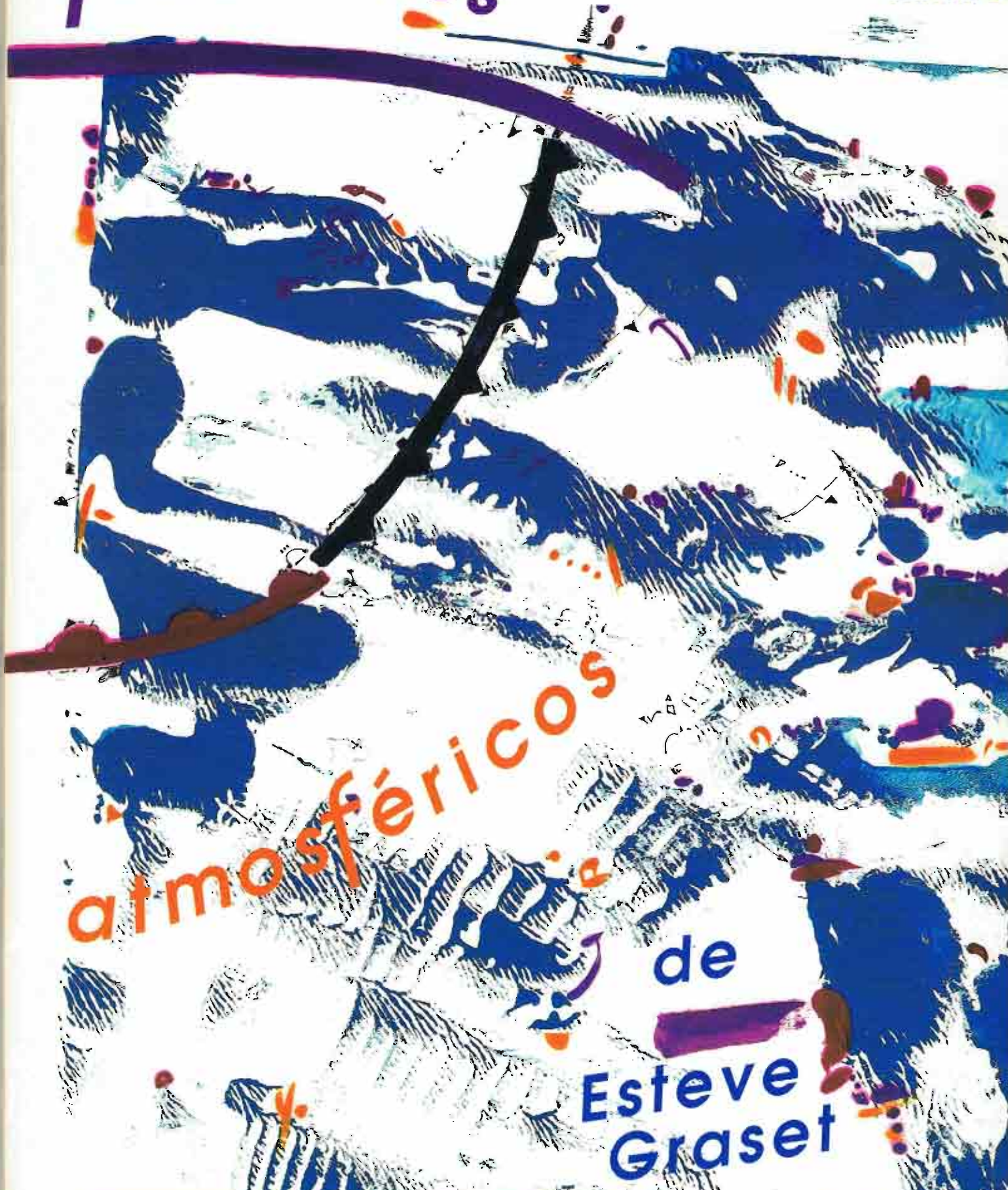


fenómenos

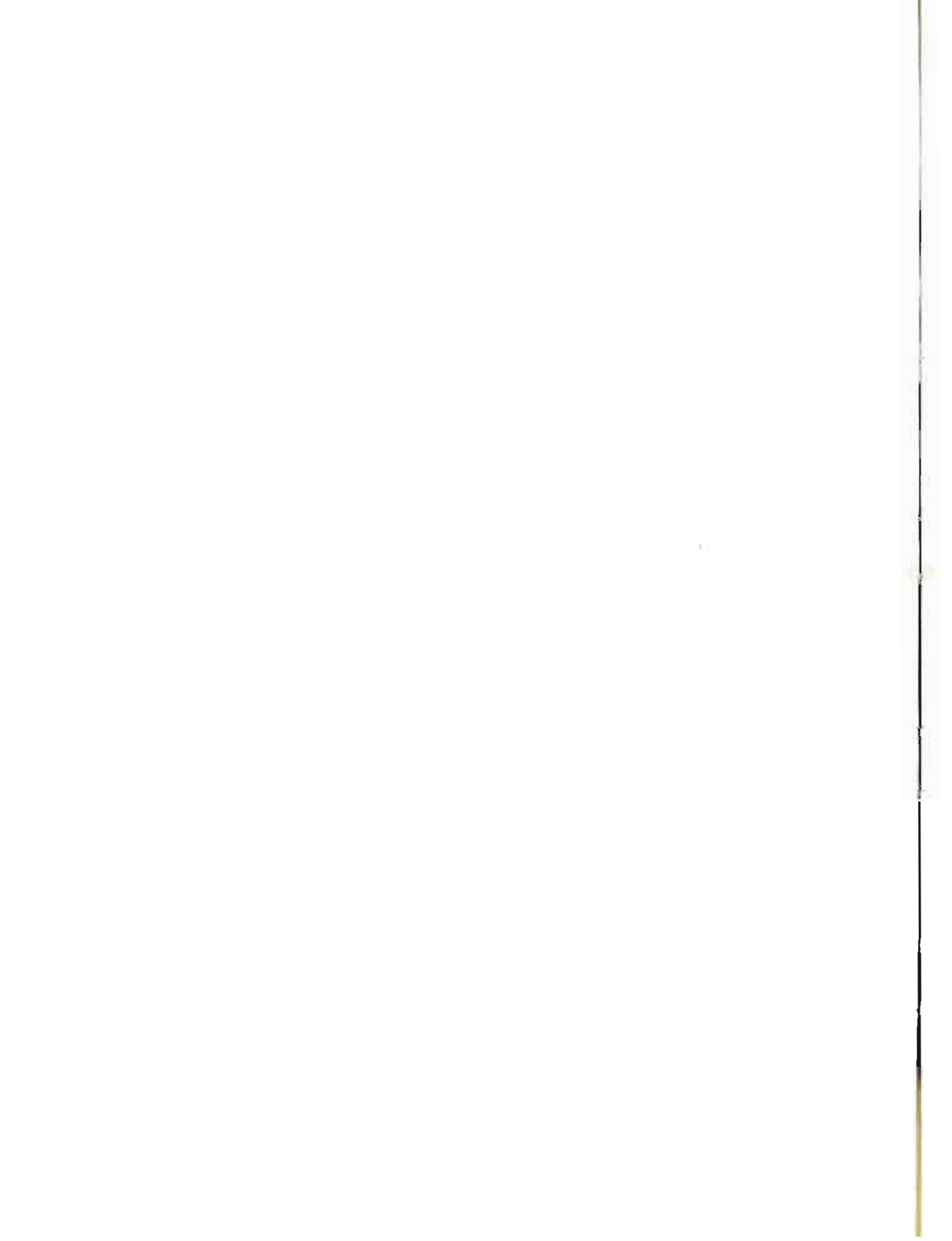
ARENA
TEATRO



atmosféricos

de

Esteve
Graset



ESTEVE GRASET

FENOMENOS ATMOSFERICOS

ARENA TEATRO



FENOMENOS ATMOSFERICOS

"¿Qué quieres decirme cuando te paras delante y me miras fijamente? No importa que retengas, en la sucesión está el sentido. Así el "om de metal" descuartizado luego por la sumisión del espíritu a la lógica de la materia, en estos tiempos de "sentirse bien" por mandato, cuando dentro, achacado de ruina, el cerebro se desgrana en la indecisión narrativa de siempre el mismo discurso".

Hay un "estar en el tiempo" fuera del provecho o la desgracia, en la cuerda de otra atmósfera, quizá la del que suicida por naturaleza, madura sin cometer el acto y entra en la divinidad adquiriendo volición sobre su "estar en la vida" y ejerciendo la ironía en vez de la miserable misericordia de los frustrados. FENOMENOS ATMOSFERICOS precisa esas imágenes en escena. Asistimos a una compleja trama de atmósferas donde cada acto cuenta por sí solo, pero coexiste con otros en una sucesión que nos moviliza en tiempo presente. No asistimos a una demostración teatral, presenciamos la vida.

FENOMENOS ATMOSFERICOS también sugiere eso, la lluvia, la nieve, una tormenta. Luego no ocurre, pero ocurre. Desaparecidos los fenómenos atmosféricos clásicos por la presión de la Historia del Hombre sobre el curso de la naturaleza, hoy los fenómenos atmosféricos son también televisión. Y por ahí quizá. Pero también son fenómenos atmosféricos por televisión las imágenes nocturnas del Bagdad bombardeado, y ahí sí que la obra nos acerca, con su impresionante escena final, llena de terror y apatía a un tiempo, a nuestro momento presente: tecnología y desidia.

El teatro no puede, como el cine, asumir la ciencia-ficción, pero sólo hasta que esta llega a conformarse en el hoy de los hombres. El arte fugaz, el teatro, debe medir el presente. Y ahí Gasset acierta con este montaje post-contemporáneo-pre-tecnológico.

FENOMENOS ATMOSFERICOS guarda la grandeza inestimable de los puntos de fisura, la belleza del abismo. Si el péndulo ocupa la escena más de lo debido, morirán los actores y con ellos el Hombre. Si el péndulo no se comporta con anárquica precisión mecánica, los actores cometerán su mensajes, se tirarán por la ventana y con ellos el Hombre. Pero cómo predecir el devenir cuando la misma sustancia de ellos, los actores de ARENA, está repleta del misterio que una especie nueva reporta cuando pisa el escenario de la vida, de la escena.

A muchos les provocará rechazo esta obra tremenda de tonos oscuros y mensajes rotundos, es posible. Otros comulgarán con ella ciegamente, por su necesidad de dioses. Pero para todos queda el contemplar, lo único que se ofrece, una pieza, la más completa y la más abierta en la trayectoria inequívoca de ARENA TEATRO.

Sebastián Ruiz

FENOMENOS ATMOSFERICOS

"What do you mean when you stand there and stare at me? It doesn't matter if you hold back: in succession is the message. Hence the "metal om", later to be torn apart by the submission of spirit to the logic of matter, in these times of "feeling fine" by order, while inside, accused of collapse, the brain disintegrates in the narrative indecision of the same old discourse".

There's a "being in time" beyond mere profit or misfortune, on the lightrope of another atmosphere, perhaps that of the one who, suicidal by nature, matures without committing the act and becomes godly by gaining volition over his "being in life" and practising irony instead of the miserable mercy of the frustrated. FENOMENOS ATMOSFERICOS fixes these images on theatre. We are faced with an elaborate tissue of atmospheres where each act counts, but also coexists with other acts in a succession which mobilizes us in the present. We are faced not with a dramatic demonstration, but with life itself.

FENOMENOS ATMOSFERICOS suggests this too: the rain, the snow, a storm. Then it doesn't happen, but it does happen. The classic atmospheric phenomena having vanished through the pressure of the History of Mankind on the course of nature, nowadays atmospheric phenomena include television too. And that's how it does it, perhaps. But the night-time pictures of the bombing of Bagdad are also atmospheric phenomena, and that's how the work, with its impressive final scene, full of terror and at the same time apathy, really does confront us with our present: technology and indifference.

Theatre, unlike cinema, is incapable of taking on board science fiction, but only until science fiction actually becomes the here and now of man. The ephemeral art, theatre, must measure the present. And that's where Graset hits the mark with this post-contemporary-pre-technological production.

