene que ver con escribir las palabras de saludo: "Hola, Mundo". Bonito, ¿no? HelloWord! recoge ese buen karma de dar la bienvenida a un nuevo mundo de conocimiento y posibilidades. Pero sobre todo, es el afán de aplicar el modo de producción desarrollado por el Medialab Prado y por mí en otros contextos: autogestionado, abierto y, sobre todo, colaborativo al campo de las artes escénicas. Las formas son las de las nuevas tecnologías aplicadas a la performance contemporánea. La estrategia, ya digo, es la de producir teatro colectivamente. Difícil ¿no?

Ar: **¿Quiénes son los primeros participantes y cuáles son sus proyectos?**

DR: Son ocho proyectos de creadores en activo y perfectos desconocidos, los cuales van a convivir dos semanas en el mismo espacio. Además deben abrirse y aceptar a los colaboradores que se les presenten. Ocho propuestas en las que hay un poco de todo: dispositivos de visión y de proyección interactivos, vestuario sensible para bailarines, escenografías virtuales e interactivas, escaneo en 3D, realidad aumentada y hasta una pieza que pretende construir un secuenciador de video para malabares...

Ar: **De entre todas las opciones posibles, ¿por qué has decidido lanzarte al terreno que combina las artes digitales con la performance contemporánea?**

DR: Los vientos de las artes digitales y visuales soplan por ahí. Nos ocurren dos cosas: una que la mayoría de las propuestas de arte digital tendía hace unos años hacia la instalación, es decir estar encendidas en un hueco de un museo. Luego, se ha ido pasando a la interacción con el

público, al evento, y lo de la performance ha salido solo. Muchos creadores nos habían sugerido este salto hacía los escenarios desde hace tiempo.

Ar: **Hablar de artes digitales hoy en día es englobar en un mismo saco un sinnúmero de aproximaciones diferentes: Net art, VJing, tecnologías móviles, circuit bending, streaming, Arduino... ¿Hasta qué punto tiene sentido esta generalización?**

DR: Correcto, estamos todos llegando al consenso de cambiarla, pero ocurre que por ahora ese término comunica lo que queremos decir perfectamente a quienes no tienen mucha idea de estos temas. Es un problema. En realidad nosotros preferimos hablar de DIY, háztelo tú mismo.

Ar: **¿Tu reciente "Versión Beta" ya formaba parte de "Hello World!"?**

DR: Sí, todo lo producido dentro de esta filosofía colaborativa pertenece a HelloWorld! En ello estamos.

Ar: **El uso efectivo de la técnica suele generar resultados espectaculares, pero se corre el peligro de que esta técnica se convierta en un fin por sí misma. Eso suele desencadenar piezas de mero exhibicionismo técnico. ¿Cómo evitar este fenómeno en una propuesta donde la tecnología es una de las bases?**

DR: ... En realidad, ¿por qué la tecnología no puede ser un fin en sí mismo? ¿Quién dice que no? ¿Qué es eso del mero exhibicionismo técnico? ¿Un ordenador enseñando la *chorra*?

Ar: **A tu parecer, ¿qué artistas hacen un uso más interesante de la tecnología hoy en día y por qué?**

DR: Me gusta mucho el trabajo de Daito Manabe. Una versión lowtech del cuerpo como herramienta performativa. Pero con la ironía y sadomasoquismo que sólo le pueden dar los japoneses. Y Domini Públic de Roger Bernat. Él, creo, también está más pendiente de las estrategias. Además trabaja con Txalo Toloza que es un genio, más incluso ahora que lleva bigote.

Ar: **Hace poco decías que ya no se puede hablar de "lo escénico" sino sólo de poder político, ¿en qué medida la tecnología es útil para generar contrapoderes políticos?**

DR: Las herramientas son una pieza fundamental de la lucha por la autonomía de nuestras vidas y de las artes. Pero ojo, ya en la Primera Guerra Mundial se dieron cuenta que aunque consiguieras la herramienta perfecta para vencer (por ejemplo la ametralladora) tu poder era relativo al desarrollo de una arma mejor, como el tanque. Y así, sucesivamente...

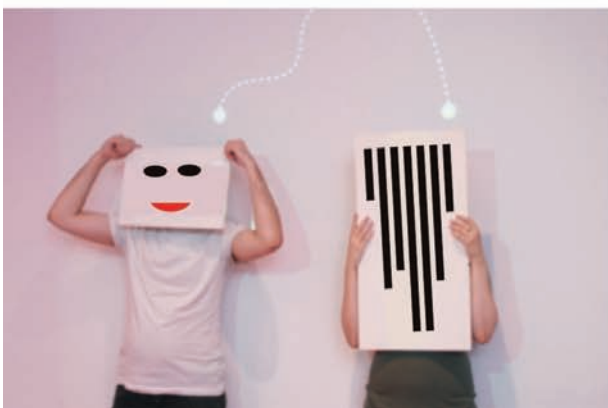
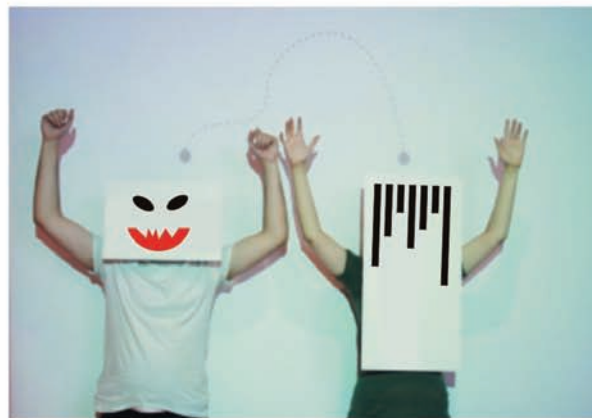
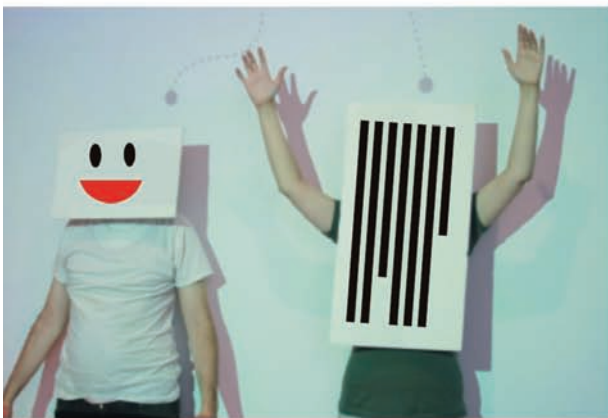
En la actualidad esa confusión sigue vigente y la clave no son las herramientas, solo sino las tácticas. En eso estamos. Es muy bonito quejarse de como están las políticas culturales. ¿Por qué no nos sentamos y pensamos un par de estrategias para cambiarlas?

Ar: **Para todos los fuimos de letras y nacimos con muñones en las manos, ¿cuál es el camino más fácil para convertirnos en *geeks*?**

DR: Consejo: Gafas de pasta obligatorias, aunque no tengan cristales.

Todos somos *geeks* desde que enviamos un sms o actualizamos nuestra red social favorita. Pregúntale a tu abuelo si él sabe hacerlo también.

www.tea-tron.com/helloworld



"Demodrama faces" Patricia y Enrique Esteban, e Ismael García Abad

SUPERPRODUCCIONS POSTDRAMATIQUES



Decorats/decorados de "Biutiful" A. G. Iñárritu

Atributos: **Com sorgeix el projecte de les "Superproduccions"?**

Juan Navarro: La idea sorgeix de Marta Galán, que em convida a col·laborar amb ella. El concepte està inspirat en les vagues japoneses. Com que no ens deixen produir com hauríem i amb les possibilitats que ens agradaria, generarem un excipient d'espectacles.

Marta Galán: En definitiva, una fàbrica intensiva de creació: aquest any no podem produir espectacles.

JN: Vam pensar a crear un marc conceptual que englobés aquest treball de producció en sèrie i va aparèixer la idea de les superproduccions. Vam rescatar residus que han sobreviscut de superproduccions escèniques, filmiques o musicals i vam utilitzar aquesta brossa com a motor per a la creació.

MG: Nosaltres les anomenem «superproduccions postdramàtiques» o «excessives», però essencialment tenen qualitats iròniques perquè reflexionem sobre el llenguatge del que és espectacular amb el nostre bagatge artístic i el nostre plantejament estètic personal.

Ar: Creieu que la dificultat per aconseguir mitjans és deguda a la falta de comprensió per part dels òrgans de poder de les propostes que renuncien a l'espectacularitat?

MG: Possiblement. Com sempre prima el criteri econòmic si no primen un altre tipus d'interessos. Però tot això ens era una mica igual. Estem ja cansats d'aquesta postura crítica i victimista. Sobretot ens venia de gust una feina d'implicació real amb l'entorn d'aquest espai fascinant de la Nau Ivanow. Aquests entorns existeixen, només fa falta el coratge per tirar-hi endavant projectes. Sobretot si trobes finançament. En el nostre cas, els diners vénen de la Generalitat. Ningú ens vol coproduir, ni a en Juan ni a mi. Què fem aleshores? Ens retirem? No. Aprofitem el context, la situació favorable dels diners públics i muntem alguna cosa en un lloc tan fantàstic com la Nau Ivanow. A més, ens agradava la idea de festejar amb l'excés...

JN: Volem treballar amb el que ens dona la societat de l'espectacle, que en teoria també és el que vol el públic. Se suposa que el públic vol riure, plorar, veure grans escenes amb molts figurants, vestuaris enlluernadors, llums impressionants, músiques emocionants, finals grandiloqüents... Al mateix temps, d'alguna manera, nosaltres sempre anirem en contra d'aquesta dinàmica, perquè les nostres propostes neixen d'un lloc més intimista, més poètic, més abstracte...

MG: De sobte, el format d'una sola actuació a la Nau Ivanow et dona una llibertat que mai haviem tingut als centres de creació d'aquest país perquè, naturalment, nosaltres treballem en un circuit en què la superproducció no és factible. Hem treballat amb un actor, dos, tres, quatre... Mai hem pogut introduir un cor amb vint figurants. Estem acostumat al format petit per a sala petita en un circuit petit. Però aquí podem posar-hi tanta gent com vulguem.

JN: De fet, la primera superproducció tracta de la figuració, s'anomena *Dark figurantes* i tindrem cinquanta figurants en escena. Hem integrat les associacions del barri, que estan encantades.

MG: Potser resulta totalment impropiciat per a algú que estigui acostumat a treballar en

superproduccions i ho aconsegueixi tot amb un espectec de dits. Però per nosaltres es tracta d'un material nou que ens ve molt de gust. Podem utilitzar un munt de figurants, efectes especials, músiques embafadores... Jo mai posaria una escena d'lbsen en un espectacle meu, però aquí encaixa. Hem escollit l'escena més dramàtica de *Casa de nines*, amb cop de porta inclòs. És un topicàs, però d'això es tracta.

Ar: Com heu aconseguit tot aquest material escenogràfic i de vestuari?

MG: Darrere hi ha un treball fort de producció. Tota la feina la fem en Juan i jo. Tant la producció com la recollida de residus, la creació, la direcció, etc. Ens hem posat en contacte amb centres de producció teatral, productores i algunes empreses privades com ara Focus que, a propòsit, no ens ha contestat. Alguns ens han negat els residus, com ara el Teatre Nacional. Ens han dit que ells ho reciclen tot i que al final tiren coses, però que per a això tenen un «pressupost anual de destrucció». Quina idea tan bonica! [riu].

Ar: I el TNC no es podria estalviar el pressupost de destrucció cedint el material?

JN: Seria com endinsar-se en *Muerte d'un burócrata*, aquesta pel·lícula cubana tan bonica...

MG: Al final van respondre diverses productores de cinema, el director d'art Sanchón Gómez i el constructor Ricard Vallverdú. Ens van donar material de *Biutiful*, l'última pel·lícula d'Iñárritu. Aquesta palmera del fons surt en la pel·lícula. Possiblement Javier Bardem s'hi hagi recolzat. El Liceu ens ha cedit quinze peces de vestuari...

Ar: Com heu viscut aquest paper de drapaires?

MG: És una manera de fer evident la nostra situació. El que és increïble és que no els sembla estrany en absolut que demanem deixalles. No ho registren.

JN: D'altra banda, és molt satisfactori anar a buscar el material, tocar-lo i collir-lo amb les teves mans. Això significa que les nostres fantasies sobre els residus s'han fet realitat. El projecte és possible.

MG: S'ha de deixar clar que seran peces molt performatives, molt poc assajades, perquè estem parlant de pressupostos molt baixos i processos que involucren molta gent.

JN: És probable que els assaigs durin dos dies.

MG: Treballem un guió molt a fons, la música, el vestuari... I quan arriba la gent, som-hi!