FENOMENOS ATMOSFERICOS retains the inestimable greatness of breaking-points, the beauty of the abyss. If the pendulum occupies the scene more than it ought to, the actors will perish and Mankind with them. If the pendulum does not behave with anarchical mechanical precision, the actors will commit their messages, throw themselves out of the window and Mankind with them. But how can one predict developments when the very substance of these, the actors of ARENA, is brimming over with the mystery a new species brings when it sets foot on the stage of life, of the theatre.

Many will want to shun this awesome work of sombre tones and emphatic messages, it's possible. Others will commune with it blindly, in their need for gods. But for all there remains the contemplation of the only thing being offered, a play, the most complete and open-ended one in ARENA TEATRO's unequivocal career.

Sebastián Ruiz

FENOMENOS ATMOSFERICOS

de Esteve Graset
Música de Pepe Manzanares

FICHA TECNICA / ARENA TEATRO

Intervienen

Enrique Martínez
Elena Octavia
Pepa Robles
María Antonia Molas
Pepe Manzanares

Diseño técnico

escenografía

José Ángel Navarro
con la colaboración de
Pepe Manzanares

Realización escenográfica

TEDYMAG

Técnicos

Pedro Hellín
José Antonio Nicolás

Vídeo

Arena Teatro

Producción ejecutiva

Vicenta Hellín

Documentación

Sebastián Ruiz

Administración

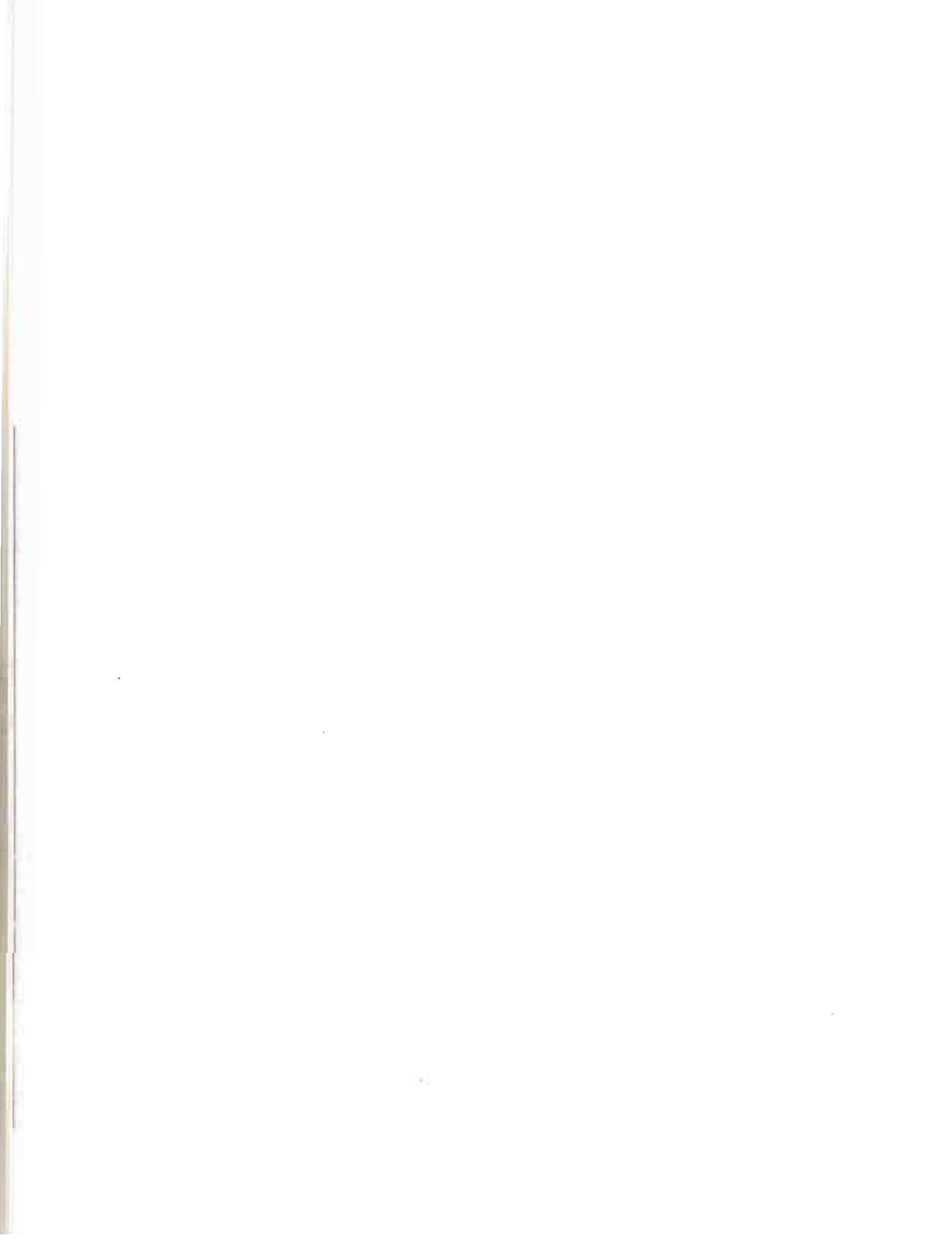
María Dolores Conte
Pepe Esteban

Escenografía, iluminación y dirección

Esteve Graset

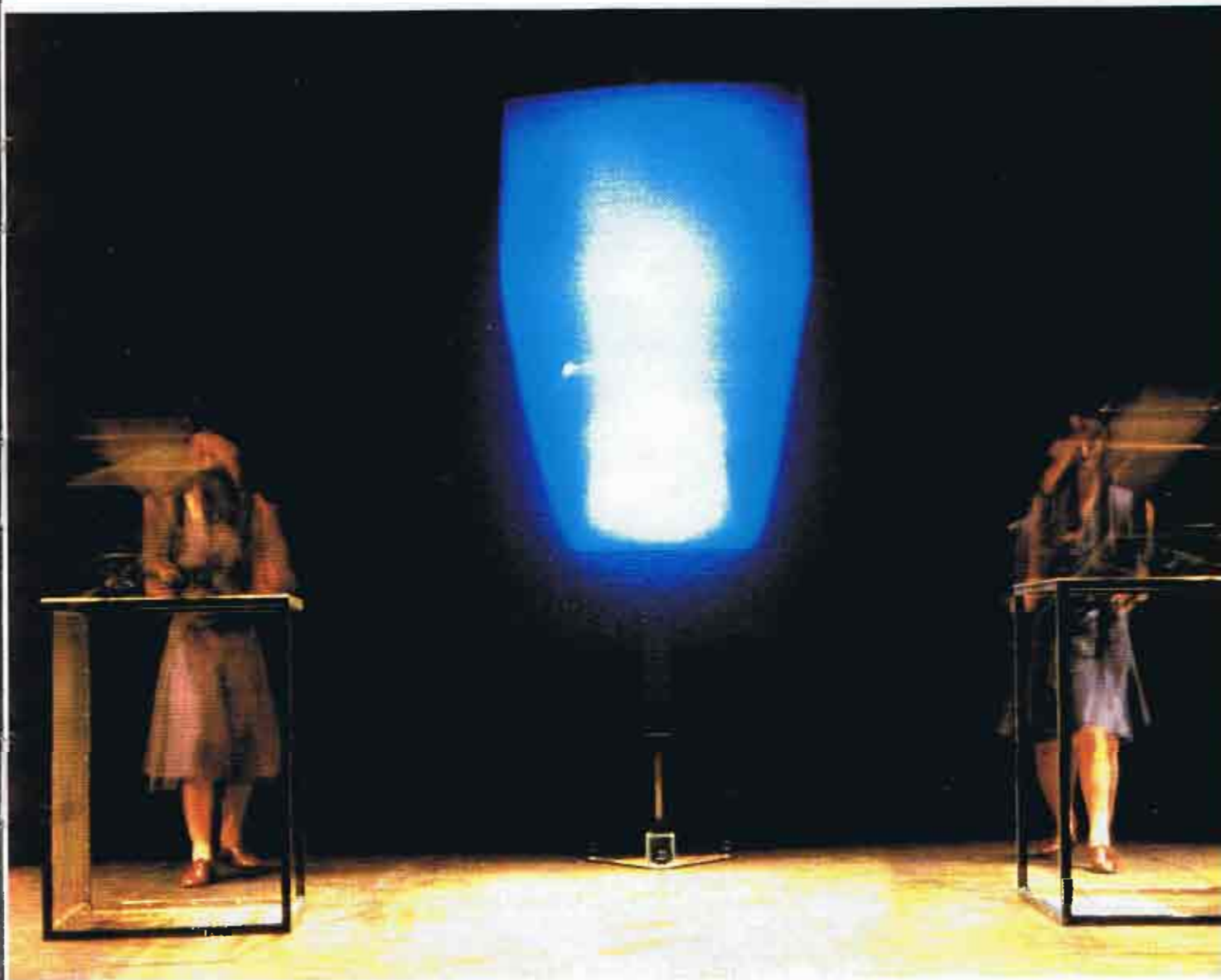
FENOMENOS ATMOSFERICOS es una producción de Arena Teatro, producida por Región de Murcia (Consejería de Cultura, Educación y Turismo) Festival Internacional de Teatro de Granada, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y Mickery (Amsterdam) coproducida por Teatro Obert (Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya), Maubeuge International Théâtre y Ayuntamiento de Alcantarilla.

ARENA TEATRO es compañía concertada con el INAEM (Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Ministerio de Cultura).





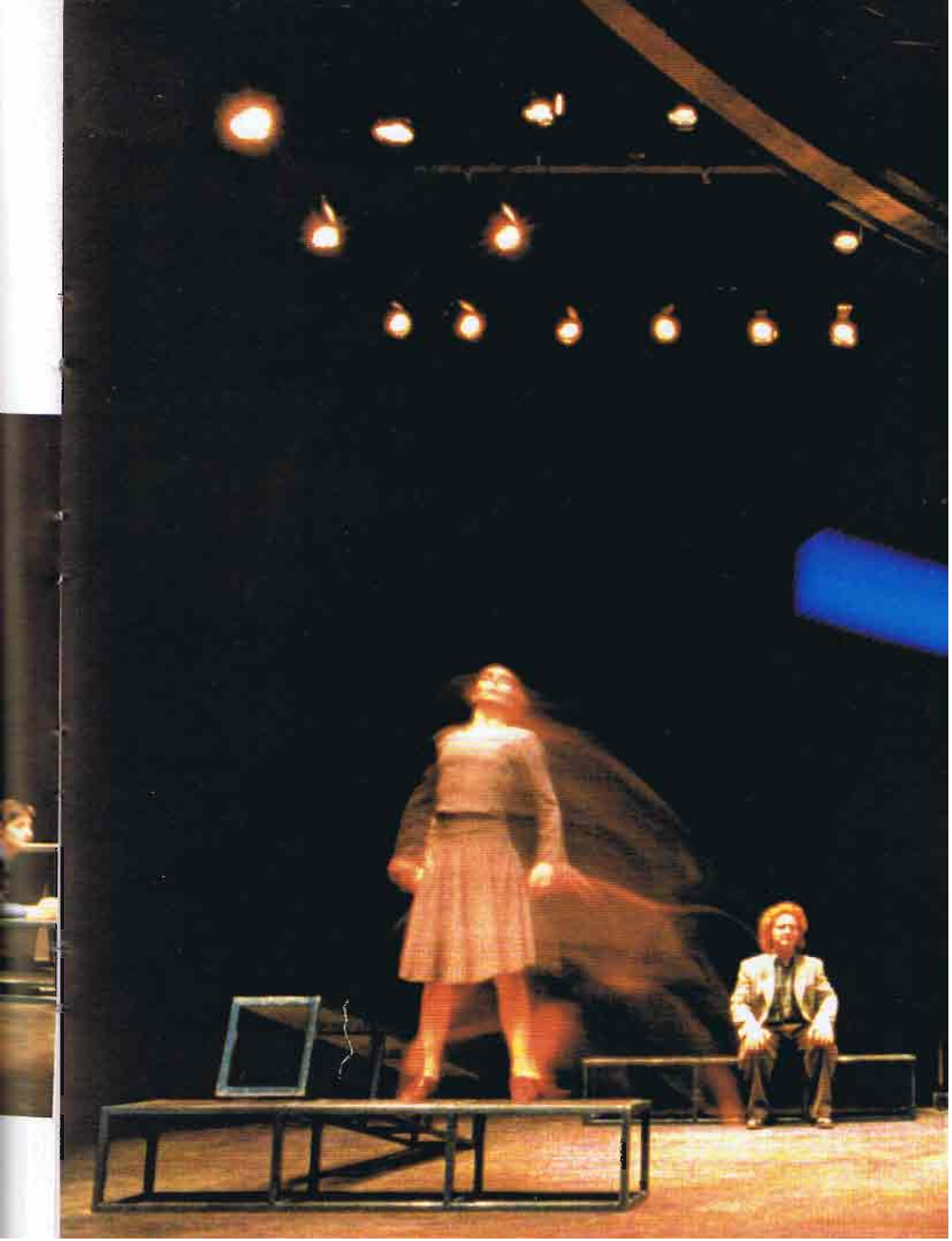


























DRAMATURGIA DEL MAR

"Parece indudable que para pensar en el arte o en lo que sea, siempre será mejor acercarnos a ello con la misma pureza que el que ve el mundo cada mañana como si fuera nuevo. Pero, sobre todo, lo que sí es seguro es que resulta infinitamente más importante sentirlo, vivirlo, practicarlo, que pensar en él"