Ar: Us heu plantejat que amb aquests temps d'assaig tan curts potser aconseguireu un resultat millor que amb un mes d'assaig?

JN: Jo treballo així, de manera que no és que m'ho hagi plantejat. Ho he viscut.

MG: Jo sento més vertigen perquè sempre he treballat en processos llargs. Però al costat de Juan sento menys por [riu].

JN: Jo he fet més *performance* amb pressupost escàs o nul. Això m'ha dut a treballar només en estudi i a trobar el material pocs dies abans. Això també proporciona una textura molt especial que no es pot adquirir mitjançant l'assaig. En el teatre contemporani, moltes vegades es busca aquesta frescor, però quan està assajada acaba resultant artificiosa. En canvi, aquí el mateix director se sorprèn, perquè tot ocorre en directe i, per tant,

sempre és real, no hi ha error. És l'autèntica trobada entre públic, actors, directors, escena...

Ar: Què vindrà després de *Dark Figurantes*?

MG: Primer una col·laboració amb Jaume Parera, un artista català molt interessant, amb una peça titulada *Reprise. Tunejarem un cotxe en directe*. També hi participarà un grafiter molt famós, Zosen. Estem especulant sobre què podem parlar i on està l'enllaç amb les superproduccions.

JN: El primer que se'n va va ocorre va ser *Grease*, l'escena del cotxe al taller.

MG: Estem donant voltes al gènere del musical, a l'ús del cos de ball... L'última proposta de la sèrie s'anomena *Madres, tetas i nanas* i és una superproducció que està relacionada amb una cosa personal perquè acabo de donar a llum. Treballarem amb la redundància, que, de fet, sempre està present en les superproduccions.

Ar: Podeu explicar el paper de la Nau Ivanow?

MG: Per mi la Nau Ivanow és com casa meua. Vaig començar aquí fa molts anys amb la meua companyia La Vuelta en el 99, i des de llavors sempre he mantingut el contacte. O bé hi assajava o hi feia sessions prèvies. Li vaig dir a en Xavier que tenia ganes de fer alguna cosa amb i per a la Nau, per donar-la a conèixer. I ara no tinc ganes de treballar en cap altre lloc. Per què insistir més amb certs gestors que ens han tancat les portes als morros cinquanta vegades? Prou. En Xavier és encantador i crea unes dinàmiques increïbles amb el barri. És capaç d'obrir-se a tot, és molt accessible, no té una actitud de crítica, sinó d'invitació. Cada un és capaç de fer el seu projecte com vulgui.

JN: Sí, no és exclusivista. En alguns llocs pretenen crear un criteri artístic que al final només genera circuits tancats que es retroalimenten. Aquí hi ha una diversitat total: gent del barri, fotògrafs, dissenyadors, grups de creació escènica... I els preus són molt assequibles. Ell t'entrega les claus del seu castell.

MG: En teoria, tot aquest terreny passa a ser municipal pel pla de la Sagrera. En Xavier està negociant amb l'Ajuntament. Renuncia als diners que li tocarien com a indemnització a canvi de continuar gestionant-lo i que inverteixin els diners a fer-hi obres. Però està tenint problemes per culpa de certes normatives.

JN: Això està en un procés de canvi i esperem que sigui per a bé.

MG: Sí, és la història de les fàbriques de creació escènica. L'Ajuntament és especialista a tancar centres com aquest que funcionen a tota màquina per invertir les seves forces en llocs on no hi ha res. Per exemple, estan invertint en el centre Fabra i Coats perquè políticament els interessa més, però deixen de costat centres com aquest, que aporten molta riquesa i des de fa molts anys.

www.lacorporacio.blogspot.com

SUPERPRODUCCIONES POSTDRAMÁTICAS

Arributos: **¿Cómo surge el proyecto de las “Superproducciones”?**

Juan Navarro: La idea surge Marta Galán, que me invita a colaborar con ella. El concepto está inspirado en las huelgas japonesas. Ya que no nos dejan producir como deberíamos y con las posibilidades que nos gustaría, vamos a generar un excedente de espectáculos.

Marta Galán: En definitiva, una fábrica intensiva de creación: este año no vamos a parar de producir espectáculos.

JN: Pensamos en crear un marco conceptual que englobara este trabajo de producción en serie y apareció la idea de las “superproducciones”. Rescatamos residuos que han sobrevivido de superproducciones escénicas, fílmicas o musicales y utilizamos esa basura como motor para la creación.

MG: Nosotros las llamamos “superproducciones post-dramáticas” o “excesivas”, pero esencialmente tienen cualidades irónicas porque reflexionamos sobre el lenguaje de lo espectacular con nuestro bagaje artístico y nuestro planteamiento estético personal.

Ar: ¿Creéis que la dificultad para conseguir medios se debe a la falta de comprensión por parte de los órganos de poder de las propuestas que renuncian a la espectacularidad?

MG: Posiblemente. Como siempre prima el criterio económico cuando no otro tipo de intereses. Pero todo esto nos daba un poco igual. Estamos ya cansados de esta postura crítica y victimista. Sobre todo nos apetecía un trabajo de implicación real con el entorno de este espacio fascinante de la Nau Ivanow. Estos entornos existen, sólo hace falta el coraje para levantar proyectos en los mismos. Sobre todo si encuentras financiación. En nuestro caso el dinero viene de la Generalitat. Nadie quiere coproducimos ni a Juan ni a mí. ¿Qué hacemos entonces? ¿Nos retiramos? No. Aprovechamos el contexto, la situación favorable del dinero público y montamos algo en un sitio tan fantástico como la Nau Ivanow. Además, nos gustaba la idea de festejar con el exceso...

JN: Queremos trabajar con lo que nos da la sociedad del espectáculo, que en teoría también es lo que quiere el público. Se supone que el público quiere reír, llorar, ver grandes escenas con muchos figurantes, vestuarios deslumbrantes, luces impresionantes, músicas emocionantes, finales grandilocuentes... Al mismo tiempo, de alguna forma nosotros siempre vamos a ir en contra de esta dinámica porque nuestras propuestas nacen de un lugar más intimista, más poético, más abstracto...

MG: De repente, el formato de una sola actuación en la Nau Ivanow te da una libertad que nunca habíamos tenido en los centros de creación de este país porque naturalmente nosotros trabajamos en un circuito donde la superproducción no es factible. Hemos trabajado con un actor, dos, tres, cuatro... Nunca hemos podido introducir un coro con veinte figurantes. Venimos del formato pequeño para sala pequeña en un circuito pequeño. Pero aquí podemos meter tanta gente como queramos.

JN: De hecho la primera superproducción trata de la figuración, se llama “Dark figurantes” y vamos a tener a 50 figurantes en escena. Hemos integrado a las asociaciones del barrio, que está encantadas.

MG: Igual resulta totalmente improcedente para alguien que esté acostumbrado a trabajar en superproducciones y lo consiga todo con un chasquido de dedos. Pero para nosotros se trata de un material nuevo que nos apetece mucho. Podemos utilizar un montón de figurantes, efectos especiales, músicas pastosas... Yo nunca metería una escena de Ibsen en un espectáculo mío, pero aquí cuadra. Hemos escogido la escena más dramática de “Casa de muñecas”, con portazo incluido. Es un topicazo, pero de eso se trata.

Ar: ¿Cómo habéis conseguido todo este material escenográfico y de vestuario?

MG: Detrás hay un fuerte trabajo de producción. Todo el trabajo lo hacemos Juan y yo. Tanto la producción, como la recogida de residuos, la creación, la dirección etc. Nos hemos puesto en contacto con centros de producción teatral, productoras, y algunas empresas privadas como Focus que, por cierto, no ha contestado. Algunos nos han negado los residuos, como el Teatre Nacional. Nos han dicho que ellos lo reciclan todo y que al final tiran cosas, pero para eso tienen un “presupuesto anual de destrucción”. ¡Qué idea tan bonita! (*risas*).

Ar: ¿Y el TNC no podía ahorrarse el presupuesto de destrucción cediendo el material?

JN: Sería como adentrarse en “Muerte de un burócrata”, esa película cubana tan bonita...

MG: Al final respondieron varias productoras de cine, el director de arte Sanchón Gómez y el constructor Ricard Vallverdú. Nos dieron material de “Biutiful” que es la última película de Iñárritu. Esa palmera del fondo sale en la película. Posiblemente Javier Bardem se haya recostado en ella. El Liceu nos ha cedido 15 piezas de vestuario...

Ar: ¿Cómo habéis vivido este papel de charreros?

MG: Es una forma de hacer evidente nuestra situación. Lo increíble es que no les parece extraño en absoluto que pidamos basura. No lo registran.

JN: Por otro lado, es muy satisfactorio ir a buscar el material, tocarlo y cogerlo con tus propias manos. Eso significa que nuestras fantasías sobre los residuos se han hecho realidad. El proyecto es posible.

MG: Hay que aclarar que serán piezas muy performativas, muy poco ensayadas, porque estamos hablando de presupuestos muy bajos y procesos que involucren a mucha gente.

JN: Probablemente los ensayos durarán 2 días.

MG: Trabajamos un guión muy a fondo, la música, el vestuario... Y cuando llega la gente vamos a por ello.

Ar: ¿Os habéis planteado que con estos tiempos de ensayo tan cortos quizás logréis un resultado mejor que con un mes de ensayo?

JN: Yo trabajo así, de manera que no es que me lo haya planteado. Lo he vivido.

MG: Yo siento más vértigo porque siempre he trabajado en procesos largos. Pero al lado de Juan siento menos miedo (*risas*).

JN: Yo he hecho más performance con

presupuesto escaso o nulo. Eso me ha llevado a trabajar solo en estudio y hallar el material pocos días antes. Eso también proporciona una textura muy especial que no se puede adquirir mediante el ensayo. En el teatro contemporáneo muchas veces se busca esa frescura, pero cuando está ensayada acaba resultando artificiosa. En cambio aquí el mismo director se sorprende, porque todo ocurre en directo, y por lo tanto siempre es real, no hay error. Es el auténtico encuentro entre público, actores, directores, la escena...

Ar: ¿Qué vendrá después de “Dark Figurantes”?

MG: Primero una colaboración con Jaume Parera, un artista catalán muy interesante, con una pieza titulada “Reprise”. Vamos a tunear un coche en directo. También participará un graffitero muy famoso, Zosen. Estamos barajando sobre qué podemos hablar y donde está el enlace con las “Superproducciones”.

JN: Lo primero que se nos ocurrió fue *Grease*, la escena del coche en el taller.

MG: Le estamos dando vueltas a lo musical, al uso del cuerpo de baile... La última propuesta de la serie se llama “Madres, tetas y nanas” y es una superproducción que está relacionada con algo personal porque acabo de dar a luz. Vamos a trabajar con la redundancia, algo que de hecho siempre está en las superproducciones.

Ar: ¿Podéis explicar el papel de la Nau Ivanow?

MG: Para mí la Nau Ivanow es como mi casa. Empecé aquí hace muchos años con mi compañía La Vuelta en el 99 y desde entonces siempre he mantenido el contacto. O bien ensayaba o hacía pases previos aquí. Le dije a Xavier que tenía ganas de hacer algo con y para la Nave, para darla a conocer. Y ahora no tengo ganas de trabajar en otro sitio. Para qué insistir más con ciertos gestores que nos han dado con las puertas en las narices 50 veces. Basta. Xavier es encantador y crea unas dinámicas increíbles con el barrio. Es capaz de abrirse a todo, es muy accesible, no tiene una actitud de crítica sino de invitación. Cada uno es capaz de hacer su proyecto como quiera.

JN: Sí, no es exclusivista. En algunos sitios pretenden crear un criterio artístico que al final sólo genera circuitos cerrados que se retrolimentan. Aquí hay una diversidad total: gente del barrio, fotógrafos, diseñadores, grupos de creación escénica... Y los precios son muy asequibles. Él te entrega las llaves de su castillo.

MG: En teoría todo este terreno pasa a ser municipal por el plan de la Sagrera. Xavier está negociando con el ayuntamiento. Renuncia al dinero que le tocaría como indemnización a cambio de seguir gestionándolo y que inviertan el dinero en hacer obras. Pero está teniendo problemas por culpa de ciertas normativas.

JN: Esto está en un proceso de cambio y esperamos que sea para bien.

MG: Sí, es la historia de las fábricas de creación escénica. El ayuntamiento es especialista en cerrar centros como éste que funcionan a toda máquina para invertir sus fuerzas en lugares donde no hay nada. Por ejemplo, están invirtiendo en el centro de Fabra i Cotas porque políticamente les interesa más, pero dejan algo de lado centros como éste que aportan mucha riqueza y desde hace muchos años.

TRANSLATION

EDITORIAL

HYBRIDS is a word that offers us freedom of action. In fact, it is an **EXCUSE**, because with **HYBRIDS** what we are really after is “**OPPORTUNITY**”.