Antoni Tapies

EL ARTE CONTRA LA ESTETICA, 1974

No me propongo llevar a cabo un análisis crítico ni una valoración teórica del trabajo teatral de Esteve Graset. Lo que Graset hace sobre un escenario, con sus actores y con sus múltiples objetos vivos, me interesa en primer lugar y fundamentalmente por motivos personales, es decir, como un simple espectador de una obra de teatro, de una obra de arte, cosa que para mí es esencialmente lo mismo y tiene mucho que ver con la vida. Es decir, mi relación con esas formas teatrales, como mi relación con toda forma de arte que me interese -teatral o no- es una experiencia personal, no una academicista tarea profesional. Las palabras que siguen, en consecuencia, digamos que son las reflexiones subjetivas de un espectador. Como tal, mi punto de partida es el sencillísimo "Ah" que cualquiera suele (o debiera) decir cuando algo le gusta. Y confieso que disfruto con ese teatro.

Conocí por primera vez uno de los trabajos teatrales de Esteve Graset en 1984 o tal vez en 1985: se llamaba SISTEMA SOLAR, y no le hice demasiado caso. Mis ocupaciones eran otras, mis intereses eran probablemente otros y mi relación con el teatro mucho menos intensa que en la actualidad. Por su parte, el teatro de Esteve Graset exige del espectador (incluso del espectador supuestamente culto y entendido) una disposición abierta y creativa (aunque nada tenga que ver con un teatro de "participación física"): una entrega y una falta de prejuicios que tiene bastante que ver con las dosis de compromiso y libertad artística que el propio director de escena y sus colaboradores vuelcan ellos mismos en escena.

El inicio de sus actividades como realizador de teatro es muy anterior a mi primer contacto con su obra y anterior también a su fecunda etapa reciente como director de uno de los más activos y relevantes grupos del teatro español actual: ARENA TEATRO de Murcia. Entre 1977 y 1986 llevó a cabo una decena de producciones teatrales (en su mayoría con la compañía BRAU TEATRE en Cataluña). Sus inquietudes por explorar las posibilidades de la voz humana en el teatro eran tan conocidas como su empeño en repudiar un teatro realmente rancio, anclado en el mejor de los casos en el repertorio clásico o en la suave crítica humorística y basado en la burocrática repetición de los lenguajes escénicos "de toda la vida" (lo que en la tradición teatral española quiere decir "hace realmente mucho tiempo").

Cuando volví a ver un trabajo suyo, en Granada, en la primavera de 1988, supe (o sentí) que lo que acababa de ver era algo más que otro espectáculo moderno, radical o transgresor. La práctica artística estaba muy delante del discurso retórico: el arte por delante de la estética. En realidad, en términos cuantitativos, lo que ARENA TEATRO nos ofreció en Granada no era un trabajo más, sino dos: la primera versión de CALLEJERO, con tres hombres en escena, y CONCIERTO, una instalación escénica sobre la transformación física, visual, de tres planchas de metal iluminadas y cubiertas de grasa animal, integrada con un concierto de flauta en vivo. Ahí estaba, en términos cualitativos, concentrada buena parte de la propuesta escénica de Esteve Graset: la concepción del teatro como escultura viva, como instalación escénica, como un juego contradictorio de formas vivas y

quietud/movimiento, basada en una rigurosa utilización de las técnicas de montaje teatral y aplicada no sólo literalmente al trabajo escénico, sino también al "trabajo del espectador". No era posible una contemplación estática ni tampoco el paradójico "movimiento permanente" de la visión y del ritmo en el espectador —cuando digo espectador quiero decir "yo"—, sino un cambio siempre imprevisible de una posición a otra, el privilegio irresistible de sentir la sucesión de las imágenes y de las realidades escénicas en la propia piel, una verdadera participación en el tiempo real del teatro.

Esto fue algo que no supieron o quizá no quisieron ver, preocupados por la confirmación de sus propios prejuicios, quienes sólo unas semanas antes, en el FESTIVAL DE SITGES, habían aplaudido el trabajo inmediatamente anterior de ARENA y Esteve Graset, FASE 1: USOS DOMESTICOS, un ejemplo más del "exitoso humor a la catalana", generalmente intrascendente, superficial y perfectamente digerible pese a su ropaje exterior de "críticos del sistema". Un humor que tiene el corazón en el bolsillo y que confunde el simple arte con el complicado ingenio. De ahí la injustificada decepción de dichos comentaristas cuando Esteve Graset presentó en Granada su nuevo espectáculo, CALLEJERO, donde se condensaba el endiablado ritmo de FASE 1 y se anunciaba ya la espléndida síntesis del vocabulario teatral plasmado por Esteve Graset y los actores de ARENA en la segunda versión de CALLEJERO y en el más reciente EXTRARRADIOS. Tanto en CALLEJERO (1 y 2) como en EXTRARRADIOS, dicho sea de paso, el humor seguía estando muy presente, pero Graset se apartaba despiadadamente de las blandas tonterías al uso en el teatro catalán y español.

El paso de CALLEJERO 1 a CALLEJERO 2 fue para mí una nueva experiencia de sorpresa y descubrimiento: en diciembre de 1988, lo que oficialmente no era más (ni menos) que unas actuaciones normales, la presentación de CALLEJERO en Madrid (SALA OLIMPIA) resultó ser un espectáculo en muchos aspectos totalmente diferente del que se había visto en Granada unos meses antes. Allí estaban los mismos tres hombres, el mismo músico, los mismos escasísimos medios utilizados con tanta pasión como precisión y sabiduría (unos plásticos, unos papeles de embalar, unas cajas de madera, unas cuerdas, unos "muñecos" hechos con tubos de cartón), pero, además, la incorporación de tres mujeres y de tres monólogos escritos por el propio Graset transformó en buena parte las atmósferas, los ritmos y el sentido global de aquel hermoso e inquietante espectáculo.

Todos los elementos con los que Esteve Graset ha experimentado en los últimos tiempos (esa misma convicción y práctica del montaje escénico que le sirve para dar forma a sus visiones del mundo y del teatro) se dieron cita en EXTRARRADIOS: la confirmación de un trío soberbio de nuevos actores, el formado por Enrique Martínez, Pepa Robles y Elena Octavia, más la figura deambulante del hombre o la mujer de la gabardina (Juan Mena o Yolanda Gutiérrez), nuevos porque nada tienen que ver con los "métodos" de psicología barata, con arrogante M mayúscula incluida, que todavía siguen imperando en el rerriqueante teatro español. Tres mujeres y un hombre, sombras de un sueño: una profunda selva de sueños. Despiertos, naturalmente. Si alguien dijo que la selva no tiene forma, que se abra los ojos otra vez o no tiene corazón y carece de cabeza para pensar y de ojos para ver. La forma de la noche: la forma de los hermosos objetos metálicos de la noche. La forma de las voces de un hombre y unas mujeres: un sonido, suspiro, grito, latigazo de puro placer sobre un escenario. Sobre unos ojos. O dormir. O no dormir. El impacto de los hermosos cuerpos de la noche: que chocan unos con otros: que pueden ser golpeados, acariciados, deformados. Y la forma de la risa nocturna. "Por qué tanto mirar al mar. Bia bia, dijiste". La emoción del teatro: sin las palabras dichas y requetedichas. Con las palabras justas. Esas: las palabras de la noche: dominadas en el tiempo justo: las palabras de los cuerpos: im-parables: intactos: puros. Como en EXTRARRADIOS.

Una vez más se trabajó sobre elementos puros y perfectamente delimitados: 4 figuras humanas, 4 sillas, 4 mesas, 3 banquetas de un bar nocturno, 6 misterio-

rectángulo de luz en el suelo. Constituyen el espacio vital y visual, pero también, literalmente, los instrumentos musicales (ruidos incluidos) de los que se sirven Esteve Graset y el compositor e intérprete Pepe Manzanares para crear en escena una atmósfera y una sensación del tiempo realmente irrepelibles. Nuevamente se plantea la dinámica de acumulación de tensiones y su contraste con momentos de impresionante inmovilidad y quietud, la interacción entre actores y objetos, el movimiento frenético y el movimiento suave, el silencio y el clamor, la ironía (o el humor más salvaje) y la inquietud de lo desconocido. Con la diferencia de que, en la realidad del teatro, todos esos "conceptos" tienen una respiración y un ritmo propios y probablemente lo que yo reflejo aquí no es más que un eco de un recuerdo o una racionalización de algo que, realmente, se siente de otra manera en el momento de su representación en escena.

En 1988, para referirse al proyecto FENOMENOS ATMOSFERICOS, Esteve Graset utilizaba un "concepto" que es al mismo tiempo una hermosa metáfora: la "dramaturgia del mar". Si tomamos esa metáfora como una expresión de sus deseos, de su voluntad como artista, yo diría que la dramaturgia del mar es justamente el tipo de dramaturgia que Esteve Graset ha venido desarrollando en los últimos años.

Es, en todo caso, un teatro que juega con las contradicciones y con las paradojas. Por ejemplo, la paradoja de la abstracción en un entorno en el que la figura humana juega un papel primordial. Se ha dicho –y no como crítica– que el teatro de Esteve Graset conduce a "un universo abstracto". Yo sometería esa y otras afirmaciones un tanto unilaterales a la criba del juego de oposiciones al que constantemente se entrega. Ese "universo abstracto" de Graset es una paradoja y una maquinaria extremadamente concreta, en las que se juega con la abstracción (es decir, con esas "abstracciones concretas") como un elemento del espacio y del tiempo, del ritmo, de esa concatenación que técnicamente llamamos montaje. No se trata de una reducción a una idea preconcebida del teatro, sino, por el contrario, de una alternativa dialéctica que proporciona al teatro algo que le hace mucha falta: libertad. En el fondo, como siempre en el arte, se trata de algo extremadamente sencillo, de la posibilidad nada arrogante de crear un pequeño mundo nuevo, de sentir el placer y la paradoja de ver cómo se deshace entre tus dedos y te deja en los labios (en el corazón, en el cerebro: donde ustedes quieran) esa dulce sensación del deseo: el deseo de una próxima vez. Eso es el arte: la búsqueda del deseo. La memoria de un tiempo pasado y el deseo de un tiempo futuro. Algo necesario en estos tiempos probablemente oscuros.

Antonio Fernández Lera

31 de enero de 1991

DRAMATURGY OF THE SEA

"Without doubt, the best way to contemplate art or whatever is to approach it with the same purity of vision as the man who sees the world each morning as though it were something new. But above all, what is certain is that it's infinitely more important to feel it, live it, practice it, than simply think about it."

Antoni Tapies

ART AGAINST AESTHETICS, 1974

I am not aiming here at a critical analysis or theoretical appraisal of the theatre of Esteve Graset. What Graset does on stage with his actors and a host of live objects interests me first and foremost for personal reasons, that is, as the mere spectator of a play, of a work of art, which for me is essentially the same thing and has much to do with life itself. In other words, my relation to this form of theatre, like my relation to any art form that interests me –wether dramatic or not– is a personal experience, not a professional academic obligation. Thus, what follows is, shall we say, the subjective musings of a spectator; as such, my starting-point is the simple "Ah" we emit (or ought to emit) when we like something. And I must admit I really do enjoy this kind of theatre.

My first encounter with one of Esteve Graset's works was in 1984 or possibly 1985: it was called SISTEMA SOLAR and I didn't take much notice of it. I was involved with other things, my interests were probably elsewhere and my relation to the theatre far less intense than it is now. The theatre of Esteve Graset, on the other hand, demands from the spectator (even the supposedly cultivated and informed kind) an attitude that is both open and creative (though it has nothing to do with the "physical response" kind of theatre); it requires both a commitment and an open-mindedness to match the doses of engagement and artistic freedom the director and the people who work with him put themselves each performance.

Graset's activities as a theatre maker began way before my first contact with his work, and also before his recent and very fertile stint in charge of one of the most active and relevant Spanish theatre groups of today: Murcia's ARENA TEATRO. Between 1977 and 1986 he produced a good dozen works (mainly with the BRAU TEATRE company in Cataluña). His preoccupation with the range of the human voice in the theatre was as well-known as his rejection of a truly outmoded theatre, a theatre based at best on classical rep or genteel comic criticism, a dull regurgitation of the "tried and trusted" forms (which in the Spanish theatrical tradition means forms that have been around "for years and years and years").

When, in Granada in the spring of 1988, I saw another of his works I knew (or felt) that what I'd seen was not just another radical or transgressive modern performance. Rhetoric had given way to artistic praxis: aesthetics had given way to art itself. In fact, quantitatively speaking, what ARENA TEATRO gave us in Granada was not one more work, but two: the first version of CALLEJERO with three men on stage, and CONCIERTO, a performing installation based on the physical, visual transformation of three illuminated, grease-covered metal sheets, incorporated in a live flute concert. Qualitatively, what we got was a large slice of Esteve Graset's endeavour: theatre as live sculpture, as the use of stage-installation as a contradictory game between forms that are alive and forms that are seemingly dead; the continual questioning of the stillness-movement dichotomy, based on a rigorous application of the techniques of montage, not just to the literal work on stage, but also to the "work" of the spectator himself. Static

the spectator I mean "me" –were quite impossible: all that could be done was a constantly unpredictable shift from one position to the next, the irresistible privilege of feeling the succession of images and stage realities on the skin itself, a veritable participation in the real time of theatre.

Some people were unable or perhaps simply refused to see that, concerned as they were with the confirmation of their own prejudices –the same people who only a few weeks earlier in the SITGES FESTIVAL, had applauded the previous work by ARENA and Esteve Graset, FASE 1: USOS DOMESTICOS. These critics had seen in that performance yet another instance of the "highly successful" Catalan-style humour, generally trivial, superficial and easily digestible, despite its outward guise as "criticism of the system". Humour that hides its heart in its pocket and confuses simple art with elaborate invention. Hence the unjustified disappointment of these critics when Esteve Graset presented his latest performance CALLEJERO, in Granada, a work which condensed the frenetic rhythm of FASE 1 and announced the magnificent synthesis of the theatrical vocabulary forged by Esteve Graset and the actors of ARENA in the second version of CALLEJERO and the more recent EXTRARRADIOS. Incidentally, in CALLEJERO (1 and 2) and EXTRARRADIOS the humour was still very much present, though Graset steered firmly away from the bland inanities of usual Catalan and Spanish theatre.

The transition from CALLEJERO 1 to CALLEJERO 2 was for me a new experience, one of surprise and revelation: in December 1988, what officially was meant to be nothing more (or less) than a set of standard performances, the representation of CALLEJERO at Madrid's SALA OLIMPIA was in many respects completely different from the spectacle I'd seen in Granada a few months earlier. There were the same three men, the same musician, the same sparse materials, employed with passion as well as precision and skillfulness (plastic sheets, wrapping paper, wooden crates, ropes and cardboard tube "puppets", but at the same time the incorporation of three women and the three monologues written by Graset himself pactically transformed the atmosphere, rhythm and overall meaning of this beautiful and disturbing performance.

All the elements with which Esteve Graset has been experimenting in the last few years (the same conviction in, and practice of, stage montage which helps give shape to his vision of the world and the theatre) were present in EXTRARRADIOS: the confirmation of a superb trio of new actors –Enrique Martínez, Pepa Robles and Elena Octavia–, plus the strolling figure of the man or the woman in the raincoat (Juan Mená or Yolanda Gutiérrez), new because they bear no relation to the "methods" (with arrogant capital M thrown in) of cheap psychology that still hold sway in an ailing Spanish theatre. Three women and one man, mere shadows of a dream: a dense forest of dreams. Awake, of course. If anyone said the forest has no shape, they should open their eyes or else they haven't got a heart or a head to think with and eyes to see with. The shape of the night: the shape of the beautiful metal objects of the night. The shape of the voices of a man and some women: a sound, a sigh, a scream, a touch of pleasure on a stage. On one's own eyes. To sleep. Or not to sleep. The shock of the beautiful bodies in the night, bodies that make collide or be beaten, caressed or deformed. And the shape of nocturnal laughter. "Why look at the sea so often. Blah Blah, you said". The excitement of theatre, without the words spoken and respoken ad nauseam. Just the right words. These ones: the words of the night: mastered at just the right time: the words of the bodies: unstoppable: intact: pure. As in EXTRARRADIOS.

Once more the work centers on a set of pure and perfectly defined elements: 4 human figures, 4 chairs, 4 tables, 3 barstools, 6 mysterious metal sheets, a wooden dais (as in CALLEJERO), a rectangle of light on the floor. The vital and visual, but also literal space is formed by the musical instruments (including noises) which Esteve Graset and composer-performer Pepe Manzanares use to

again we face the steady increase of tensions and its contrast with moments of impressive immobility and quietness, the interaction between actors and objects, frenetic and gentle motion, silence and bedlam, irony (or the most savage humour) and the uneasiness of the unknown. The only difference is that, in the reality of theatre, all of these "concepts" have a life and a rhythm of their own and probably what I'm reflecting here is nothing but the echo of a memory or the rationalization of something that, in fact, is felt quite differently at the moment it is presented on stage.

On 1988, referring to the project entitled FENOMENOS ATMOSFERICOS, Esteve Graset used a "concept" which at the same time is a beautiful metaphor: the "dramaturgy of the sea". If we take this metaphor as a statement of his wishes or his disposition as an artist, I'd claim the dramaturgy of the sea is just the kind of dramaturgy Esteve Graset has been producing in the last few years.

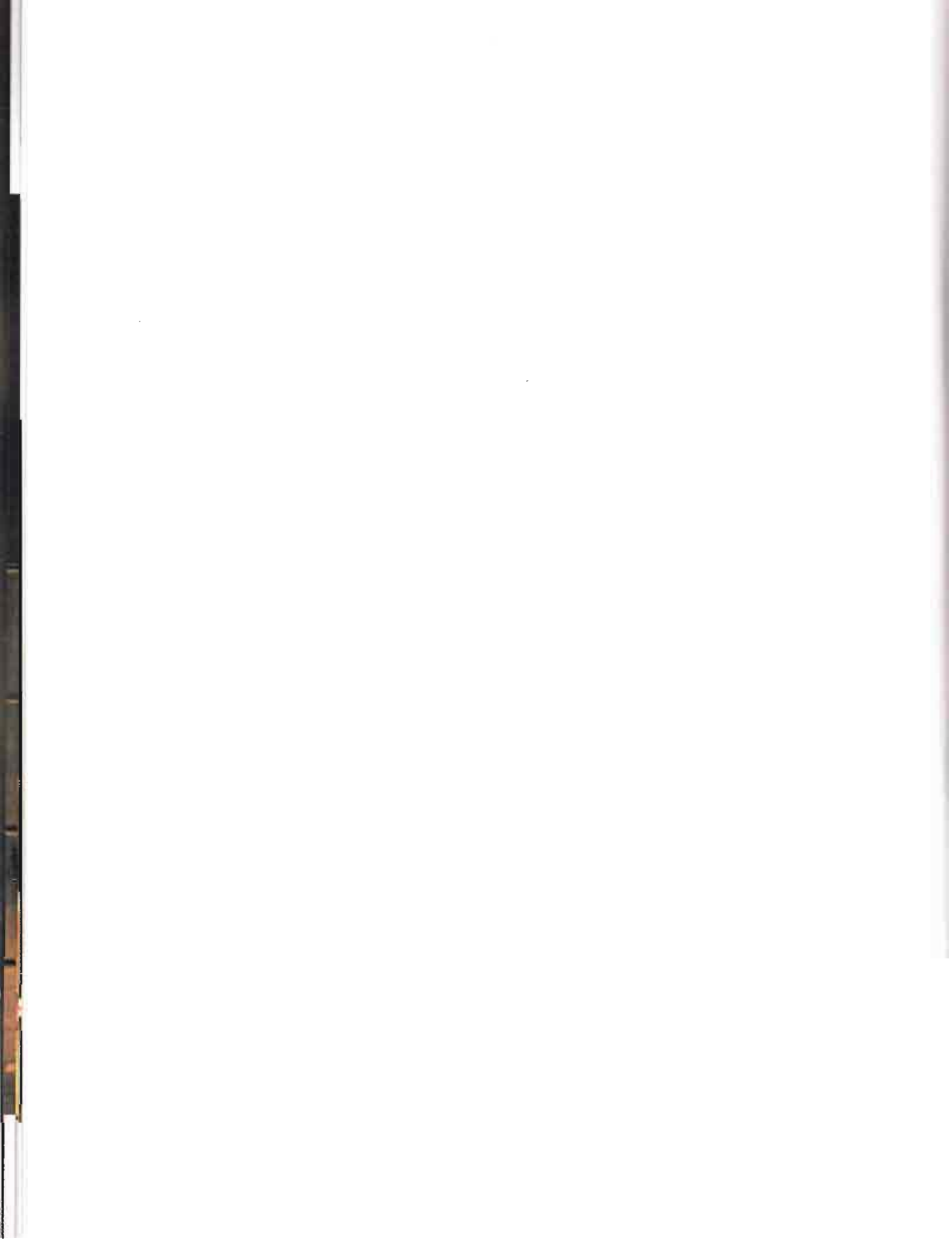
In any case, it is a theatre which plays with contradiction and paradox. For instance, the paradox of abstraction in an environment in which the human figure plays a primary role. It's been said, and not a criticism, that the theatre of Esteve Graset leads to "an abstract universe". I'd submit this and other somewhat one-sided judgements to the logic of the game of oppositions he is constantly playing. Graset's "abstract universe" is a paradox and an extremely concrete mechanism in which you play with abstraction (that is, with those "concrete abstractions") as an element of time and space, of rhythm, of that concatenation technically known as montage. It's not a case of a reduction to some preconceived idea of the theatre, but on the contrary a dialectical alternative which offers the theatre something it badly needs: freedom. Deep down, as it's so often the case in art, it's something extremely simple, the non arrogant opportunity to create a small new world, to feel both the pleasure and the paradox of seeing it crumble between your fingers and of it leaving on your lips (hear, brain: wherever you like) the sweet sensation of desire: the desire for a next time. Such is art: the quest for desire. The memory of time past and the desire for a time future. Something necessary in this probably dark age of ours.

Antonio Fernández Lera
31st January 1991

ESTEVE GRASET

**VENTANA
TRASERA**

ARENA TEATRO



VENTANA TRASERA

Tres conjuntos de objetos se interrelacionan, comparten un mismo espacio, haciendo de éste un todo dinámico, superando sus estáticas dimensiones.

Su trama viene dada por una composición musical única, la cual impulsa su movilidad.

Así los objetos, superan el concepto de volumen individual, acolado, multiplicándose y ocupando el espacio, con una repetición ilimitada de ellos mismos.

Cajas y muñecos articulados son sometidos a la voluntad de unos cables tensores y, a manera de eco material, se convierten en vehículo transmisor de su energía. El movimiento dado a las cajas está más controlado, produciéndose únicamente cambios de posición en sentido vertical, de escasa amplitud. La articulación de los muñecos permite diversificar su respuesta, obteniéndose resultados no siempre previstos o repetitivos, sino incluso incontrolados.

Ambos dan lugar no sólo a variaciones espaciales, sino también sonoras, generando un repertorio de sonidos que, de manera espontánea, se funde con el tejido musical base.