The **OPPORTUNITY** to, once again, have a bearing on:

WHAT WENT BEFORE, WHAT IS HAPPENING NOW AND WHAT IS STILL TO COME.

HYBRIDS is the new? way of identifying a **GENRE?** that has been given all kinds of **LABELS?** over time, such as contemporary, multi-language, metalanguage, interdisciplinary, multidisciplinary, cross-disciplinary and also multicultural, global, antiglobal, transversal...

HYBRIDS allows us to move calmly and surely through shifting ground, proposing *cartes blanches*, shaping projects and people who move in the hybridity of **GENRES** or in a **GENRE** that is **HYBRID** by nature. It is an **EXCUSE** and an **ARGUMENT** in favour of continuing to move forward in whatever way comes naturally, without the need to constantly define/justify ourselves as any one particular thing. In **HYBRIDS**, everything is possible.

Marta Oliveres Tortosa

ART, POLITICS AND OTHER EXCESSES

Conservas, active since 1993

Conservas is a constantly changing space for creation, sharing, connections, experimentation, learning and transformation in general. **Conservas** is also an **intervention** and theatre company. **Conservas** produces actions, media-actions and other tools. Finally, **Conservas** is also a series of **festivals** that allow us to see and re-think what is happening. **Conservas** is not a cultural placebo.

2009:

An unprecedented economic crisis, a transformation of the very postulates on which the world order rests.

Neoliberalism, the *pensée unique* that has offered a single response to critical voices since the fall of the Berlin wall: “this is how things are, this is what works”, is now seeing its pompous logic break down and lose its power.

Two “phenomena” of rampant looting and privatisation have been the central pillars of the system that is now falling apart. With varying degrees of willingness, artists have been the main agents of these two “phenomena”.

1. Firstly, inner city areas that are traditionally home to the most economically disadvantaged, longest-term residents are allowed to become rundown. Then, artists move there, or are forced to move there, and are used to revitalise and transform the surroundings, so that the value increases without the need for investment in social services or upgrading. This is the “bohemian ef-

fect” that encourages private capital to purchase property and results in speculation which, if left unchecked, ends up expelling the natural residents through an unsustainable price increase. And so we get the famous real estate bubble.

2. The second phenomenon is emerging directly in the name of artists. The obsolete system, in an attempt to survive, is working on the greatest attempt to privatise knowledge since the invention of the printing press. Day by day, we are witnessing fanatical attacks on civil rights and access to knowledge, all in the name of artists and the senseless concept of “intellectual property”.

The sharing of information, like lending a book or recording a movie from the TV or having access to a free internet without private control, is now criminalised under the name of “piracy” with a fury comparable to that of private interests during the Inquisition, who pursued and took reprisals against all those who were simply living “in tune with the times”. Right then. The Digital Era is being “darkened” in the name of author’s rights. And once again, artists are at the forefront.

Looking at these two “phenomena”, we ask:

As the principal agents of the worst scourges of our era, do artists get the hint?

This is the question that **Conservas** attempts to answer. To do so, over the last two years, it has thrown itself into:

Advanced Realities (2007): A copyleft montage for performers, motion graphics, tactical videos, audiences and telematic democratic participation systems.

http://conservas.tk/?page_id=27

Co-founding EXgae (2008): The first legal consultancy specialising in freeing citizens from the abuses of royalties management bodies and the cultural industry. **EXGAE** is not a welfare project. **EXGAE** invents and practices.

The Oxcars (2008 – 2009): The greatest free culture event of all time.

<http://exgae.net/los-oxcars>

FcForum, Organization and Action (2009):

On copyright, on the privatisation of culture, on the barriers to the circulation of knowledge, on greedy interests over the Internet and on people’s right to **develop** freely through the benefits offered by the digital era, civil society, **you and me**, have something to say.

Even if nobody has asked us for our opinion.

<http://fcforum.net>

5th **InnMotion** festival (2009): What are artists for? <http://innmotion09.conservas.tk/>

Give us our money back (2009):

We talk about the crisis, not because it is currently in fashion – which it is – but because we want to say loud and clear that we don’t want a revised version of capitalism, what we want is our money back.

Some tools that we have collectively created and compiled to help us understand and perhaps also intervene in it can be found at:

<http://crisis99ges.wordpress.com/>

Somebody once said an act of resistance always opens up a new beginning.

We want it to be daring, outrageous and great fun. Humour reminds us of what we are, it jolts us awake.

Right at this moment, cooperation among equals, what we could call "peer to peer status", is active, and it is an act of transformation in itself. In this sense, Conservas seeks to approach this whole set of new forms of knowledge that some call the "new sciences" and that seek unexpected possibilities, emerging patterns that are capable of changing life and living it in a different way.

<http://conservas.tk>

Justice and quality.

INTERVIEW WITH GISÈLE VIENNE

Atributos: In your work, you mix dance, object theatre, texts (with collaborations from Dennis Cooper and Catherine Robbe-Gillet), music...

Gièlle Vienne: I think this is characteristic of the language of the stage. The language of the stage is movement, light, text, sound, make up, wardrobe, objects, set design... You might give priority to one of these elements when you are writing, but you inevitably end up combining them in a single phrase. This reminds me for example of a composition by Webern (Symphony op. 21), where there is a musical phrase that starts with a horn, continues with a harp and ends with a cello. On stage, we can use just words to compose a phrase, but then combine them with sounds, movement and objects. This is something that I find particularly interesting and characteristic of theatre-writing, which articulates different elements that, the way I see it, have to be given the same importance, even if one of them ends up prevailing in the final form. I think that sometimes the work of a stage director is comparable to that of an orchestra director. Depending on the project, music, a character, a text or an object can play the leading role. In *Jerk*, for example, the text and the performer are co-protagonists. In *Kindertotenlieder*, the performers express themselves together with the scenography. It is a very introverted kind of performance. The scenography functions like a German Romantic painting, in which the landscape, nature and the weather are a reflection of the characters.

All of these elements that constitute the language of the stage are signs, and for me, staging a piece consists of positioning these signs within the space.

In this sense, it is interesting to compare the work of the director, the spectator and the performer with that of an inspector who is immersed in an investigation, and the way he links the signs to the narrative he is trying to reconstruct. The inspector has to pay close attention to all elements that may be linked to his investigation in some way, but also to those that are seemingly unrelated.

Ar: Depending on what you decide to emphasise, you end up with a dance piece, a play, an object theatre piece... Isn't this diversity problematic when you come to classify your works?

GV: My work is usually, but not exclusively, presented in choreographic contexts. I am a plastic artist, director and choreographer, all at once. Some people find it difficult to include my shows in one of these categories, but I don't see this as a problem. Categories such as "choreographer", "theatre piece", "puppet show", "performance"... mean something, and also make reference to a current context.

In Europe, of the performing arts that my work could be linked to, I find that choreography and the plastic arts are the most innovative fields right now. The fact that my work is often associated with choreography is due to its nature and probably also to its singularity, which leads it to be classed in this category that accepts these forms and is interested in them. At the same time, my work is closely related to music, and that certainly justifies it being classed as choreographic.

Ar: In *Kindertotenlieder*, you approach the text in a very unusual way (with a voiceover and highly fragmented texts spread through the work). What led you to approach it in this way?

GV: I've always considered the issue of staging texts as a particularly delicate matter, because I can't adapt a text for the stage just because it interests me. When I go and see a piece that uses a text that interests me, the actor's performance affects my original idea of it. I must confess that ultimately, texts often arouse more interest and produce more pleasure for me on paper than on a stage.

With this in mind, as a director, I am enormously concerned that my staging should contribute something to the text.

When I start to write a piece I look for external references, some that may even contradict the text, in an attempt to create tensions between the actual text and what I myself can contribute. In the earliest rehearsals, I experiment with certain working hypotheses on the stage, and I can generally identify the interesting tensions and working hypotheses. Then I stop the rehearsals and write non-verbal scenes based on these outlines. In *I Apologize*, for example, the dolls look like Lolitas, and this is one of the contradictions between the stage and text. In the text that Dennis Cooper wrote for this piece, as in all his texts, boys and men appear almost exclusively on the stage. It is a deliberate choice, because Dennis Cooper works with a new stereotype of a character that arouses strong desire: the long-haired adolescent boy who is somewhat dazed, androgynous, sometimes on drugs, etc... that we find in the films of Larry Clark and Gus Van Sant, among others. This new stereotype constitutes a new type of Lolita. The Lolita stereotype is very easily identifiable, to the point that it has become a household name thanks to Vladimir Nabokov's novel.

To the best of my knowledge, there is still no name for this adolescent boy stereotype. What matters most to me in this contradiction that is present in *I Apologize* is materialising the stereotyped aspect of the character. One Lolita replaces another, and the apparent contradiction actually isn't one.

Ar: Do you think object theatre has a marginal position today, given its potential?

GV: If we look at the field of puppets, yes, but object theatre is present in different arts disciplines, even if it is not called that. There are many plastic artists who work with objects, like Mike Kelley, Pierre Huygue, Annette Messager and many more, and many of their performances are extremely interesting. Plastic artists who grapple with performing arts, objects and puppets question objects themselves, while puppeteers tend to be subject to their own artistic language. Puppets and objects are potential tools, but the artist constantly has to question the need for them. Puppet shows often fail to sufficiently question the reason behind the presence of these objects on the stage. This questioning of one's own medium can obviously also apply to all arts disciplines.

There are some very good pieces by directors and choreographers which could easily be classed as "object theatre" but aren't labelled as such, for example "Nom donné par l'auteur", by Jérôme Bel, and a whole tradition of live shows that goes from Schlemmer and Kantor to Bob Wilson, Romeo Castellucci, Jan Fabre...

This interest in object theatre is not always expressed through the concept of object theatre, but it would be fair to say that working with objects is of enormous concern to contemporary artists. The names I have just mentioned could be defined as plastic artists/directors.

Ar: What is the relationship between theatre and spirituality to you?

GV: Texts by George Bataille, especially "Eroticism", have been a great inspiration for my reflections and my work. Without going into much detail, George Bataille starts out with a problem: as human beings, our self-consciousness leads us to feel separate and estranged from the world. But certain intellectually and emotionally intense moments can blur this sense of exteriority and allow us to feel that we are one with the world. Bataille uses the concept of eroticism to talk about this feeling and refers to intense mystical or artistic experiences, for example. This is one kind of experience that I am seeking and that I attempt to recreate.

Ar: Could theatre be a way of generating rituals for a society that lacks them more than ever?

GV: Anthropological and historical data show that the mystic-religious or magic-religious nature of puppets is a common feature of all civilisations, and that the sacred continues to be highly present in many places around the world.

The French word “marionnette” dates back to the Middle Ages, and derives from one of the many diminutives for the name “Marie”, such as “Marion”, “Mariotte” and “Mariolle”, which literally mean “little dear Marie”. These diminutives would later be used to refer to the Virgin Mary and the images made to represent her (1306). From the 19th century onwards, the word was used to describe any wooden figurine, sacred or profane, and also extended to the dolls used in witchcraft. For many years, religion was a major driving force for artistic creation. As one of many possible examples, Nô is essentially a ritual ceremony, even if audiences go to see it as though it were theatre.

Art may have managed to free itself from religion, but it has conserved its ritual nature, a sense of ceremony that reflects a strong need for ritual, regardless of religion. “The Accursed Share”, also by Geroges Bataille, is a very interesting exploration of this need for rituals, and even for what he calls “unproductive expenditure”. I’m obviously speaking theoretically. I think that theatre makes it possible to generate these kinds of necessary rituals, and this is one of the aspects that I am most interested in, this kind of theatre is still quite rare.

Ar: Have critics criticised this staging of violence, which they could consider as a generator of violence, forgetting the cathartic function of representation?

GV: Immoral and violent behaviour are part of the ghosts of our past, to a greater or lesser degree. The chance to express them allows us to organise our lives in such a way that the exteriorisation of our ghosts does not alter the equilibrium of society.

The guilt that our ghosts may arouse in us has obviously been worsened by our Christian legacy. Guilt is linked to “evil thoughts” and even if it seems obvious, the confusion between ghost and reality, between “thinking evil” and “doing evil” seems to remain. I might wish to murder somebody and even imagine the murder scene, but this is not the same as committing the murder.

Art can in fact satisfy some of our ghosts, and I think that the possibility of expressing and even satisfying some of these ghosts is certainly the safest way of preserving society’s equilibrium, because we cannot get rid of these ghosts, only suppress them.

Dennis Cooper, who works in the art field, develops very violent ghosts in his fictions. This is totally legitimate and, of course, very healthy. To condemn his works of fiction is to confuse the difference between ghosts and reality.

Ar: Does the subject of death inevitably come up in object theatre?

GV: Death is one of the main themes of my works, but particularly in the sense of its metaphoric value that refers to an extreme experience that interests me. George Bataille explains

this link perfectly, presenting death as an ultimate experience in which the body permanently merges with the world.