Un péndulo físico, formado por un sólido, en este caso un televisor, móvil alrededor de un eje fijo, oscila, aunque no únicamente por la fuerza de su propio peso.

Es el punto material, que se desliza sin rozamiento, sobre la superficie de una esfera fija. Se le comunica una velocidad, sobrando así un movimiento, contenido en un círculo máximo.

Por otra parte, como televisor, tiene un movimiento intrínseco, acentuando así el diseño de sus múltiples trayectorias.

Mesas, sillas y taburetes dejan de ser mobiliario habitual, en cuanto a su función, pasando a ser elementos, aunque descifrables, fundidos en un todo escultórico. Su composición abundante en vacíos, y por tanto en canalizadores de luz, en cuanto que ésta es interceptada, da lugar a tantas proyecciones como la combinación de focos de luz y movimiento le permiten.

El resultado final, no por agotamiento de posibilidades, sino por una limitación temporal, es el de una atmósfera cambiante, a la vez que envolvente, donde cuerpos reales e imágenes proyectadas dan cabida al espectador, el cual introduce una nueva variable.

Arena Teatro

VENTANA TRASERA

Three groups of objects interact, share the same space, converting it into a dynamic whole, transcending its static dimensions.

The action is governed by a single piece of music, which sets the objects in motion.

Thus the objects transcend the notion of delimited, individual volume to multiply and occupy space, in an endless act of self-repetition.

Crates and articulated dummies are submitted to the will of cables and, as a kind of material echo, become vehicles that transmit their own energy. The motion given to the crates is more controlled, involving only minor and vertically-directed changes of position. The articulating of the dummies allows a more diversified response, with results that are often unpredictable and non-repetitive and even uncontrollable.

Both give rise to variations not just of space but of sound, producing a repertoire of sounds that merge spontaneously with the texture of the musical base.

A physical pendulum, formed of a solid, in this case a television spinning on a fixed axis, oscillates, though not just by virtue of its own mass.

It is the material point that passes smoothly over the surface of a fixed sphere. Its velocity is transmitted to it and thus it acquires a movement within the constraints of a maximum circle.

Moreover, as a television, it has its own intrinsic movement, and thus accentuating the multi-directional nature of the design.

Tables, chairs and stools are no longer ordinary furniture, as far as use is concerned, but now elements, albeit decipherable ones, that fuse with a sculptural whole. Their composition, abounding in empty spaces and therefore channels of light, when the latter is intercepted, creates as many projections as the combination of spotlights and movement allows.

The end result, not through exhaustion of possibilities but temporal limitation, is that of a changing and at the same time enveloping atmosphere, in which actual bodies and projected images implicate the spectator, who introduces a new variable.

Arena Teatro

VENTANA TRASERA

Instalación escénica de Esteve Graset
Música de Pepe Manzanares

FICHA TECNICA / VENTANA TRASERA

Producción
Arena Teatro

Producción ejecutiva
Vicenta Hellín

Documentación
Sebastián Ruiz

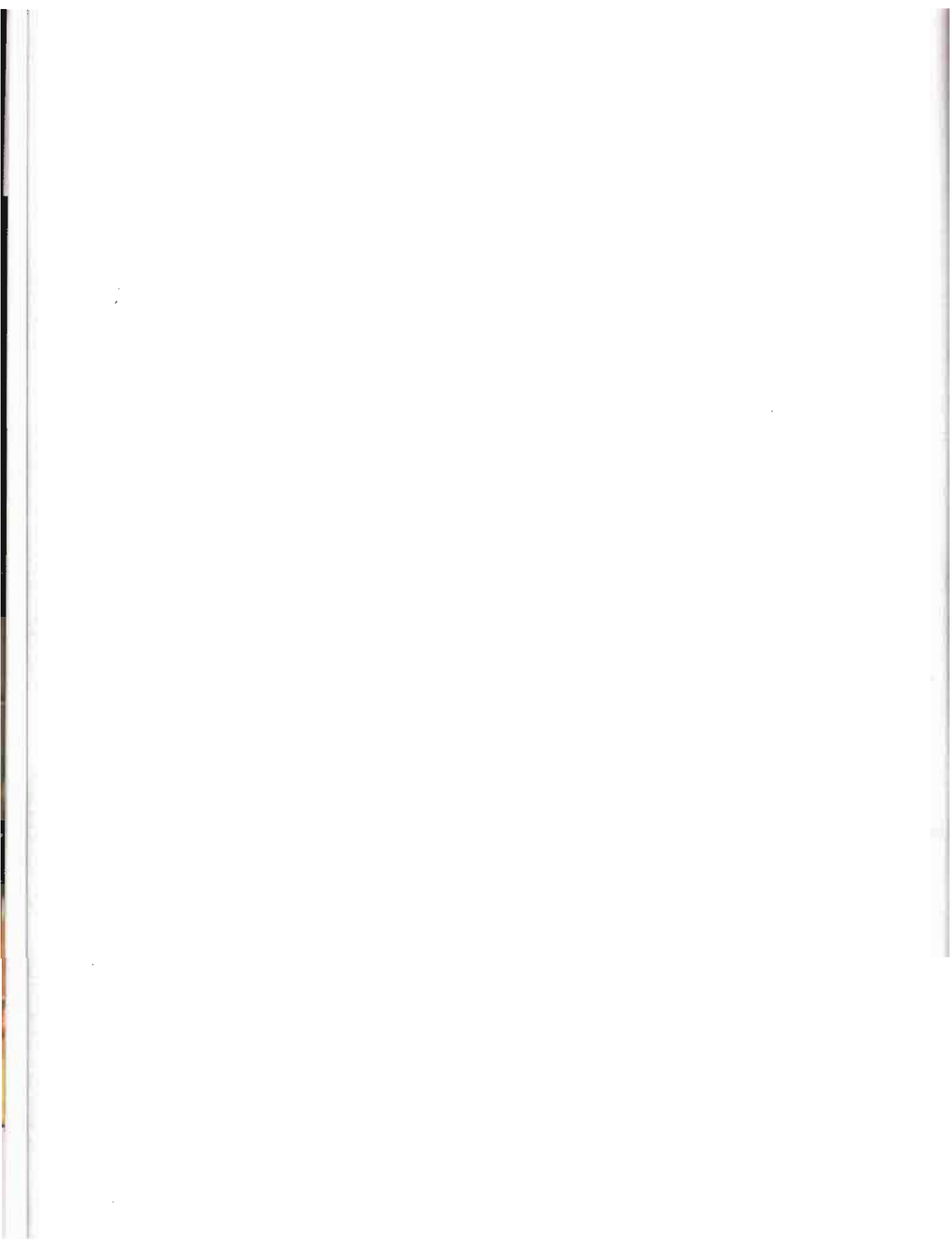
Administración
M.^a Dolores Conte
Pepe Esteban

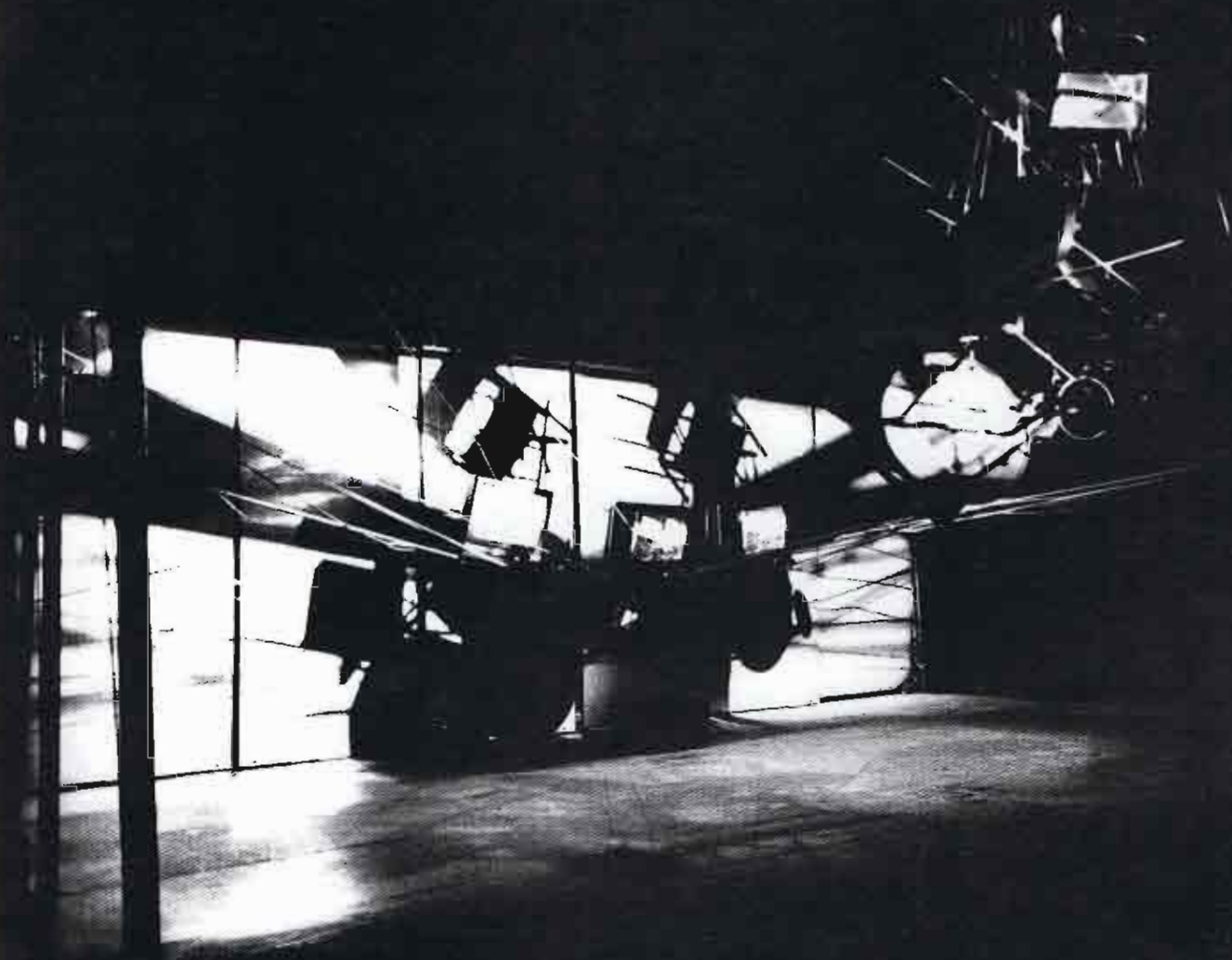
Diseño técnico
José Angel Navarro
Miguel Cánovas

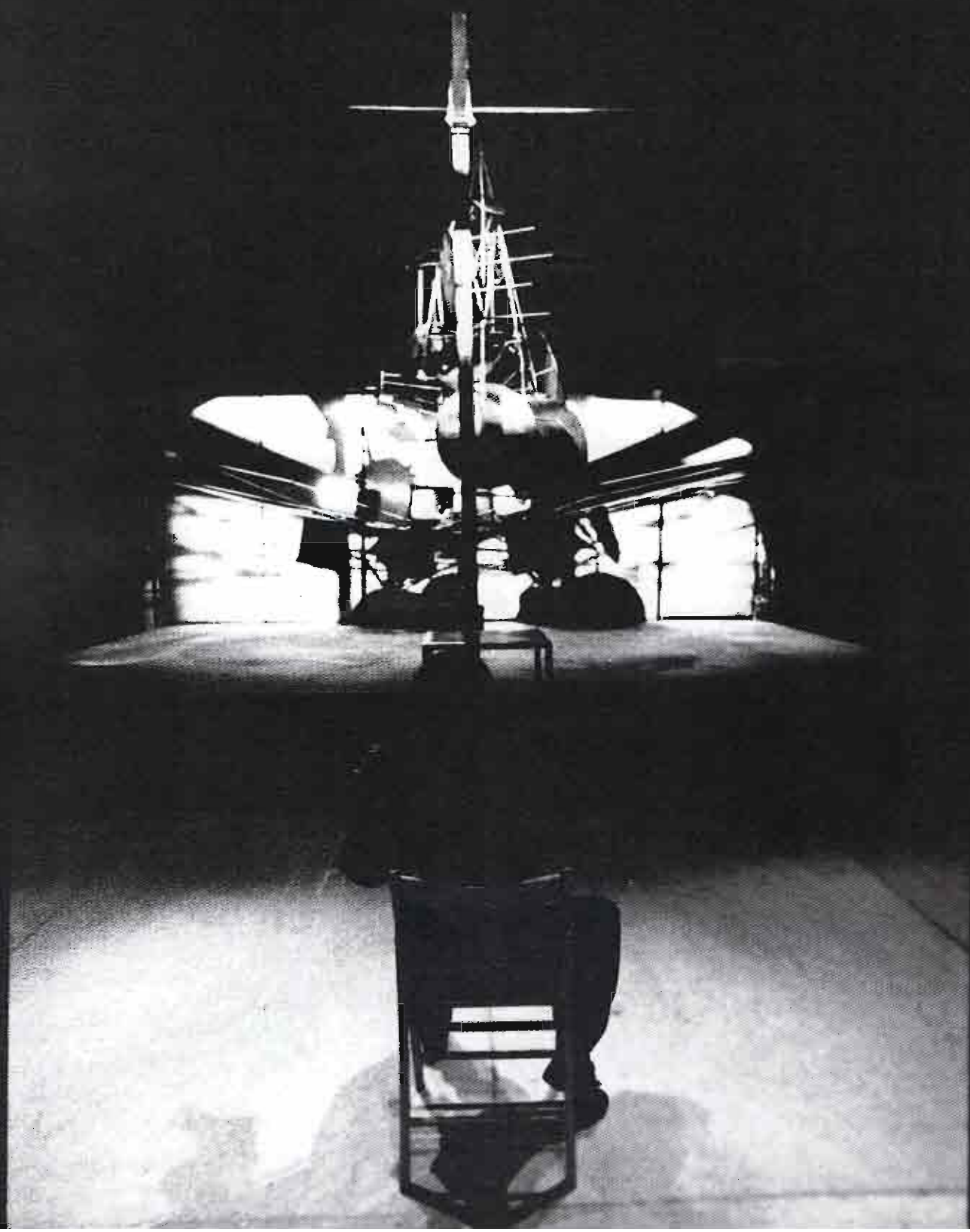
Vídeo
Arena Teatro

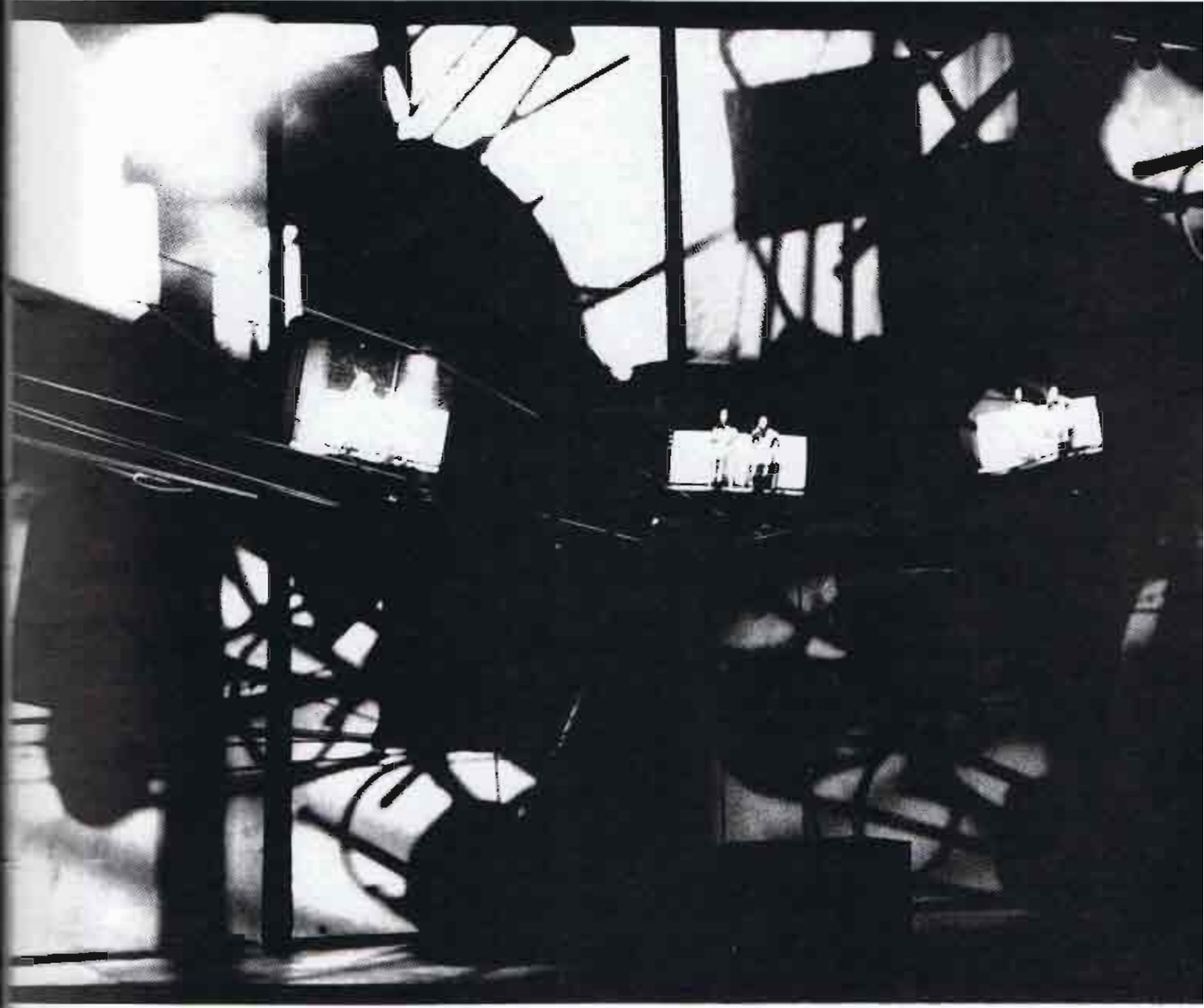
Realización escenográfica
TEDYMAG

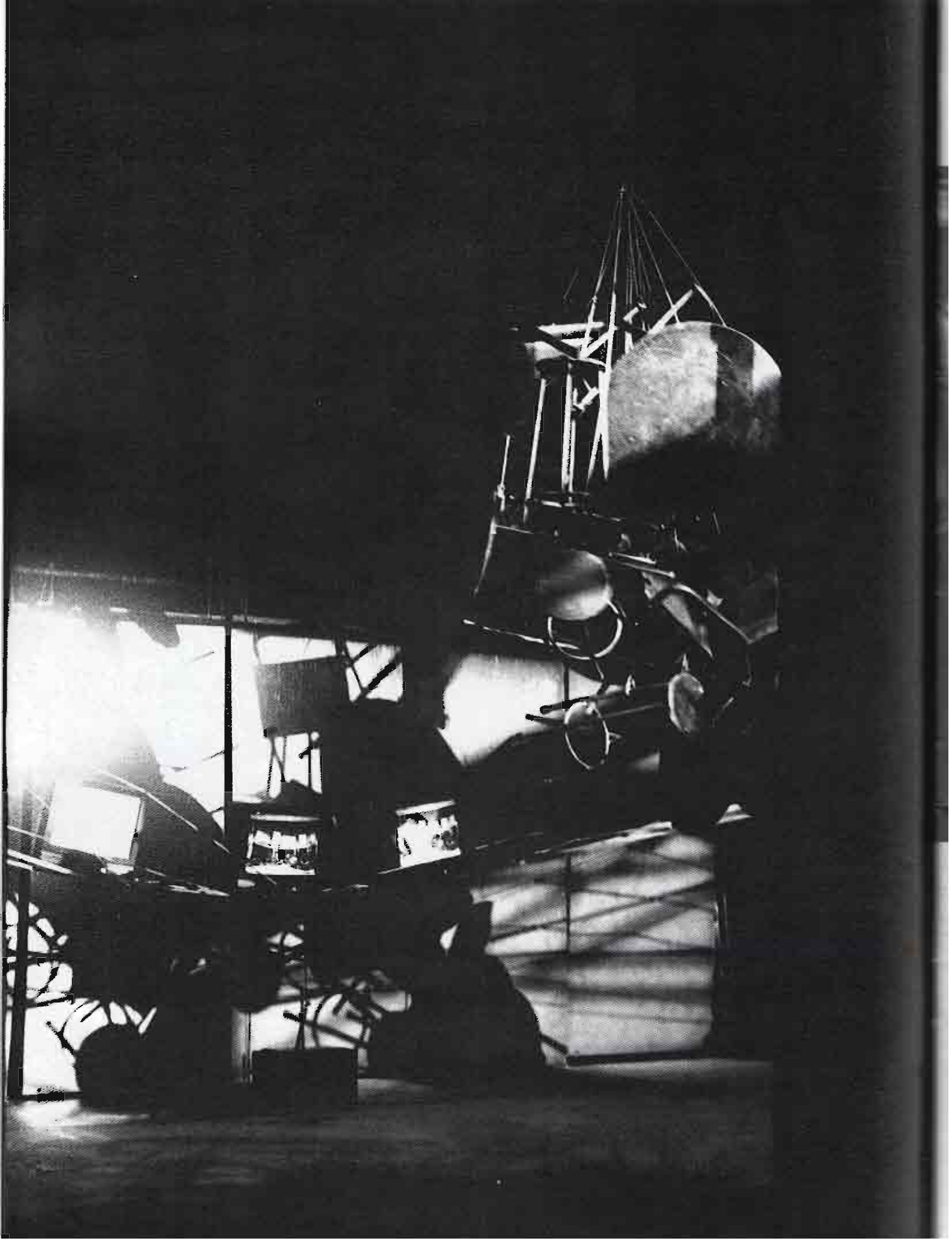
Técnicos
Pedro Hellín
José Antonio Nicolás