Also, working with objects, whether they are anthropomorphic or not, always entails the experience of bringing something inert to life. This can transmit interesting contradictions. Dolls, for example, are reminiscent of a corpse and a living being at the same time, although they are neither. A doll materialises a dramatic antagonism, the body that acts as a link between eroticism and death. When you bring it to life, it can evoke absence and lack as powerfully as an immaterial ghost. The represented body is an intermediate state halfway between the real body and this other imagined body: a simple object and at the same time an exceptional springboard for ghosts.

Ar: You also work with sadomasochism. In “Story of O”, the heroine obtains pleasure from becoming an object. Can this be related to object theatre in any way?

GV: *Showroomdummies*, a work that I directed and choreographed with Etienne Bideau-rey in 2001, is directly based on *Venus in Furs*, by Leopold von Sacher-Masoch. Sacher-Masoch’s brand of masochism was very different to that of the Marquis de Sade, because it principally developed a highly fetishist relation with objects and images. It is a sense-based experience, more reminiscent of aesthetic experience than the kind of physical experience that we find in the works of Sade. One of Sacher-Masoch’s aims is to generate an extreme disturbance, which could be described as erotic, based on a dramatised image. I also staged “Une belle enfant blonde” in 2005, with Catherine Robbe-Grillet, who is a great French sadomasochist mistress, as one of the performers. This piece was an adaptation of a text that recounts the life story of Dennis Cooper mixed with that of Catherine Robbe-Grillet. Humiliation, violence and the spectre of death were the main themes, linked to the reflection on the difference between ghosts and reality. All of these contradictions appear in this piece, linked to sadomasochistic relationships. It is interesting that there can be such a close link between humiliation and violence, on one hand, and respect, trust and the relationship with ghosts on the other. It is not about a real humiliation, but about a dramatisation of that humiliation. In this sense, these kinds of staged works can bring to mind the same ambiguities that are present in theatre itself.

There must be absolute trust in the person or people involved in staging these kinds of projects, so that they can push themselves further in all kinds of experiences.

www.g-v.fr

WE USED TO GO TO THE SWIMMING POOL

Martí Sales

Poet, musician and performer

The village was eerily calm. An elongated dome of soft clouds loomed, putting everyone’s nerves on edge. The streets were empty and the few people who passed ran for shelter, because everyone could tell the rain was about to pelt down. The pressure would keep intensifying until the rain broke and people’s skulls would press in more and more and it would even drive some people to the point of paroxysms: atmospheric pressure, like the wind, could drive the best of us crazy. At our table the three of us sat along with the Mexican I had met at the bar, a plain, unkempt guy wearing glasses, who laughed and talked non stop in an attempt to be likeable. His camera and my tripod had allowed us to identify each other as colleagues. We were having a beer while we waited for a table. He was dipping bread in a plate of tripe. It was a crappy summer, I had all kinds of problems and I didn’t know what to do with my life. A month earlier I had met up with Roger and explained my situation to him, and he knew I was broke so he offered me this job; all I had to do was go to the village fiestas at Castellbisbal and help him shoot a video that was part-documentary, part-video art. It sounded like fun and I needed the money so I told him, yeah, sure. We had spent three afternoons interviewing the locals: Moroccan teenagers, elderly Andalusians, housewives and groups of “joves de la terra”, future writers, local artists and women retirees who declared themselves lovers of impressionism. The question we asked them was: what is contemporary art? The answers were as diverse as you could hope for: nothing but scribbles, Ricky Martin, I love it, Miró, a basic need, “jo no d’aplego res”, Dalí was a great guy, art is freedom, they forced me to go to the Prado, we used to go to the swimming pool – that was what one woman told us: “my husband and I, before we retired, we used to go swimming, but now we go to painting classes and we like contemporary art”. By the fourth day everyone recognised us and said hello. A table became available and the four of us sat down. On the street, the wind was blowing hard. We started to order tapas and beers, and the Mexican told us his life story, about how he had ended up in Castellbisbal, about how memes were the soul of DNA, and about the Mexican writers that he liked – I asked him that one – etc. Every time the waiter put a dish down we all lunged like vultures and wolfed it down in barely three minutes. The Mexican kept talking. We kept stuffing our faces and between each mouthful we laughed more and more. At him or at whatever. When we finished the Mexican asked for the bill and we ordered four tequilas to celebrate the encounter and the impossibility of going out and working: it was finally pouring down. We don’t have tequila, said the waiter, while the Mexican tried to pay for everything we had eaten and drunk and we insist-

ed, no way in the world. Well rum then. We agreed that he would pay for the food and we would pay for drinks. One round followed another, and we lost the thread of what we were saying. A girl of about three or four came past and tried to pull the strap of the Mexican's camera – I think by this time we didn't even remember that his name was Oscar. The girl's father said that he hoped his daughter would become a photographer, because then she would bring home a lot of photos of naked big-breasted women. I said, jokingly, man, if she spends all day taking photos of women maybe she'll end up fancying them and I don't know if you'd like that. He said yes, yes, it would be great if my daughter turns out to be a dyke and a photographer, then I'd have top material for you know what. And more laughter. There was a guy at the bar who had been staring at us looking amused for some time, laughing when we did. I held his gaze and he ventured to say, you guys really know how to have fun, and by that point everything seemed fabulous to us, and the more the merrier, so we said, come and sit with us. I found him very funny, this guy, he had a strange face and he spoke falteringly, like a lunatic. The Mexican was no longer the centre of attention, and now the spotlight was on the other guy. Later, not immediately after we returned, perhaps after a week, we remembered that it was at that moment that the other people in the bar, who were also in a party mood, stared at us as though to tell us we were doing something wrong. At the time we didn't realise, we couldn't care less. We decided that we had to interview him, so Roger and the Mexican each took out their cameras and the guy laughed and the left side of his face shifted upwards, as though he were laughing and I was also cracking up. I went to the toilet and when I came back I realised that the only sound in the bar, apart from our young new friend's unintelligible prattle, was the rain falling. Everybody was looking at us or at the floor and their faces were contorted, focused. At our table it was all laughter and flashes and drunken interviews. I thought that maybe we really were doing something wrong and I think that when Roger looked at me he realised too and while the Mexican kept taking photographs we decided that the interview was over. The Mexican started to talk to the strange guy, I was still standing, Roger stood up to pay and my lanky friend Jesús who was our companion and driver took the opportunity to go to the bathroom and we saw that the other two were engrossed in conversation and the mood of the bar seemed more relaxed but not enough for us to stay, so we decided to leave. The streets were slippery and we staggered around and laughed because we'd left them stranded without saying a thing. We wanted our laughter to erase our trail because we were all too aware that we were fleeing from something that we had unconsciously provoked, something that you shouldn't do and that we had done and that we now wanted to get rid of without accepting re-

sponsibility, like cowards. Our most deeply submerged intuitions clearly warned us that all we were doing was postponing a danger, a bad thing that we had aroused without knowing how to deal with it and that when it suddenly caught up with us, multiplied by a thousand like a plague, it would catch us unaware and the fallout would be much worse: we had stuffed up and there was nothing we could do about it. We had trouble finding the car. We sang a few Elvis songs on the journey back, larking around – all in vain. Later, each of us, in the convent-like solitude of our beds, tried with all our might to forget what had happened that night. A soundless, deafening amnesia, like cats in heat standing on a wall so high that it reaches out into outer space, where sound doesn't carry, howling into outer space, against the moon and against the past. The next morning people were reluctant to answer us, they said they didn't know anything, about contemporary art, or that they were shy, or in a hurry. Only one policewoman, Sonay, very friendly, told us that she actually wanted to be a criminologist, I don't like this repression trip, I'm interested in psychopaths and even it may not look like it now I used to be into heavy metal. She was born in Sort and loved Josep Llimona's sculpture "desconsol". Giacometti scares me she said as she lit a cigarette and shyly added, do you smoke?

DOORS WIDE OPEN

Quim Pujol

Writer in chief

Now that the Palau de la Música corruption scandal, like a rock thrown into a muddy pond, is threatening to sully ever-growing elements of the Catalan "establishment", there is something particularly reassuring about the exemplary clarity which with Hangar explains its sources of funding on its web site (www.hangar.org), as well as the criteria that it follows. Even if the media impact of big names and mammoth productions score immediate political points, it seems incredible that those in power have not realised that the mid-term profitability of more modest structures like Hangar is much greater. And if we look at the cost-benefit relationship instead of overall profitability, Hangar's value goes up exponentially. Now that there is so much talk about the future "factories for culture", we hope that the City Council knows that Hangar is an exemplary model of a factory for culture, and that it is already operating full steam ahead. Without shrill theatricality, as though it wanted to honour the industrial building that houses it, Hangar produces non-stop. Of course it is not mass production and, even more importantly, it is not production aimed at meeting market needs, but production governed by the artistic criteria of each resident artist. "I do what I believe I have to do", says Esther Ferrer in an interview in the latest issue of Zehar, as her only comment on her

work. And this is actually the slogan that each artists should hold onto for dear life.

Hangar's objective is to provide the conditions that make this possible, so that each and every artist in the city can access the means to do what they think they should do.

The main sections of Hangar are:

Production Central: an internal section that allows Hangar to offer advice and information to artists who are starting out, as well as specialised production services for projects that require a vision of overall needs. These services include:

A permanent technical office for arts production consultancy: budget templates, budget optimisation, project samples, one-off questions, feasibility studies, etc.

Integral production of projects: feasibility reports (in collaboration with the technical departments that carry out the study), budgets, production coordination, etc.

Configuration of production equipment.

Coordination of the integration of Hangar services: production, video, interaction lab, physical space, programming, etc.

The production section of Hangar's web page also offers free tutorials on preparing a project to request production funding, on financial management of arts projects, how to ensure projects are sustainable, planning and production tools and a 2007 report on the production needs and dynamics of visual artists.

Along with its production work, Hangar also hires studio space for artists over short or medium terms. Apart from the direct usefulness of the space, the physical proximity encourages the sense of working in an artistic community, promotes collaborations and acts as a catalyst for the careers of resident artists. It is undeniable that the rigorous criteria are gradually turning Hangar into a sign of prestige. Which is why it is not surprising that they are now receiving 15 applications for each studio that becomes available.

Given Hangar's holistic approach and mission, it complements its production services with material hire, organises exchange grants with similar centres in different countries and offers a variety of affordable training courses. From Pure Data and streaming workshops to a sewing workshops for DIY computer sleeves.

Meanwhile, Hangar also maintains a smooth dialogue with other associations and communities, and allows its spaces to be used for events and activities. From the recent "Menos lobos" encounter organised by La Porta to the "Muestra marrana" organised by Barcelona's queer activist scene.

To a great extent, the public face of Hangar during the last few years has been Pedro Soler, who has been omnipresent at innumerable cultural events. This is certainly a subjective criteria on which to judge the work of a cultural manager: it marks the difference between those who are passionate about culture, and bureaucrats who go home at the end of a working day. Now that Pedro Soler is leaving and Hangar faces a facelift and

expansion process, we wish it luck in maintaining its high degree of porosity and its strong links to Barcelona's social and artistic sectors, because, for a time, this production centre has been something that every self-reflecting centre should aspire to: a house in which the doors are open.

GRÀCIA SOUND MAP

Arributos: Who is behind Gràcia Territori Sonor?

Víctor Nubla: People, with job descriptions that have changed over time. At the beginning we were a group of people with zero experience in organisation, but with a great deal of determination (people who wanted to do whatever we thought was necessary and nobody was doing). Now we are people with a great deal of organisational experience (we've learned), with a lot of determination (that doesn't change), who question what we are doing, as well as how we do it. By opening up this sphere of reflection and starting to develop projects that have knowledge as their objective, which is given as much weight as technical or programming success, the job descriptions have grown: now we work with artists, philosophers, architects, engineers, philologists, documentary makers... and experts in production, management and administration. As well as a wise, multi-headed Board that works towards ensuring the project's humanism.

Your web site says that the project arose from the social, historical and cultural analysis of the Gràcia neighbourhood. What relational strategies have you set up? Is Gràcia Territori Sonor a site-specific project?

Yes, that is part of our foundational statutes. Gràcia, as an idiosyncratic urban territory, unique and alive, was the trigger for an analysis that led us to conceive a process, that is, anything that starts with specific needs in order to reach certain objectives. But Gràcia was not an experimental subject brought in from the outside, on a map, or used intentionally because it fitted our purposes. Most of us were, are, Gràcia locals or people with close links to the neighbourhood. We have always believed that the ultra-local and the universal are much more closely linked than the merely global. Gràcia is a perfect hologram of the Western world; it is, if anybody still believes in this concept, the fourth world. The world that still conserves the good things from the first and the fourth worlds. If they still exist, or if they ever did. The project was born out of this process, and out of many other things too. And perhaps the project could not have been born in any other place.

How would you define the reaction of audiences and the city in response to so-called "experimental" projects?

Everything changes a lot depending on the words you use. When we set up GTS, the first thing we did was participate in the 1st European

Experimental Music Symposium, which was where the 1996 European Declaration was drawn up, which was a core element of GTS and other associations. At the time, all the representatives of collectives who were gathered there discussed what name to give these artistic expressions that were actually clearly defined. And we found "experimental", because it was a word that hadn't been used in music in 30 years, and, with John Cage's blessing, I assume, we adopted it. Years later, somebody wrote that "highbrow" music today is called "contemporary", and contemporary music with its roots in "popular" music is called "experimental". It's a nice idea, but it's a label. As long as everybody understands each other, there's no problem. From this perspective, I'd say that audiences in the city of Barcelona, in the 14 years that LEM has been running, or the 17 years that Sónar has been held, and the huge number of programs and regular or sporadic initiatives of all kinds that now exist in the city, not only know and attend and value and appreciate it, they also transmit it from generation to generation. Frankly, in this respect, Barcelona is the envy of many other circuits. But still, the term itself, "experimental", is often used, even though it has no meaning, to label anything that it means less, or even worse, anything that wants to call itself this. Barcelona audiences are educated, understanding, open and interested, like those of big cities. They are also snobbish, superficial, party-loving and lacking in judgement like those of big cities. It depends on which audience. In our case, LEM's audience is very loyal and demanding.

In other artistic fields, there is much discussion about what new forms of organisation allow more efficient strategies. How do you work at Gràcia Territori Sonor?

All organisational forms are new when they are encouraged and old when they don't change. We come from Barcelona's underground scene during the transition to democracy. We have never kept to a single form of organisation or the same one, we mutate and experiment, and above all, we work in network form, sharing experiences with many other organisations, promoting networks and renewing dialogue with audiences, artists, institutions, the system and each other, every day if possible. When we talk about more effective strategies it is necessary to specify what, when, and why? Maybe we are not a collective, but a strategy, which is more in any case. I'm sorry, I don't want this to sound conceited: what I mean is that organisations that operate in symbiosis with their environment ("the three kingdoms": associational, institutional and private), are like mushrooms, the fourth "kingdom", we share, we don't plunder, we don't prey on clients, we don't grow to the extent that the climate allows and we contribute everything essential to the existence of those who contribute something essential to our existence, according to the extent of each (we mutualise). Only a close and honest relationship be-

tween the four "kingdoms" is a real, sustainable path for the future. We are talking about an ecosystem.

It's clear that many of the projects organised by Gràcia Territori Sonor are strongly multidisciplinary in nature (performance, technology, etc) What is your experience in this sense? What aspects are positive or generate conflicts?

It was an incredible adventure when we started to include chefs in our concerts, for example, who would cook while the musicians played. Imagine when the production crew find that they have to hire sound equipment, screens for audiovisuals, and... industrial gas stoves at the same time. From 1996 up until now, audiovisual media have evolved and it has become easier to fit out events with projection screens, etc, but cooking... Many musicians work with artists from other fields, audiovisuals, set design, writers... we always do everything we can to set it up, according to the possibilities of the space; with cooking it's a bit trickier, but we also find a way. The only conflict is when you find musicians that don't believe in their own work and try to enrich it, or maybe camouflage it, with visual accompaniments that lack any interest. But that happens now and then, not every day. Normally, the combination of different arts disciplines enriches what we do.

What are the characteristics of the experimental music scene in Spain and Europe? What projects do you feel close to?

I think it is a movement that comes from the late 80s, which is not only European but world-wide, and had generational shift, very positive, in the 90s, and that can't be characterised. Perhaps in the first generational period, where it had set up a solid or ethereal connection (depending on each case) with certain 20th century movements like futurism, mail-art and situationism, counterculture, punk, free-jazz.... and a second period, with domestic electronica, people coming out of art and music schools, experiments in electronic dance music, contemporary music taken to the streets by the musicians and the extraordinary mix of popular musics that use any gap to escape commercial mass-spreading. So it is cross-generational and cross-cultural. But it is not an end in itself. We have close links to festivals, programs, venues and artists around the world. With some the links are extremely close, almost mergers, as though we were soulmates perhaps. We have provided support and we still do whenever a new initiative crops up, whether it be in Bilbao, Madrid, Manresa or Annecy: festivals like MEM, Experimentaclub, Gargall and Le Bruit de la Neige are part of the family. We work together as much as we can.

What is your next step, as a project?

We have projects in progress that continue, apart from the annual calendar of events: we participate in the creation of a tactile and sound planetarium

for blind people, we have started to work on creating self-generating sound systems for places with a massive influx of people, projects to support young artists... we are preparing our residences for next year, in accordance with our objectives, which have to do with local networks this time, the link with non-artistic communities and simultaneity in the Node network. *Marabunta*, the publication we have just published, is a physical medium for the reflections on art and theory that have emerged from the living laboratories we identified this year, now we want to distribute and promote it, let people know about it. At the same time, we are currently finishing the administrative side of the intense activity of LEM and other more visible projects this year, we are continuing to document the artistic-poetic-musical underground from the 60s to the present, a project that we have been developing for three years; we are creating an archive, preparing a book, and, above all, preparing the future, which is 2010, in the immediate terminology of management and experience, and in other terminologies, connecting pasts, presents and futures, which is the most enthralling thing you can do.

www.gracia-territori.com

HELLO WORLD!

Artributos: What is Medialab Prado?

David Rodríguez: Medialab Prado is a cultural institution run by Madrid City Council, which operates in the areas of cultural creation, new technologies and the visual arts.

Ar: What different entities are currently actively involved in organising projects and activities?

DR: Medialab Prado is the first institution that has decided to reject cultural management that is exclusively based on the artist-as-star. In practice, it has spent years working towards the creation of open cultural production processes that are truly participative and free, through a group of mediators and managers who have worked to secure its autonomy. And the aim is none other than that, even knowing that it is run by the City Council in this country that is so... I better stop there.

Ar: What are its mid-term prospects?

DR: The centre currently finds itself at a difficult crossroads because it has been given a new building in Madrid's badly named "cultural mile", in a bid to create a new milestone run by the Arts department. The idea of physically expanding, which would be a blessing in other contexts, is a snare in the globalised megacentre focused on tourism and mass culture. But everything will turn out fine and I don't think that this change of scale will diminish its independence; they're clever guys and they'll pass this harsh test of our "modeln" times.

Ar: Within this context, what is "Hello World!" and why the name?

DR: Hello World! is the name of the first program you create when you handle a new language or code.

It refers to the first words you write in greeting: "Hello, World". Nice, right?

Hello World! encompasses that good karma of welcoming a new world of knowledge and possibilities. But above all, it is the eagerness to ground the mode of production developed by Medialab Prado, and by myself in other contexts: self-managed, open and, above all, working in collaboration with the performing arts field. In formal terms it is about new technologies applied to contemporary performance. The strategy, as I said, is to collectively produce theatre. Difficult, isn't it?

Ar: Who are the first participants and what are their projects?

DR: There are eight projects by active and totally unknown artists, who are going to share the same space for a two-week period. And they also have to open up and accept any collaborators who turn up. Eight projects that include a bit of everything: interactive vision and projection devices, sensor costumes for dancers, virtual and interactive scenographies, 3D scanning, augmented reality and even one piece that aims to build a video sequeencer for juggling....

Ar: Of all possible options, why did you decide to embark on the field that combines digital arts with contemporary performance?

DR: That's the way the digital and visual arts winds are blowing. Two things are happening: first, that most digital arts projects a few years ago tended towards the installation format, that is, something that gets switched on in some corner of a museum. Then it moved towards interaction with the public and events, and then performance emerged on its own. Many artists had suggested taking this leap to the stage for some time.

Ar: Talking about digital art today implies placing an endless number of different approaches in the same basket: Net.art, Vjing, mobile technologies, circuit bending, streaming, Arduino... To what point does this generalisation make sense?

DR: That's right, we're all reaching a consensus that it has to change, but right now this term perfectly communicates what we want to say to people who don't know much about these subjects. It's a problem. We would actually prefer to talk about do-it-yourself, DIY.

Ar: Did your recent "Versión Beta" already form part of "Hello World"?

DR: Yes, everything produced within this collaborative philosophy belongs to HelloWorld! That's what we're working on.

Ar: The effective use of technology usually generates spectacular results, but we run the risk that the technology will end up becoming an end in itself. This usually leads to pieces that are mere

technical exhibitionism. How can we avoid this tendency in projects that have technology at their core?

DR: ... And in reality, why can't technology be an end in itself? Who says it shouldn't be? What's that about technical exhibitionism? A computer flashing its privates?

Ar: In your opinion, who are the artists currently making the most interesting use of technology, and why?

DR: I really like the work of Daito Manabe. A low-tech version of the body as a performative tool. But with the irony and sadomasochism that only the Japanese have. And "Domini Públic" by Roger Bernat. I think he is also has his eye on the strategies. And he works with Txalo Toloza who is a genius, even more so now that he's grown a moustache.

Ar: Recently you said that there is no longer any point talking about "the performance-related", only about political power. To what extent is technology useful for generating political counter-powers?

DR: Tools are a fundamental element of the struggle for the autonomy of our lives and the arts. But be careful, in World War I they already realised that even if you got your hands on the perfect tool for victory, for example the machine gun, your power was relative when a better weapon was developed, like the tank. And so it continued... This confusion still applies today, and the key isn't the tools, it's the tactics. And that's what we're working on. It's fun to complain about the state of cultural politics. Why don't we sit down and think up a few strategies to change them?

Ar: For all of us who studied humanities and were born with stumps for hands, what is the easiest path to becoming geeks?

DR: A tip: Glasses with thick black frames are obligatory, even if they lack the glass bits. We're all geeks as soon as we send an sms or update our favourite social networking site. Ask your grandfather whether he knows how to do it too.

www.tea-tron.com/helloworld

POSTDRAMATIC SUPERPRODUCTIONS

Artributos: How did the "Superproducciones" project emerge?

Juan Navarro: The idea sprang from Marta Galán, who invited me to collaborate with her. The concept is based on the Japanese strikes. If they won't let us produce our work as we should, with the resources that we'd like, we'll produce a surplus of stage production.

Marta Galán: That's right, an intensive creation factory: this year we're going to produce shows non-stop.

JN: We were thinking of creating a conceptual framework that could encompass this mass production work, and we came up with the idea of

“superproducciones”. We go back and recover leftovers that remain from stage, film or musical mega-productions, and use this trash as a driving force for new creations.

MG: We call them “post-dramatic” or “excessive” mega-productions, but they basically contain ironic qualities because we reflect on the language of spectacular productions with our artistic baggage and our personal aesthetic approach.

Ar: Do you think that the difficulty in securing funding is due to the fact that those in power don't understand projects that reject the more spectacular elements?

MG: Possibly. As always, financial criteria predominates when there is no other type of interest. But we didn't really care about that. We're sick of the critical and victimist position. What we really wanted was a project that involved real involvement with the fascinating space of the venue Nau Ivanow and its environment. These places are there, people just need the courage to do projects in them. Specially if you find funding. In our case, the money comes from the Generalitat de Catalunya. Nobody wants to co-produce Juan or me. So what do we do? Retire? No. We make the best of the context, the favourable public funding situation, and we do something in a fantastic space like Nau Ivanow. And plus we liked the idea of celebrating with excess....

JN: We want to work with what the society of the spectacle gives us, which in theory is also what audiences want. Supposedly audiences want to laugh, cry, see grand scenes with lots of extras, dazzling costumes, amazing lights, moving music, grandiloquent endings... at the same time, we are always going to go against that dynamic because our projects have more intimist, poetic, abstract roots...

MG: Suddenly, the opportunity to put on a one-off show at Nau Ivanow gives you a freedom that we had never had in the arts centres in this country, because we obviously work in a circuit where mega-productions are not feasible. We've worked with one actor, two, three, four... We've never been able to use a choir with twenty performers. We come from small-scale works for small venues in a small circuit. But here we can put as many people on stage as we like.

JN: In fact, the first mega-production is about extras, it's called “Dark figurantes” (“Dark Extras”) and we are going to have 50 extras on stage. We've worked with local neighbourhood associations, and they're thrilled.

MG: It might seem totally inappropriate to somebody who is used to working in mega-productions and gets whatever they want with a click of their fingers. But for us it is new material, and we're very eager to work with it. We can use a whole lot of extras, special effects, cheesy music... I would never use an Ibsen scene in one of my shows, but here it fits. We've chosen the most dramatic scene from “A Dolls House”, with door slam and all. It's a cliché, but that's the point.

Ar: Where did you get all these props and costumes?

MG: There is a lot of production work behind it. Juan and I do all the work. Production, picking up leftovers, creation, direction, etc. We've been in contact with theatre production centres, production companies and some private companies like Focus, which, incidentally, never got back to us. Some have refused to give us their leftovers, like the Teatre Nacional. They told us that they recycle everything and in the end they throw some things out, but that's why they have an “annual destruction budget”. What a lovely idea! (laughter)

Ar: And couldn't the TNC save that allocated destruction budget by giving you the material?

JN: It would be like being part of that great Cuban film, “Muerte de un burócrata”...

MG: In the end we got responses from several film production companies, the art director Sanchón Gómez and the builder Ricard Vallverdú. They gave us the material from “Biutiful”, the latest film by Iñárritu. That palm tree in the background comes out in the movie. Javier Bardem may have stretched out on it. The Liceu gave us 15 wardrobe items...

Ar: How did you find the experience of being scrap collectors?

MG: It's a way of clearly expressing our situation. What's amazing is that they don't find it strange at all that we ask them for trash. It doesn't register.

JN: On the other hand, there is something satisfying about going to get the material, touching it and picking it up with your own hands. It means that our fantasies about waste have become reality. The project is possible.

MG: We should stress that they will be highly performative pieces, with few rehearsals, because we are talking about very low budgets and processes that involve a lot of people.

JN: Rehearsals will probably last two days.

MG: We are working with a highly developed script, the music, costumes... And when the people turn up we go for it.

Ar: Have you considered the possibility that you may get better results with these short rehearsal times than a whole month of rehearsals?

JN: This is how I work, so it's not about what I've considered. I've experienced it.

MG: I feel more vertigo because I've always worked on long processes. But next to Juan, I'm less afraid (laughter).

JN: I've done more performance with little or no money. That has led me to work alone in the studio and to find the material a few days in advance. This also offers a very special texture that you cannot get through rehearsals. Contemporary theatre often seeks freshness, but when freshness is rehearsed it ends up seeming contrived. But here even the director is surprised, because everything happens live, and therefore it is always real, there is no error. It is the true meeting of the audience, actors, directors, stage...

Ar: What will come next after “Dark Figurantes”?

MG: First a collaboration with Jaume Parera, a very interesting Catalan artist, with a piece called “Reprise”. We are going to tune a car live. There will also be a famous graffiti artist, Zosen. We are considering what we can talk about, and where the link to the “Superproducciones” is.

JN: The first thing we thought of was *Grease*, the scene where the car is at the repair shop.

MG: We're thinking about the musical element, the use of the dance corps... The latest proposal for the series is called “Madres, tetas y nanas” (“Mothers, Boobs and Lullabies”) and it is a very personal mega-production connected to something personal, because I've just had a baby. We are going to work with redundancy, which is actually always present in mega-productions.

Ar: Can you explain the role of Nau Ivanow?

MG: For me, Nau Ivanow is like home. I began here many years ago with my company La Vuelta in 1999, and since then I've always been in contact. I'd rehearse here, or do previews here. I told Xavier that I felt like doing something with and for the venue, to spread the word. And now I don't feel like working anywhere else. Why keep insisting with cultural managers who have slammed the door in our faces 50 times. Enough. Xavier is delightful and sets up incredible dynamics with the neighbourhood. He is open to anything, he is very accessible, his approach is inviting rather than critical. He lets everyone do their project however they want.

JN: Yes, he isn't exclusivist. There are places that try to set up an artistic criteria that ends up generating closed circuits that feed-back on each other. Here there is total diversity: local residents, photographers, designers, groups of stage designers... And the prices are affordable. He hands over the keys to his castle.

MG: In theory, all of this land becomes municipal property with the Sagrera plan. Xavier is negotiating with the city council. He is willing to give up the money he would receive as compensation, if in exchange he can continue to run it and the money gets invested in building works. But he is having trouble because of certain by-laws.

JN: Nau Ivanow is undergoing change, and we hope it turns out well.

MG: Yes, it's the story of the proposed “stage creation factories”. The City Council specialises in closing down places like this that are working full speed, and put all its efforts into places where there is nothing. For example, they are investing in the Fabra i Coats centre because they are more interested in it politically, but they ignore places like this that have been contributing a great deal of wealth for many years.

www.lacorporacio.blogspot.com

8 PAIRS OF BOOTS

"8 Pairs of Boots" is an exhibition of contemporary stage-based creation, organised by AREAtangent. It focuses on the Catalan scene through the work of 8 creators who experiment with hybrid performance languages.

Driven by technological advances and the seeds of the early 20th century avant-gardes, the performing arts have been breaking the barriers of their own code, bringing new languages to the stage, and defining new relationships between creator, performer and spectator.

"8 Pairs of Boots" gives an overview of these developments from the 1970s up until the present, through the influences, the pioneers and the emerging creators of the performance scene in Spain, particularly in Catalonia.

AREAtangent is a platform of young creators working in the performing arts and paratheatre. Since it began it has brought different artists together, and accumulated first-hand experience of the mixing of languages and constant hybridisation in the performing arts. This is why it decided to base "8 Pairs of Boots" on its own experience, and endowed it with a theoretic framework that can contextualise the installations that make up the exhibition proper.

The exhibition is highly interactive and shows different ways of approaching the performing arts through the work of artists such as: Marcel·lí Antúnez (multimedia performance), Xavi Bobés (object theatre), Jordi Casanovas (text theatre), Raquel Tomàs (sound dramaturgy), Iker Gómez (video and movement) and AREAtangent (hybrid languages).

"8 Pairs of Boots" will also offer documentation and opportunities to discuss these new languages and their links. To this end, there will be a reference area in which to consult video, sound and text material that will give visitors an insight into the subjects that the exhibition deals with. There will also be presentations, and a piece by a different artist will be screened each day, so as to introduce audiences to the most recent initiatives that are currently making an impact in the creative scene. Specifically, generations born from the 1970s onwards.

"8 Pairs of Boots" is an exhibition produced by AREAtangent in coproduction with Bòlit, Centre d'art contemporari de Girona and Temporada Alta 2009 - the Autumn Festival of Catalonia, with the support of CONCA 09, the Ajuntament de Barcelona, Fabra i Coats and the 2009 Festival Lola, Esparraguera.

curated by Cristina Martín
AREAtangent

THE PERFORMANCE HYBRID

Performance Hybrids are increasingly frequent, and have been closely linked to the emergence of new technologies in recent years. So much so, that the development of the hybrid is directly proportional to the introduction of technical and aesthetic media in the theatre, along with other elements like installation, performance, body art, digital graphics, video, mechanics... and even the use of everyday services like means of transport. Hybrid dramaturgy is a process based on investigation into approaches that are far removed from conventional theatricality. The hybridisation has always existed due to the permeability between the plastic arts. For example, medieval theatre already included hybrids that blurred the boundary between the pictorial, musical and theatre genres, when tableaux were used. Even though it is a highly religious piece, THE ELX MYSTERY PLAY already has a hybrid nature in terms of the way it plays out.

Even so, the influences of contemporary hybrid dramaturgies are the European and North American avant-gardes in the 20th century. The time when performance and dance theatre emerged as a consequence of the removal of genre limitations. But at their peak, these avant-garde manifestations were understood as a transgression, as were the first contaminations between **John Cage** (1912-1992) and **Merce Cunningham** (1919-2009), or the **Wooster Group** in the late 1970's.

Nowadays, the hybrid does not transgress. It is a theatre practice that aims to hide the artificiality, and present a situation that has already been studied as though it were spontaneous. This is as to the form of the work. In terms of content, most pieces focus on political and social reflection filtered through the experience of the creator or performer of the piece.

The radical nature of the hybrid lies in the attempt to make the character disappear from the stage. There is only the performer, who is presented with his own name, and tries to relate to the audience through an everyday conversation.

Here we should mention an artist that was not part of this performing arts movement, but was very closely linked to a social and political movement of renewal and struggle against inequalities: **Augusto Boal** (1931-2009). His *Teatro do oprimido* was a pioneer of hybrid dramaturgies, even if it didn't share its purposefulness in an aesthetic sense, or try to generate an artistic movement. It was intended exclusively for social purposes.

In recent years, theatres, festivals and institutions like **Sitges International Theatre**, **Temporada Alta Autumn Festival of Catalonia**, **Teatre Lliure**, **Centro Párraga** in Murcia and **La Fundición** in Bilbao, among others have helped to spread this new form of theatricality. Artists like **Jan Fabre** (1958), who interconnect the stage and the plastic arts, through video, dance and personal reflection with contemporary dance in works like THE

POWER OF THEATRICAL FRENZY (Venice Biennale, 1984), and **Jan Lauwers** (1957), who promotes the concept of the "transparent actor" in all his productions, which are also full of multi-directionality in the treatment of the elements that appear on stage.

In spite of the precedent of **Joan Brossa** (1919/98) and transgressive *postteatre* projects, for example, **Albert Vidal** (1945) is the most radical exponent of theatre in Catalan and the whole of Spain. He first presented L'HOME URBÀ at the Sitges International Theatre Festival, and later staged it in a cage with monkeys from the Barcelona zoo, setting up his desk there and carrying out his day to day activities. Other artists who have chosen to carry out these kinds of work include **Carlos Marquerie** (1954), who has an outstanding career that includes opening **Sala Pradillo** (1990), which specialises in hybrid shows. Partly thanks to venues like this, new creators were able to present their first hybrid works, such as, for example, **Mónica Valenciano** (1961), **Olga Mesa** (1963), **La Ribot** (1966) and **Óscar Gómez Mata** (1966), who is closely linked to the company **L'alakran** (Geneva). And we can also talk about hybrid dramaturgies in the early work of Argentinean dramaturge **Rodrigo García** (1959) amb **La Carnicería Teatro** (1989).

In the last few years in Catalonia, artists have been able to find a space specialising in hybrid dramaturgies in the Teatre Lliure's Radicals Lliures, which has hosted European artists like Stefan Kaegi (his "Cargo Sofia-Barcelona" took place in a Bulgarian truck that was supposedly on the road) as well as local artists like: **Marta Galán** (1973), **Sergi Faüstino** (1972) and **Roger Bernat** (1969), who worked with Tomàs Aragay between 1999 and 2002, under the name **General Elèctrica** (99/2002). The company eventually broke up, and **Tomas Aragay** (1965) went on to co-found **Sociedad Doctor Alonso** (2002) with **Sofia Asencio**.

Even so, these kinds of creations are now often the work of collectives such as **Los Corderos** (2003), whose first show "Crónica de José Agarrotado" received a FAD award in 2006, **Atolladero** (2000), with fifteen shows behind it, and **Amaranto** (1999-2008) which broke up and then partially reformed as **Colectivo 96º**. A hybrid that is halfway between a collective and individual creation is the company **Sr. Serrano** (2008), led by Álex Serrano, which works with the regular collaboration of other artists like **Diego Anido** (1977), **Ester Forment** (1976) and **Pau Palacios** (1975). These, together with other artists like the members of **El pont flotant** (2002), **El canto de la cabra** (1991/2009) and **Cia losquequedan** (2000), are the newest exponents of hybrid creations.

Thanks to or because of all of this activity, there are now many venues and spaces that concentrate a large part of the programming of these kinds of artists. **Festival Escena Contemporánea** in Madrid, **InnMotion** in Barcelona, **PNRM** in Olot, the Bilbao **BAD Festival**, the **Feria Internacional de Huesca**, and other venues that have not yet

been mentioned like **La casa encendida**, **sala DT espacio escénico**, and **Matadero**, also in Madrid, **La laboral** (Gijón), **La Poderosa** (Barcelona), and the **caS** in Sevilla.

PERFORMANCE / ACTION ART / META-PERFORMANCE / LIVE ART

The vigour of the international experimental avant-gardes in the 1960s and 70s and Spain's political instability at the time led some members of **ZAJ** (the performance group that was the benchmark of action art in Spain), such as **Esther Ferrer** (1937) and **Juan Hidalgo** (1927) to settle outside of Spain. In spite of this social situation some projects managed to take shape in Spain, such as the "Pamplona Meetings" (1972) with the participation of **John Cage** (USA) and the collective **Grup de Treball**. Their activities implied a renewal of arts practice by questioning of the existence of art and its social function. Some of the members of Grup de Treball concentrated mainly on performance, such as **Jordi Benito** (1951), **Carles Hac Mor** (1940) and Valencian artist **Carles Santos** (1940).

In the late 1970s, **Fina Miralles** (1950) became Spain's pioneer of **LAND ART**, a movement that transferred artistic work to nature, using natural materials (earth, wood, stones...) or the landscape as a staging medium. A current practical example is **Festival MAPA de Pontós**, in Figueres, with its site-specific tradition.

Several new collectives sprung up in Catalonia in the early 1980s, including **La Fura dels Baus** with early street actions that eventually led them to stage performances such as **SUZ/O/SUZ** (1985), research-based **Konic Thtr**, who cross the body with science and technology, and **Los Rinos**, who were more closely linked to the graffiti scene until 1989 when they expanded to other media as in their last piece, **LA CONFERENCIA RINOCLACX-IA**, which toured through part of Europe.

Action art began to be included in the academic program of Spanish Universities in the late 80s thanks to people like **Bartolomé Fernando** (1953) in Valencia, **Jose Antonio Sarmiento** (1952) in Cuenca, **Isidoro Valcárcel Medina** (1937) and **Pedro Garhel** (1952-05) in Madrid, among many others. With an extensive performative oeuvre linked to technology, Garhel was the force behind **Espacio P**, one of the few spaces dedicated to organisation, direction and production at the time. These developments, among others, led to the emergence of a new generation of action artists with very diverse lines of work, such as **Paco Cao** (1965), **Rosa Galindo** (1962), **Cuco Suárez** (1961), **Carlos Pina** (1962) **Maria Cosme** (1963), **Santiago Sierra** (1966) and **Nieves Correa** (1960), who would become one of the main driving forces behind action art in Spain since the late 80s, and is now co-director of the **ACCION!MAD** festival with **Juan Hidalgo** (1927).

The 90s were a period of flowering of individual and collective initiatives that promoted performance and action theatre, with a clear recognition of artists who had come before. It came with an increase in institutional support, the creation of festivals and the desire to create a new documentary universe around the praxis (**Joan Casellas** (1960) documentary archive **ARXIU AIRE**).

Thus, we find valuable experiences that were expressed through self-managed and independent, operations centres, including: the group **A-UA – CRAG** (1987/97) in Burgos, **A.N.C.A.** (1989/93) in Valencia, **Ojo Atómico** (1993) in Madrid and the collective **Club 7** (95-98) in Barcelona. The first experiments in ongoing programming were **ZAT** (97-98) and **Círculo interior Bruto** (99-2005) in Madrid, while the earliest specific regular performance programs were carried out by **Espai Metrònom** in Barcelona (97-98) and **Fundació Espais de Girona** (98), which has an ongoing program that still continues today.

Other one-off, short-term initiatives that have made a strong impact, particularly in Madrid and Barcelona, are: the **Festival Internacional del Performance i Poesia d'Acció de València** (91-93), **In & Out Performance Exchange** (99), **Arte en Acción: Festival Off – Macba** (99), and the public art actions in Palma de Majorca organised by **Per Amor a l'Art** (from 93 to 02). A part from the Valencia – Madrid – Barcelona triangle, the arts action scene is fuelled by many festivals around Spain, including **Maniobras Urbanas** in Granada, among others.

There is one milestone that changed the history of action art in Spain. This turning point was a consequence of the work "I'ABC de la performance" (1994) by **Vallaure i Lamatas**, which was a step towards a different way of understanding the genre: Metaperformance, in which physical presence is irrelevant and tends to be replaced with the register of digital images, which is closely linked to new technological poetics and real-time interactive performance installations. From the 90s onwards, Metaperformance has enrolled artists including Spanish exponents like **Alberto Lomas** (1967), **Jaime del Val** (1974), **Ximo Lizano** (1976) and **Martí Sanchez** (1975). And also an internationally recognised artist with a long career, **Marcel·lí Antúñez** (1959) with early pieces like **EPIZOO** (1994) and **AFÀSIA** (1998), and more recent works like **HIPERMEMBRANA** (2007) and **METAMEMBRANA** (2009).

We should not forget the documentation and dissemination work that was carried out throughout the 90s by magazines like **P.O.Box**, **Fuera de Banda**, **La Más Bella**, **Radikales Livres** and the **Arte Hoy** collection, among others. And although it is not a magazine in the usual sense, special mention is due to the performative poetics meetings that toured public spaces, organised by the **Revista Parlada de viva Veu**.

There is a common denominator in the scene formed by the current new (21st century) generation of creators, in which many of the performa-

tive actions are constructed in the space between words (theatre) and gesture (movement), such as: **Sergi Fàustino** (1972), the duo **Los Torreznos** (2000), **Félix Fernández** (1974) and **Sònia Gómez** (1973), who has created projects like **MI MADRE Y YO** (2004), and **EXPERIENCES WITH A STRANGER**, where she creates a unique experience-performance for each person-audience member (2007-09).

In terms of festivals, we should mention: **Ebent Festival** of performative acts, which has been running in Madrid and Barcelona since 2001, **Contenedores** (Seville), **In-presentables** at La Casa Encendida (Madrid), **Interferències** in Barcelona and **Nits Salvatges** also in Barcelona, at the CC-CB (under the umbrella of La Porta's LP Festival). And the recent research centre **Ladines**, directed by **Cuco Suárez** (2006).

Some of the newer individual initiatives by the generations born post-1970 that stand out on the current scene include: **Beatriz Silva**, **La.Hoguera**, **Rosa Casado**, **David Fernández**, **Sara Bravo**, and **Silvia Delagneau**.

OBJECT THEATRE / VISUAL THEATRE / PUPPET THEATRE

The leading role usually played by actors in conventional theatre, is here replaced by objects without the ability to express themselves on their own: they are not alive, and so they do not have the capacity to communicate unless they are accompanied by an external element that manipulates them. This need is the greatest conditioning factor in this kind of theatre, which can only be understood through a tree-way relationship: the connection set up between the object, the person manipulating it and the viewer.

The tradition of theatre of objects, figures and puppets dates back thousands of years, and we can find many examples in which what varies is the composition or structure of the material, which determines the degree of distance and identification between object and its handler. These ways of proceeding include puppets moved with strings, puppets moved with a stick, and glove puppets, which are deeply rooted in the Catalan puppetry tradition.

There are many Catalan companies who work with these techniques, such as **La Fanfarra**, formed in Barcelona in 1976 by **Toni Rumbau** (1949), **Mariona Masgrau** (1949- 2007) and **Eugenio Navarro** (1953). Right from the start they created the character of **Malic**, and from 1984 onwards they opened **TEATRE MALIC** (1984-2002), a small theatre that became the centre for puppets and small projects, and one of the first alternative venues before they started springing up around the country. In Madrid, **Grup La Tartana** (1976) opened **Sala Pradillo** (1990), and in Segovia **Grup Libélula** (1975) become the founders and organisers of **Tirimundi** (International Puppet Theatre Festival of Segovia, from 1985 to the centre).

Other initiatives include Catalan-based English puppeteer **Harri Vernon Tozer** (1902-1999), **Pepe Otal** (1946 – 2007) who founded **El GRUP – TALLER DE MARIONETAS** in Barcelona (1975), the company **La Claca** (1977) directed by **Joan Baixas** (1946) and early pieces like **MORI EL MERMA** (1977), a collaboration with **Joan Miró** (1893-1983) that was premiered at the Gran Teatre del Liceu de Barcelona

Schools and workshops also sprang up during the 80s, such as that of **Paco Otal** and the **Marionetarium** (1985) in Barcelona, **Paco Peralta** (1930) in the School of Fine Arts at Segovia, and the Madrid Puppet School that emerged from Sala Pardiño. All these schools and workshops have trained generations of puppeteers such as **Carlos Marquerie** (1954), **Carles Cañellas** (Rocamora co., 1982), **Teodoro Escarpa** (Marionetas cuarta vía, 1985), **Teatro Alegre** (1985) and **Companyia Jordi Bertran** (1987), among others, who made up a generation that ended up sharing the Spanish theatre scenes with other groups who did not emerge from these schools, such as **Chana teatro** (1987), **El retablo** (1989), **Periferia Teatro** (1989) and **El espejo negro** (1989)-, or the more recent **Farrés Brothers** (1999)-

Since the turn of the century, puppets have been taking on a traditional human form and transforming into objects, projections and moving shapes. The illusory power has gone further, offering the possibility of inanimate objects achieving autonomous movement. And this new, more abstract path has been reached by endowing everyday objects with new “roles”. At the moment, this type of theatre is called **OBJECT** or **VISUAL THEATRE**: a point of convergence that connects traditional arts practice form different cultures to new stage developments.

In object theatre, the presence of the person handling the object fades into the background in favour of the object, and its evolutions and transformations become the only focus of attention. Object theatre always lacks text, which is why object projects often feel quite close to visual projects. This could be said of the work of the company **La cònica /La cónica** (1995).

There are many contemporary object theatre companies that work along this line, and no longer talk about representation but the manipulation of objects: **Teatre de l'home dibuixat** (1992), in Castelló de la Plana, and **Xavier Bobés** (1977) and his company **Playground** (2003), based in Celrà - Girona, **El retrete de Dorian Gray** (2005) in Madrid, **Hermanos Oligor** (2007) from València and **Mimaia Teatro** (2007) de Murcia, who have proposed new visual and poetic forms of expression. We should also note the many projects in the field of dance that tend to explore our relationship with objects more than theatre does, such as the first show by the company **La canija** (2006) in Barcelona, which mixes flamenco and puppets, and **Jordi Galí** (1980), a Catalan choreographer who lives in France and created a piece using large-scale recycled objects.

Along this new line image-based dramaturgy, there are festivals starting to spring up or redefine themselves, as in the case of the oldest festival in Spain: **The International Festival of Visual Theatre and Puppets** created in 1973, which renamed itself in its 17th year and is now **Festival NEO**, **Noves escenes Obertes** (2006), **Festival Pendientes de un hilo** (1997- present) organised by Sala Pradillo, or the 2009 **Festival del Rinconcillo de Cristobica** (Granada, 2004) which is held exclusively in the house of **Federico Garcia Lorca** (1898-1936) and focuses entirely on object theatre.

TEXTUAL DRAMATURGY

The 20th century brought about a complete revolution of the theatre tradition through constant, radical redefinitions. The crisis of modern drama. The autonomy of characters evolved to such an extent that it eventually transformed the concept. Characters nowadays don't need to have a story or a background behind them, they can be created in the process of relating to the audience. The new theatre that emerged with **Beckett** implied a final break with the extensive tradition that preceded it. As a result, the stage situation no longer represents a story, it becomes a representation of the theatrical itself, the device.

Catalonia and Spain echoed all the new developments in textual dramaturgy in the course of the 20th century. This was particularly true of **Joan Brossa** (1919-1998), the paradigmatic case of an artist who was in tune with the European avant-gardes, in contrast with the much more realistic forms of contemporaries like **Antonio Buero Vallejo** (1916-2000) and **Alfonso Sastre** (1926), who worked in a line that had little to do with the recreation of the textual device that **José Sanchis Sinisterra** (1940) would propose.

The mastery of authors like **Sanchis Sinisterra** and **Josep Maria Benet i Jornet** (1940) led to the emergence of a generation spearheaded by **Sergi Belbel** (1963) and made up of playwrights who continued to explore the textual device and, at the same time recovered the taste for dramatic narrative. This generation includes authors like **Gerard Vázquez** (1959), **Josep Pere-Peyró** (1959), **Carles Batlle** (1963) and **Jordi Galceran** (1969); it later grew to include new dramaturges like **Albert Mestres** (1960), who focuses on experimenting with the form of the text, and **David Plana** (1969), who follows the tradition of playing with—not doing away with— narrative structure.

This generation was preceded by a previous one of new emerging playwrights who shaped a new theatre-writing movement in Spain, such as **Carlos Marquerie** (1954), **Sara Molina** (1958), **Raúl Hernández Garrido** (1964) and **Luis Miguel González Cruz**, among others. There are also special cases like **Juan Mayorga** (1965) and **Llúisa Cunillé** (1961), who rejects the world as a point of reference and positions the word at the epicen-

tre of a universe in which the world is a mythical, imagined projection. Mayorga's work is at the opposite extreme, but his text still takes flight in a way similar to that of Cunillé.

In Europe, this process of in-depth narrative exploration, which began in the 1980s with **Bernard Marie Koltès** (1948-1989), was developed extensively by English and German writers, who led the way internationally at the turn of the 21st century: **Franz Xaver Kroetz** (1946), **Martin Crimp**, (1956) **Mark Ravenhill** (1966), and **Ronald Schimmelpfennig** (1967).

The start of the new century brought an even more direct and constant relationship with the staging process, and writing now largely emerges from previous experimentation and improvisation during rehearsals, especially as many of these new dramaturges stage their own texts.

Some examples of this have been brought to our shores by Argentinean artists like **Daniel Veronese** (1955), **Javier Daulte** (1963), **Rafael Spregelburd** (1970) and **Claudio Tocalchir** (1975), who have influenced the most recent generations of dramaturges. To some degree, the work of these artists is also due to the contributions of venues like **Cuarta Pared** in Madrid and **L'Obrador de la Sala Beckett** and the **T6** project at the TNC in Barcelona, as well as festivals like the **Sitges Teatre Internacional** and those that came later, such as **Temporada Alta** in Girona-Salt and **LOLA** at Esparreguera, which have been committed to showing the work of new creators. In the rest of Spain and also Europe, these kinds of specialisations have been gathering force and growing in prestige thanks to organisations, seminars and festivals such as **Mousson d'été** in France, **Magalia** in Castile and the **Royal Court** in London. Recognition through awards is further proof of the consolidation of this generation of artists, currently around 40, whose writing is linked to a previous rehearsal-based project: **Angélica Liddell** (Figueras, 1966. Premio Valle Inclán 2007), **Roger Bernat** (1968), (who created “TRILOGIA 70” with **Tomàs Aragay** (1968), under the name **Companyia General Elèctrica**), has received awards like the 1997 Critics Award for Plays for “CONFORT DOMÈSTIC”, **Carol López** (1969), who won the 2009 MAX for “TRES GERMANES”, and **Marta Galán** (1973). And more recently, **Victòria Spunzberg** (1973), **Pau Miró** (1975), winner of the 2008 Italian Critics Award for “PLOU A BARCELONA”, **Carlos Be** (1976), Premi Born for “Origami”, **Vladimir García Morales** (1978), and **Raquel Tomàs** (1979), who won the Iberscena Grant for “Asno y mujer”. **Jordi Casanovas** (1978), winner of the Marqués de Bradomín Prize for “ANDORRA”, and **Jordi Oriol** (1979) are examples of the changing role of dramaturges, who have now become creators of the whole theatre process, from it seeds as an idea, until it is performed on stage.

The importance of awards as an incentive for artists working in the field of textual dramaturgy has gained force since prizes like the **Premi Born**,

in Menorca, **Dramaturgia Innovadora**, awarded by Festival Escena Contemporanea, Madrid (2002), the **Marqués de Bradomín** prize for young playwrights, and the newest of all, the **Premio Valle Inclán** (2007), have promoted the visibility of the text and the dramaturge. The next step is to take these texts to the stage.

SOUND DRAMATURGY / THEATRE AND RADIO

The period that spans from the 1970's up until the present has seen a proliferation of arts disciplines based around sound, which are grouped together under a range of labels like **sound art**, **radio art**, **experimental music**, **sound poetry**, **sound installation**, **soundscapes**, **polypoeetry** and **spoken word**.

In Spain, **Valcárcel Medina** (1937) made the first sound installation in 1970, and since then other artists like **José Iges** (1951), **Concha Jerez** (1941), **Lugán** (1929) and **Juan Muñoz** (1953-2001) have continued to work along these lines. The same can be said of **Orquesta del Caos** (1994), the centre for the dissemination of sound arts **Arsonal** (2000), the collective **Projectes Poètics sense títol** (1993), **Accidents Polipoètics** (1991), **Llorenç Barber** (1948) and **Víctor Nubla** (1956), in Catalonia.

Meanwhile, throughout the second half of the 20th century, theatre has gradually incorporated the concept of the **sound space**: the whole sound universe that accompanies the staging of a theatre piece, through live or pre-recorded sound, or pre-recorded sound manipulated live, which is now accepted as an element of stage dramaturgy on the same level as lighting or set design.

In contemporary theatre, the sound space claims its position together with video and multimedia, as shown in the contemporary **music theatre** of **Heiner Goebbels** (1952). The evolution of the concept of sound space goes hand in hand with the technical innovations of the 20th century (synthesisers, microphony, midi-format), which allowed sound to be processed live on stage, and total, real-time interaction with other stage elements (taking it beyond the simple performance of live music on stage, which has been part of the theatre since Classical Greece).

Throughout the 20th century, key playwrights from America and Europe such as (**Brecht** (1898-1956), **Beckett** (1906-1989), **Pinter** (1930-2008), **Stoppard** (1937) and **O'Neill** (1888-1953) and more contemporary ones like **Crimp** (1951), **Mamet** (1970), **Koltès** (1948-1989), **Saric** (1972) and **Nielse** (1966), have been attracted to radio as a medium for experimenting with writing and reaching a wide and not necessarily theatre-going public (just remember the impact of Orson Well's **WAR OF THE WORLDS** in 1938).

The **BBC** premieres more than 500 dramas a year, **Radio France** regularly produces radio-art and radio-theatre, in German public radio premieres plays and contemporary adaptations, heirs to

Hörspiel. Argentina and **Latin America** in general have been keeping the tradition of **radio-theatre** alive through programs like "Permiso para imaginar" by Alberto Migré, and in Japan there is even a **soundrama** market that accompanies the production of manga cartoon series.

In the 60s and 70s, **Radio Nacional de España** took the baton, and started to regularly broadcast theatre texts by established authors. Throughout the 90s, as a result of the resurgence of radio as a space for experimentation in textual dramaturgy, **Radio 3** became a refuge for sound art and the dramatisation of non-theatre texts, with notable programs like **sobrenatural** (1994-96, and later "Historias y Relatos"), **ars sonora** (radio art program on Radio Clásica) and in 2000 the more innovative **CUANDO JUAN Y TULA FUERON A SIR-ITINGA**, written and directed by **Carlos Faraco**, with sound editing by **Carlos Hurtado**.

In Catalonia, **Catalunya Ràdio**, began broadcasting **radio-novels** from its third year in operation (1985), adaptations of narrative texts as well as plays by classic Catalan authors. The first radio-novel was an adaptation of **MECANOSCRIPT DEL SEGÓN ORÍGEN** by Pedrolo, and that same year saw the premiere of **LAURA I LA CIUTAT DELS SANTIS I ALL I SALOBRE**, which was regularly broadcast until well into the 90s.

Currently, well into the 21st century, there has been a resurgence of radio as it is understood in European countries, and there are many initiatives that make room for **contemporary** theatre texts that experiment with sound and are created only to be listened to, not staged in a theatre. Some of these initiatives are hosted by official radios, and other turn to technological innovations like podcasts and Internet streaming.

Notable initiatives in Spain include the **La Casa Encendida** radio and the **Radio Teatro** project, also run by Caja Madrid, jointly with RNE, which has been premiering works by young contemporary artists since 2006, selecting the works through a competition.

Projects that stand out in the Catalan Countries include **Radio Alaquas**, with a radioart program directed by David Alarcon (1968), **Teatreib.cat / Material acústic antiaïllant**, based in the Balearic Islands, the project **Hem pres la ràdio** that Jorge Luis Marzo took to the CASM (2007-08) and the radio program **ÀREA de Text**, that was created by AREAtangent and has broadcast over three sessions on COMRàdio, bringing together more than 20 new theatre texts conceived specifically for radio and written by authors like Carles Batlle (1963), Albert Mestres (1960), Jordi Casanovas (1978), Victòria Szpunberg (1973), Andrea Segura (1974), Angélica Liddell (1966), Carles Mallol (1975), Raquel Tomàs (1979), Jordi Oriol (1979) and Lluïsa Cunillé (1961), among others. Meanwhile, **Rema12** has released a Radio Theatre compilation in its **Off Cartell** series, dedicated to ÀREA de Text.

Totally symptomatic of this resurgence of radio as the medium for contemporary sound drama-

turgy is the large number of awards for radio plays that currently exist, such as the **Margarita Xirgú Radio Theatre Prize**, the **Radio Galega Radio Theatre Competition**, the **Radio Theatre Scripts Competition** run by Radio Autonomia Valenciana, the **Ona Mallorca Sound Theatre Award**, the **Donosti Theatre of the Air Competition** and **Sound Theatre Award** at Festival LOLA, Esparreguera Sound dramaturgies are also starting to find their place in performance festivals that are committed to new theatre languages, such as **Festival VEO** (which was dedicated to sound space in 2008), **Festival PNRM d'Olot** (which gave its 09 Incubator prize to a sound artist) and **Festival Temporada Alta**, which in 2007 co-produced the sound dramaturgy **AP-COALIS LIFE** by **Raquel Tomàs** (1979), a one-hour sound theatre piece premiered with the actors performing live and a sound montage manipulated live, in situ, at COMRàdio studio 1, with a live audience also present in the recording studio.

VIDEODANCE

In the mid 1960s, and principally throughout the 1970s, the introduction of the new technology for recording moving images –video– became a new medium for freer artistic experimentation that was no longer tied to the commercial circuits of the film industry. This became the starting point for several new directions in multidisciplinary exploration: video-television, video-performance and video-installation, and the emergence of video poetics such as videodance.

The USA in the 1970s, a time of major social changes that also involved questioning the role of art in society, was the setting for the first collaborations between two key artists: **Nam June Paik** (1932-2006), whose background was in videoart, and **Merce Cunningham** (1919-2009), who comes from the field of dance; **MERCE BY MERCE BY PAIK** (1975) thus became one of the earliest recorded projects.

In Europe, from the eighties onwards, new generations of choreographers embarked on a period of intense activity. France and Belgium were two of the pioneering countries in terms of securing the institutional support that is essential for consolidating contemporary dance. Artists who emerged from this context include **Philip Decoufle** (1961) and **Nicole and Robert Corsino** (n+n corsino 1994), who have been creating choreographic fictions in the form of film and installations since 1986, as well as **Régine Chopinot** (1952), **Karine Saporta** (K. Saporta 1982), the group **Maximalist!** (**Thierry de Mey** (1956)), **Peter Vermeersch** (1959)), **Anne Teresa de Keersmaecker** (Rosas, 1982) and **Wim Vandekeybus** (1963), who has created over 20 choreographies for film productions, among many others.

Other notable companies include Canadians **LA LA LA Human Steps** (1980), England's **DV8 Physical Theatre** (1986) and French artist **Pierre Coulibeuf** (1949), with pieces linked to the moving image based on works by **Jan Fabre** (1958), **Angelin Preljocaj** (Ballet Preljocaj, 1984) from France, **Benoît Lachambre** (Par B. L. Eux, 1996) from Belgium, and Belgian-based US artist **Meg Stuart** (Damaged Goods, 1997).

In Spain, the most important driving force behind the genre was the **Mostra de Videodansa de Catalunya** (2985-200), an initiative of **Núria Font** (Premi Nacional de Dansa, 2009) and **Elisa Huertas**. The Mostra, a dance film festival based at the Centre d'Art Santa Mònica, became one of the international benchmarks of the genre in the last twenty years. It also helped to promote and support Catalan dance for camera films, such as those by **Àngels Margarit** (Mudances 1985), **Juan Carlos García** (Lanònima Imperial 1986), **Toni Mira** (Nats Nus 1987), **María Muñoz** and **Pep Ramis** (Mal Pelo 1989), **Inés Boza** and **Carles Mallol** (Senza Tempo 1991), **Óscar Dasí** (La Porta 1992), **Damián Muñoz** and **Virginia García** (La Intrusa Danza 1996) and **Tomàs Aragay** (Sociedad Doctor Alonso 2002), among others.

Along with dance companies, some artists also carried out notable work in this field, such as **Joan Pueyo**, one of the pioneers of dance film experimentation, whose work was based on not reproducing the usual codes of dance, and instead creating new ones that are more appropriate to video format; **TANGO** (1988) is a choreography by **María Muñoz** based on a song by Paolo Conte that explores this method. And **Jordi Teixidó** (1961), who has alternated between the stage and the moving image from the start of his career.

Likewise, television and its new formats have also joined forces with dance and video. In Catalonia, the collaboration that began in 1990 between Televisió de Catalunya and the Mostra de VideoDansa de Barcelona has been extremely fruitful: specifically, it has led to the production of more than fifty dance films. In the late 1990s and the start of the 21st century, references to film and television also began filtering into video, and dance films took on a more narrative and less abstract and emotional nature than the early works of the 1980s. The real democratisation of television and production funding provided a major boost to dance films; an example is the creation of television programs like "TER-RITORIS DANSA" (2006-09), a NU2's production, and the Xarxa de Televisions Locals (XTVL) – Network of Local Television Stations – broadcast of "PROGRAMA danSA" (2008), with dance film pieces directed by **Abel Cunillera** (1981) and various other performers.

Coming into the 21st century, we find more recent initiatives like that of **Guillermo Morales**, who directed the first dance films by the company **Erre Que Erre** (1996): **DIVADLO** (2001), for

example, which received critical acclaim. And projects by younger artists such as **Iker Gómez** (1978), **Ester Forment** (1976), **Abel Cunillera** (1981) and **Roser López** (1980) with **FIL** (2009), and **Pere Faura** (1980) with his piece **ENTRE VEURE I BEURE** (which was selected for the 2009 projects competition run by NU2'S/TVC). There are also other initiatives providing support, such as the 2008 Incubator Grant awarded by the Panorama Festival in Olot to **EL ÚLTIMO PEZ**, a dance film created by dancer **Vero Cendoya** (1976) and filmmaker **Fernando de France**, and new festivals or biennials like **IDN**, **Imatge Dansa i Nous Mitjans** (2007-2009), and **VAD** (Festival Internacional de Vídeo y Artes Digitales) in Girona.