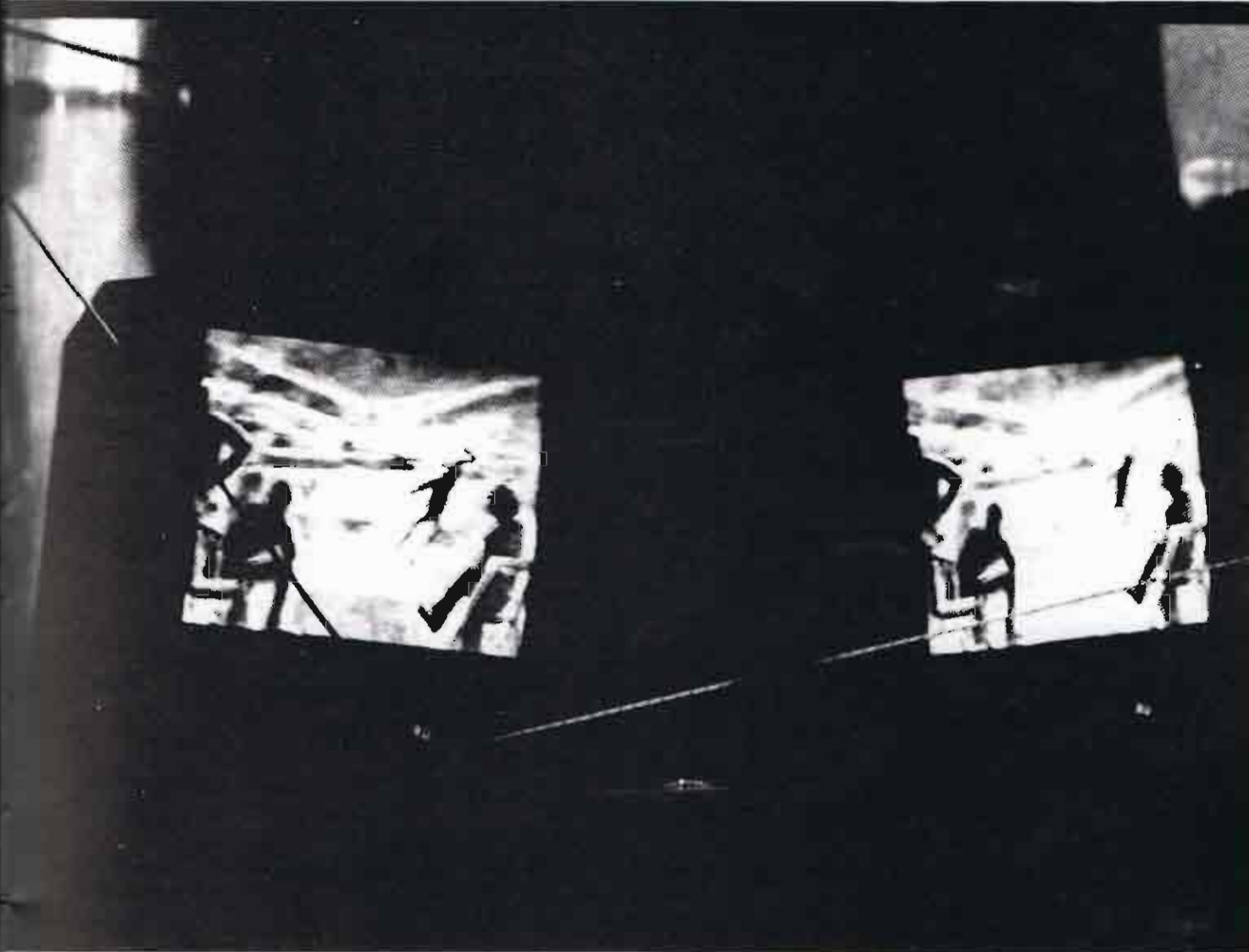














DRAMATURGIA DE LA ATMOSFERA, DEL ACTOR

En gran medida la mayoría de prácticas artísticas hoy vigentes, son deudoras de conceptos científicos que aunque siguen en circulación son ya anacrónicos. En efecto, por hablar de teatro, muchos de los procesos que circulan los sentimientos de un espectáculo, remiten a nociones científicas, por ejemplo la causalidad o la jerarquía de la materia según un orden establecido y preciso de tipos de partículas y de fuerzas, que hoy sólo son válidas en los manuales o en ese saber común que la gente tiene como supuesto, pero que en realidad todo ello pertenece a una visión del mundo que científicamente ya está periclitada o, como mínimo, es insuficiente. Eso explica también el hecho de que muchas escenificaciones de textos dramáticos del pasado son doblemente viejos, "anticuados": el mismo texto procede de cosmovisiones de otra época y su lectura actual no ha sabido hacerlo desde los conocimientos que hoy se empieza a tener sobre el espíritu o la materia (si es que esta división es válida aún).

Pero en la investigación punta, esto es, en las exploraciones que se arriesgan (movidas no por la simple temeridad sino por el método de prospección que guía la aventura de nuevas hipótesis), la ciencia y el arte coinciden o, cuando menos, se plantean los mismos interrogantes. De hecho, lo que podría distinguir la auténtica vanguardia de la gratuita mezcla de formas, que suele caracterizar muchos viejos productos ofrecidos como vanguardia novedosa (no basta poner un video en escena para asegurarse la modernidad), sería el mayor o menor grado de acercamiento a lo que la vanguardia científica está explorando, buscando, aventurando.

Después de decir todo esto me veo obligado a avisar que, por supuesto, no es mi intención proponer, ni siquiera brevemente, una teoría científica del arte, ni mucho menos pretendo dar como nuevo el viejo sueño (fue un sueño y está ya viejo) de un arte científico. A lo sumo me apropio de la ciencia como lenguaje, aunque en realidad lo que intento es moverme según la convicción de que las preguntas necesarias hoy son las mismas en arte, en ciencia y en cualquier otra manifestación humana, si bien la terminología o los procedimientos sean diferentes.

Aunque sería más honesto y más exacto decir que lo que estoy haciendo es mirar fotos de los espectáculos de ARENA TEATRO, recuperar mis experiencias como espectador de esas producciones, rememorar muchas conversaciones que he mantenido durante los últimos diez años (en un aeropuerto, paseando por la huerta, sentido durante un ensayo, a través del teléfono o bebiendo sin medida en la madrugada) con Esteve Graset.

Algunas lecturas recientes, aquellos espectáculos y toda esa clase fragmentaria de conversaciones, me han llevado a elegir, entre las múltiples opciones posibles, la noción de *inestable*.

Lo inestable en la materia que constituye el cosmos (por ejemplo en los *fenómenos atmosféricos*), lo inestable en la construcción de personajes que persigue Esteve Graset.

Suele aceptarse en ciencia que la materia está formada por sólo dos clases de partículas elementales (los leptones, el electrón por ejemplo, y los quarks, que son los constituyentes del protón, del neutrón y de otras muchas partículas análogas). Esas partículas, según la acepción científica actual, estarían en interactividad según cuatro tipos básicos de fuerzas: la gravitación y el electromagnetismo para magnitudes macroscópicas y la fuerza débil y la fuerza fuerte, que sólo son observables en sucesos subnucleares. Pero a mí me fascina una hipótesis reciente: a un alcance de 10-29 centímetros, el mundo puede ser muy simple, con sólo una clase de partículas elementales y una fuerza importante. Lo que fascina de esa propuesta es que, según ella, toda la materia es inestable, y única.

toda la materia actúa como un líquido, y me lo dijo señalando a una gran ciudad: "incluso el cemento armado de esos edificios tiende, con un tiempo inmenso por delante a derramarse igual que un vaso de agua lanzado al aire".

De manera que, pensé, resulta que lo más sólido y robusto es sólo materia suspendida, sólo suspendida, en el tiempo.

Lo mismo he vuelto a pensar, aunque desde otra sensación, recientemente, contemplando el vuelo del manto de mármol en el ESTASI DI SANTA TERESA, de Bernini, que se conserva en la iglesia romana de S. María della Vittoria.

Lo mismo estoy pensando ahora, mirando las fotos de los espectáculos de ARENA TEATRO.

Y de pronto (por cierto, de súbito y como por casualidad, me acuerdo de Heráclito, el viejo filósofo y griego, también llamado "el oscuro") entiendo (o creo entender) lo que Esteve Graset pretende conseguir con los actores y los personajes. Me lo ha explicado varias veces, a menudo de manera oscura (creo que, en la medida que es una meta aún no alcanzada, él mismo no lo tiene claro de modo meridiano); incluso para este texto durante una conversación tomé notas (pero las he perdido). A pesar de todo ello, la teoría unificada de la materia me es útil cuando afirma que dicha teoría no pretende ocultar las diferencias, sino sólo decir que éstas no son fundamentales.

El desarrollo de esa afirmación me permite mirar lo que Esteve Graset supone en teatro y para el asunto de los actores y los personajes. En síntesis diré lo que pienso que este hombre persigue cuando trabaja, con los actores, en este momento, de ARENA TEATRO: las diferencias entre los actores y, esto es, entre ellos y con respecto a los personajes, son visibles, son evidentes, porque el escenario está frío y se trabaja con energías bajas; pero si pudiéramos realizar los espectáculos a energías sumamente altas, la unificación se revelaría en toda su simplicidad.

Se trata, pues, de la cuestión de la energía. Pero para el arte la energía no basta (una máquina sumamente potente bastaría, ni tampoco un grito sin más es artístico). Ahí interviene el gesto creativo que es la dramaturgia.

Sin embargo, con la dramaturgia (y por tanto con el montaje) se puede reintroducir en el manejo de la energía escénica lo que al principio decíamos, esto es, viejos modelos ya anacrónicos. En efecto, la energía potencial de un texto o la del cuerpo de un actor, puede ser domesticada, y por tanto desvirtuada, si la sometemos a viejos modelos de dramaturgia. Se puede dar así que una situación o un tema podría ser apto para hablar de lo verdaderamente contemporáneo (esto es, hablar del futuro), pero al ser tratado con una dramaturgia caduca, resulta inservible. En España tenemos una manera inequívoca para describir este proceso. Me refiero a la moda actual de valorar y ensalzar la "carpintería teatral", esto es, el modo que en otra época ya pasada, había para construir un texto, un espectáculo. En efecto, la carpintería teatral (equivalente a escribir teatro "con oficio", a la "pièce bien faite"), que era consecuente con una determinada visión del mundo (la artística, la cultural o la científica) es diferente. Igualmente, el uso acertado de "montaje" que, por ejemplo, Brecht practicaba, ya no es útil para explicar la actual percepción de las contradicciones y del (des-) orden contemporáneo.

Ahora entiendo porqué Esteve Graset para hablar de dramaturgia o montaje, habla del mar.

No el mar en su movimiento evidente de las olas o las mareas, sino el paisaje del mar visto desde una altura. El mar como un recipiente de agua cercano al infinito; el mar, como un conjunto amplio de matices, coloraturas; el mar como un montaje de fuerzas por definición inconmensurable y, por lo mismo, un buen maestro del montaje.

Lo diré con palabras de Prigogine: "un tema que todavía está en sus comienzos es el de la comprensión de los mecanismos que seleccionan las estructuras que en última estancia surgirán del turbulento océano de las fluctuaciones. Lo que, sin embargo, está claro es que en condiciones muy alejadas del equilibrio estos mecanismos selectivos tienen una acción de un orden de magnitud diferente que

en condiciones cerca del equilibrio". Prigogine está hablando del segundo principio de termodinámica, pero podemos aplicarlo para describir lo que Esteve Graset y ARENA TEATRO están intentando ahora (doy por supuesto que algún otro creador también): muy lejos del equilibrio, el arte empieza a "percibir" su entorno, a distinguir entre pequeñas diferencias que serían insignificantes en el equilibrio.

En efecto, trabajar sobre el actor no significa trabajar sobre el cuerpo, ni significa manipular a los actores como marionetas. Se trata más bien de hacer teatro con unas condiciones que permitan un modo acertado de hablar del mundo contemporáneo.

Antoni Tordera

THE DRAMATURGY OF ATMOSPHERE, OF THE ACTOR

The majority of artistic practices in use today are to a large extent indebted to scientific concepts which, though still in circulation, are outdated now. Indeed, so far as theatre is concerned, many of the techniques by which the feelings of a show are expressed refer to scientific notions -for instance, causality or the hierarchy of matter in terms of a fixed and precise order of particle types and forces -which nowadays appear only in handbooks or as part of that common body of knowledge which people take for granted, but which actually belongs to a vision of the world which scientifically is in decline or at least no longer adequate. This also explains why so many productions of dramatic texts from the past are doubly old or "antiquated": The text itself springs from the cosmovision of another age and its modern-day interpretation has been incapable of using the insights people are beginning to gain into spirit or matter (if indeed such a division is still valid).

But in the most advanced research, that is, in exploration which takes risks (not out of pure recklessness but in the prospecting manner which serves as guide to the adventure of new hypotheses), science and art coincide, or at least pose the same questions. Indeed, what could be said to distinguish the truly avant-garde from the gratuitous mixing of forms which characterizes so many old products presented as completely novel (putting a video on stage is no guarantee of modernity) is the proximity to what the science avant-garde is seeking, exploring or venturing.

That said, I feel obliged to point out that it obviously isn't my aim to propose or even outline a scientific theory of art, and still less to dust off the old dream (it was a dream and is now old) of a scientific art. At most I'm adopting science as a language, though my real aim is to act on the conviction that the necessary questions are the same in art, science or any other human manifestation, even though the terminology or procedures may differ.

Although it would be more honest and more accurate to say that what I am doing is looking at photos of performances by ARENA TEATRO, recalling my experiences as a spectator to those productions, remembering the many conversations I've had in the last ten years (in airports, during walks in 'la huerta', at rehearsals, on the phone or in late-night drinking bouts) with Esteve Graset.

Some recent reading I've done, those performances and that whole kaleidoscope of conversations have led me to choose from a host of possibilities the notion of instability.

The instability of the matter of which is composed (of *atmospheric phenomena*, for instance), instability as the possible object of a theatre art, instability in the construction of character Esteve Graset is pursuing.

In science it's usually accepted that matter is formed of only two kinds of elementary particle (leptons, for instance the electron, and quarks, the components of the protons, the neutron and a host of similar particles). Modern scientists hold that these particles interact in terms of four basic types of force: gravitation and electromagnetism for macroscopic quantities and subnuclear activity. But personally I'm fascinated by a recent hypothesis: within a range of 10-29 centimetres, the world can be very straightforward, with just one kind of elementary particle and one major force. The fascinating thing is the suggestion that all matter is unstable and of only one kind.

I partly perceived this some years ago, when an architect friend of mine told

the reinforced concrete in those buildings tends, after an immense stretch of time, to shower down like a glassful of water in the air".

So, I thought, it turns out that the most solid, most robust object is only matter suspended, only suspended, in time.

Recently I had the same thought, though in a different context, as I contemplated the flight of the marble plinth in Bernini's ESTASI DI SANTA TERESA, which is kept at the Roman church of S. Maria della Vittoria.

The same thought comes to me now as I look through the pictures of the ARENA TEATRO shows.

And straightaway (by the way, suddenly and as if by chance I recall Heraclitus, the old Greek philosopher, also known as "the obscure") I understand (or think I understand) what Esteve Graset is trying to achieve with his actors and characters. He's explained it to me many times, often obscurely (I think as a goal which is yet to be attained, he's not exactly sure what it is himself); I even took notes for this text during a conversation I had (but I've lost them). Nevertheless, the unified theory of matter is useful for my purpose when it asserts that it makes no attempt to conceal differences, but simply to state they are not essential.

Pursuing this point, it becomes clear to me what it is Esteve Graset stands for in theatre and in terms of the actor/character question. I could sum it up by saying what he's after right now in his work with the actors of ARENA TEATRO: the differences between actors, that is, between themselves and viz-à-viz the characters, are visible, palpable ones, because the stage is cold and they're operating with low energies; but if we could produce really high energy performances, the unification would show up in all its simplicity.

It us a question of the amount of energy, then. But for art energy isn't enough (a really powerful machine would suffice, and nor is a simple scream artistic). This is where the creative gesture, which is dramaturgy, comes in.

Nevertheless, with dramaturgy (and so with montage) you might well reintroduce in the handling of theatrical energy what we were talking about at the start, that is, the old outdated models. Indeed, the energy potential of a text or of an actor's body can be tamed, and so spoilt, if we subject it to the old models of theatre art. It may be that a particular situation or theme is right for talking about the truly contemporary (that is, for talking about the future), but as the dramaturgy in question is an outdated one, it is unusable. In Spain we have an unequivocal expression for this kind of process. I'm referring to the current trend of extolling the virtues of "carpintería teatral", that is, the time-honoured technique of constructing texts and plays. Indeed, theatrical carpentry (the "tradesmanlike" approach to the theatre, the "pièce bien faite"), which was consistent with a particular vision of the world (the artistic, the cultural or the scientific), is something else. At the same time the correct use of "montage", as practised by Brecht for instance, is no longer of use in explaining the present perception of contradictions and contemporary (dis-) order.

Now I understand why, in talking about dramaturgy or montage, Esteve Graset talks about the sea.

Not the sea in the visible motion of wave and tide, but the whole seascape envisioned from above. The sea, as a mass of water bordering on the infinite; the sea, as a broad spectrum of colours and shades; the sea, as a montage of forces which are by definition unmeasurable, and for that very reason a master of montage.

To put it in the words of Prigogine: "a question which is as yet undeveloped is our understanding of the mechanism which select the structures which will finally spring from the turbulent ocean of fluctuations. What is clear, however, is that in conditions well removed from equilibrium, these mechanisms of selection become processes of order, different orderings." (Prigogine, *Order from Chaos*, p. 111)

Prigogine is talking about the second principle of thermodynamics, though we can apply it to the description of what Esteve Graset and ARENA TEATRO are trying to do at the moment (together, I assume, with some other creator): removed from equilibrium, art begins to "perceive" its surroundings, to distinguish tiny differences which would be insignificant at equilibrium.

Indeed, working on the actor doesn't mean working solely on the body, nor does it mean manipulating the actors like puppets.

Rather it's a question of making theatre in conditions conducive to a proper means of talking about the contemporary world.

Antoni Tordera

PRODUCCIONES DE ARENA TEATRO 1986-1991

1986 **FASE I: USOS DOMESTICOS**

de Esteve Graset
Música de Pepe Manzanares
Estreno: SALA CLARAMONTE
Murcia

MANIOBRAS URBANAS

Instalación escénica para plazas
de Esteve Graset
Música de Luis Muñoz
Presentación: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO
Molina de Segura

1988 **CALLEJERO**

de Esteve Graset
Música de Luis Muñoz y Pepe Manzanares
Estreno: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO
Granada

CONCIERTO

Instalación escénica de Esteve Graset
Música de Luis Muñoz
Diseño acústico de Pepe Manzanares
Estreno: MUESTRA DE NUEVO TEATRO JOVEN ESPAÑOL
Oviedo

1989 **EXTRARRADIOS**

de Esteve Graset
Música de Pepe Manzanares
Estreno: SALA OLIMPIA
Madrid

1991 **FENOMENOS ATMOSFERICOS**

de Esteve Graset
Música de Pepe Manzanares
Estreno: FESTIVAL MAUBEUGE INTERNATIONAL THEATRE
Maubeuge (Francia)

VENTANA TRASERA

Instalación escénica
de Esteve Graset
Música de Pepe Manzanares
Presentación: ENCUENTROS TEATRO CONTEMPORANEO "etc 91"
Murcia

PRESENTACIONES

| | |
|---|------------------|
| SALA CLARAMONTE | Murcia |
| TEATRO MARTIN | Madrid |
| SALA SAN POL | Madrid |
| FACULTAD DE FILOLOGIA | Valencia |
| SITGES TEATRE INTERNACIONAL | Sitges |
| NUEVO TEATRO CIRCO | Cartagena |
| MUESTRA DE TEATRO JOVEN ESPAÑOL | Oviedo |
| MUESTRA DE TEATRO | Cieza |
| FESTIVAL DE TEATRO | Logroño |
| GIRA PROVINCIAL | Granada |
| LA NAVE | Murcia |
| AUDITORIO MUNICIPAL | Totana |
| TEATROALDIA | Calasparra |
| AKADEMIA RUCHU | Varsovia |
| MERCAT DE LES FLORS | Barcelona |
| SALA OLIMPIA | Madrid |
| AULA JUAN DEL ENCINA | Salamanca |
| TEATRO ALAMEDA | Sevilla |
| TEATRO GUERRA | Lorca |
| UNIVERSIDAD DE HELSINKI | Finlandia |
| ENCUENTROS DE TEATRO CONTEMPORANEO | Murcia |
| MUESTRA INTERNACIONAL DE TEATRO | Valladolid |
| SUMMERTIME FESTIVAL | Frankfurt |
| FESTIVALES DE NAVARRA | Pamplona |
| MUESTRA DE TEATRO | Calasparra |
| FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO | San Javier |
| ENCUENTROS DE TEATRO | Alicante |
| ENCUNTROS ACARTE | Lisboa |
| BRUZZLE FESTIVAL | Bruselas |
| FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO | Molina de Segura |
| TEATRE LES ATELIERS | Lyon |
| SALA CASABLANCA | Alicantarilla |
| TEATRO ROMEA | Murcia |
| TEATRONOVENTA | Bullas |
| TEATRO PRADILLO | Madrid |
| FESTIVAL MAUBEUGE INTERNATIONAL THEATRE | Francia |
| CENTRO CIVICO LAS DELICIAS | Zaragoza |
| FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO | Granada |
| TOUCH TIME - MICKERY | Amsterdam |
| etc... | |

INDICE

| | Pág. |
|--|------|
| FENOMENOS ATMOSFERICOS | 3 |
| Presentación | |
| Ficha técnica | 5 |
| DRAMATURGIA DEL MAR | 21 |
| VENTANA TRASERA | 27 |
| DRAMATURGIA DE LA ATMOSFERA DEL ACTOR | 39 |
| PRODUCCIONES DE ARENA TEATRO | 45 |
| PRESENTACIONES | 47 |

Publicaciones Arena Teatro
Volumen 5 - Mayo 1991

Diseño gráfico

Imma Graset

Fotografía

Paco Salinas

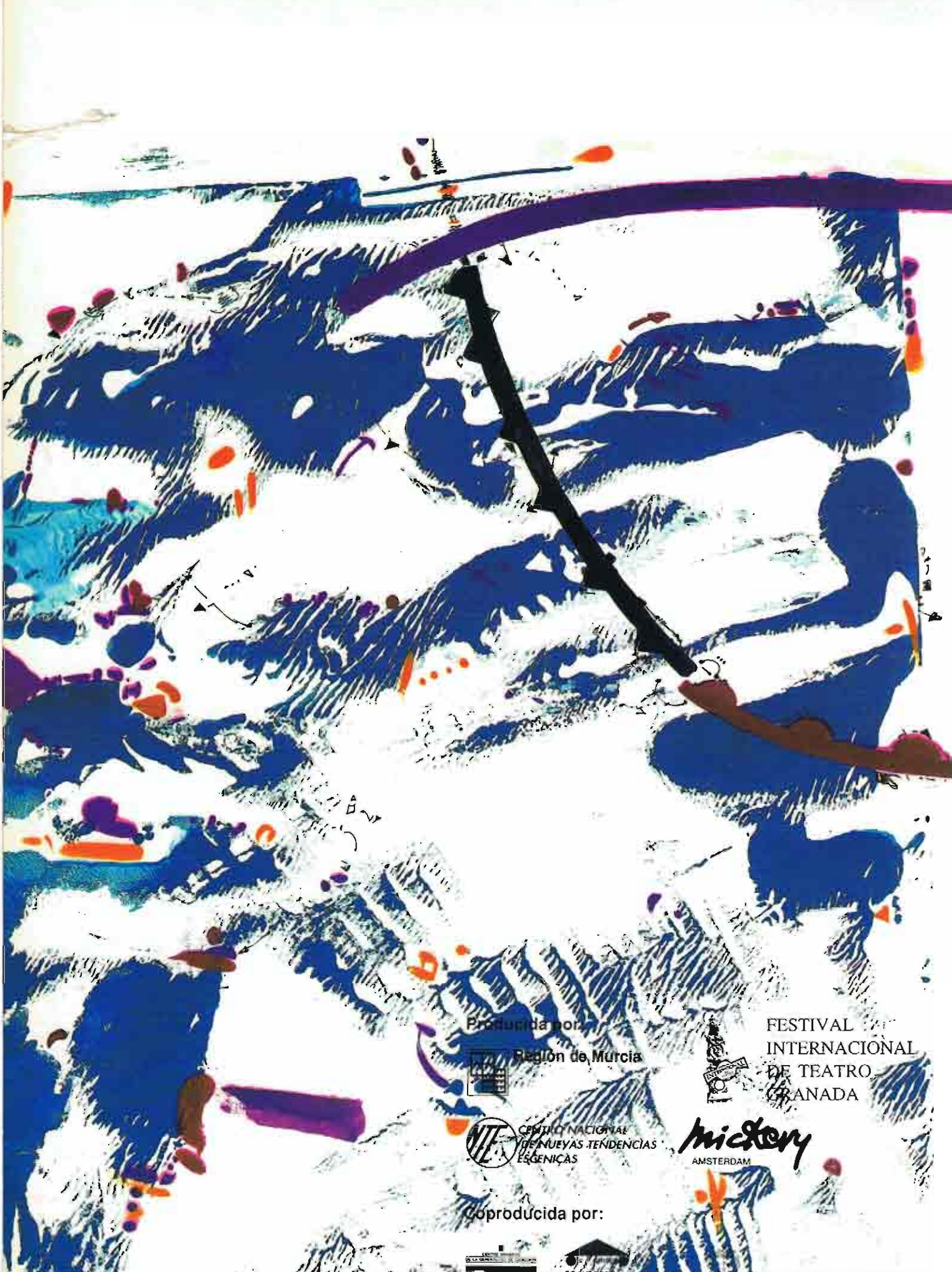
Imprime

A. G. Novograf, S.A.

Depósito Legal

MU-1085-1991

Arena Teatro. C/. San Cristóbal, 3, 2.º Pl.
Telf. 968 / 21 75 48 - Fax 968 / 22 17 09
30001 MURCIA (España)



Producida por:
Región de Murcia



FESTIVAL INTERNACIONAL
DE TEATRO GRANADA



CNT CENTRO NACIONAL
DE NUEVAS TENDENCIAS
ESCENICAS

Mystery
AMSTERDAM

Coproducida por:

