

etc





## ESPECTACULOS / INSTALACIONES

### **Jueves 11**

Teatro Romea  
de 19 a 20 h.

ARENA TEATRO  
"Ventana Trasera"  
Instalación escénica  
de Esteve Graset

### **Jueves 11**

Iglesia San Esteban  
22'30 h.

MICKERY  
"Omeira Sánchez"  
Instalación escénica  
de Ritsaert ten Cate

### **Viernes 12**

Iglesia San Esteban  
De 10 a 14 y 17 a 20 h.

MICKERY  
"Omeira Sánchez"  
Instalación escénica  
de Ritsaert ten Cate

### **Viernes 12**

Teatro Romea  
22'30 h.

ARENA TEATRO  
"Fenómenos Atmosféricos"  
de Esteve Graset

### **Sábado 13**

Iglesia San Esteban  
De 10 a 14 y 17 a 20 h.

MICKERY  
"Omeira Sánchez"  
Instalación escénica  
de Ritsaert ten Cate

### **Sábado 13**

Teatro Romea  
22'30 h.

MUDANCES  
"Atzavara"  
Coreografía de  
Angels Margarit

### **Domingo 14**

Iglesia San Esteban  
De 10 a 14 y 17 a 20 h.

MICKERY  
"Omeira Sánchez"  
Instalación escénica  
de Ritsaert ten Cate

### **Domingo 14**

Teatro Romea  
22'30 h.

DANAT DANZA  
"El cielo está enladrillado"  
Coreografía de  
Sabine Dahrendorf  
y Alfonso Ordóñez



## **DIALOGOS**

**12, 13 y 14 de abril**

17'30 h.

Teatro Romea

EL NUEVO TEATRO, LA NUEVA DANZA:

PANORAMA INTERNACIONAL

Un proyecto de Manuel Llanes

Director artístico del Teatro Central-Expo 92 y responsable de programación del Festival Internacional de Teatro de Granada

*Participan:*

Hugo de Greef, Director del Kaaitheater, Bruselas

Velia Papa, Directora del Festival de Polverigi, Italia

Jean-Marc Adolphe, periodista, París

Guillermo Heras, Director del C.N.N.T.E., Madrid

19 h.

Teatro Romea

ROOM 9: TEATRO DE LOS 90, ESTRUCTURAS, MODELOS

Un proyecto de Ritsaert ten Cate

Director artístico del Mickery, Amsterdam

*Participan:*

Norman Frisch, Director adjunto del Festival de Los Angeles 90

Bruno Verbergt, Director del Klapstuk Festival, Lovaina

Colleen Scott, Editora de "Two&Two", Amsterdam

Ariel Goldenberg, Director de MC 93 Bobigny, Francia

Antonio Fernández Lera, Escritor y Periodista, Madrid

Esteve Graset, Director artístico de Arena Teatro, Murcia



**"FOTO-etc" / CICLO CONCIERTOS COMPOSITORES ESCENICOS**

**"Foto-etc"**

PACO SALINAS

Imágenes escénicas

Jueves 11

18'30 h.

Teatro Romea

**"Regreso a Nú"**

LUIS MUÑOZ / MARCIAL PICO

Ciclo conciertos compositores escénicos

Jueves 11

20'30 h.

Teatro Romea





**El Teatro,** este arte siempre tan provisional y efímero, inmediato e irreplicable, viene siendo, desde hace tanto tiempo que parece ya endémico en él, centro de una controversia apasionada y apasionante, tanto sobre su esencia última como sobre las razones de su "permanente estado de crisis".

No es fácil resistir la tentación de caer en el vértigo de las teorías que defienden unas u otras posturas, pero, dado que "doctores tiene la Iglesia", deseo, por mi parte, limitarme a expresar unas impresiones y reflexiones en voz alta de un espectador apasionado por esta aventura, eternamente joven, del arte de Esquilo, Calderón, Shakespeare, Moliere, Maiakovski...

Y nuestra reflexión comienza constatando el hecho de que el mundo en que vivimos está siendo sometido a las mayores convulsiones socio-culturales de la Historia del hombre; el fin del comunismo como sistema es quizás el ejemplo más esgrimido, pero son sobre todo la revolución tecnológica informacional o los profundos cambios en la economía los que mejor explican esta radical mutación.

Nos encontramos entre dos eras, en el umbral de una nueva civilización, en donde la mayor parte de las teorías que han conformado nuestros principios han entrado en una profunda e irreversible crisis; es la gran "revuelta contra los padres del pensamiento moderno" (Descartes, Kant, Hegel, Marx...) en la que todos los valores se están cuestionando.

Pero si "los antiguos dioses se han marchado –como pensaba Hölderlin–, los nuevos aún se desconocen". Pocas veces en la Historia, en efecto, la Humanidad ha ignorado, como hoy, hacia dónde camina; los escepticismos generalizados y el casi predominio de la ética del "depende" son síntomas inequívocos de ello. Como lo es el que las propias vanguardias se hayan convertido en rituales de la cultura de masas y del consumo cultural. Hoy –según Subirat– "su signo no es crítico, sino acomodaticio a las leyes de producción y reproducción económicas; su carácter es profundamente conservador". Tras la euforia del carnaval, la resaca de la cuaresma.

No voy a entrar en la polémica de si el teatro ha de ser o no una nueva forma de distracción –como dice Fernández Lera–, "un sucedáneo de la televisión comercial" o un vehículo de indoctrinación, de difusión de ideas; pero parece claro que pocas expresiones siguen estando tan vigentes como el teatro para reflejar la vida, para mostrarnos el caos en toda su desnudez.

No obstante, y pese a ello –según me parece–, mientras otras artes, como la música, las artes plásticas e incluso la moda y el diseño, han conseguido "logros realmente palpables" en este terreno, aquél o sufre la inflación de conceptos casi prehistóricos o se debate en estériles polémicas sobre especulaciones casi metafísicas.

Por todo ello el teatro actual, en buena parte heredero de la tradición burguesa del pasado siglo, debe morir, asumiendo el concepto "muerte" no en el significado más común de fin, sino en el concepto más dialéctico que viene a significar "disolución/resolución": una muerte/transformación que le permita reencontrarse con su auténtica esencia, con su especificidad poética, para volver a ser un arte vivo y sustantivo.

Estamos seguros de que estos "etc.", con otras experiencias similares, están coadyuvando con seriedad y rigor para que este "otro teatro" sea pronto una realidad.

**Esteban Egea Fernández**

Consejero de Cultura, Educación y Turismo

*Theatre, always such a provisional and ephemeral art, one both immediate and unrepeatable has for some time now (so long, in fact, it would appear to be a permanent feature of the art) been at the centre of an intense and intensely interesting debate, a debate not just about its ultimate essence but about the reasons for its "permanent state of crisis".*

*It is hard to resist the temptation to invoke the giddy mass of theories which defend either this view or another, but as there is no shortage of specialists who can do this, for my part, I'd rather just give voice to a few impressions and reflexions of a spectator enchanted by the ageless adventure of the art of Aeschylus, Calderón, Shakespeare, Molière and Maiakovski.*

*And our reflexions begin with the realization that the world we are living in is experiencing the greatest social and cultural upheavals in the history of man; the end of communism as a system is perhaps the instance people quote most often, yet it is above all the technological revolution in the field of information or the profound changes in the economy which best explain this radical transformation.*

*We find ourselves between two eras, on the threshold of a brand new civilization, in which the bulk of the theories on which our principles have rested are in the midst of a profound and irreversible crisis: it is the grand "revolt against the fathers of modern thought" (Descartes, Kant, Hegel, Marx, etc.) in which all our values are being cast in doubt.*

*But if, as Hölderlin thought, "the old gods have left us, the new ones are still unknown". Indeed, seldom in History has man been so unaware as he is today of where he is heading; widespread skepticism and the virtual predominance of the ethic of "it depends" are the unmistakable symptoms. As is the fact that the avant-garde itself has become a ritual of mass culture and the age of cultural consumption. According to Subirat, nowadays "its sign isn't critical of but acquiescent in the economic laws of production and reproduction; its character is deeply conservative". After the euphoria of carnival, the hangover of lent.*

*I do not wish to get involved in the debate over whether the theatre should be a new form of distraction, as Fernández Lera puts it, "a substitute for commercial TV", or rather a vehicle for indoctrination, for the dissemination of ideas. Yet it would seem evident that few forms of expression remain as valid as theatre for reflecting life, for showing us the bare face of chaos.*

*All the same, it would seem to me that, while other arts, like music, the plastic arts and even fashion and design, have made "veritable breakthroughs" in this terrain, theatre either suffers a glut of almost prehistoric notions or has lost itself in sterile polemics over almost metaphysical concepts.*

*For all of these reasons modern theatre, in many ways the heir to the bourgeois tradition of the last century, must die, the concept of "death" being understood not in its usual sense as "end", but in a more dialectical way as meaning something like "dissolution/resolution": a death/transformation which enables it to rediscover its true essence, in its poetic specificity, in order to become once more a vital, substantive art.*

*We are certain that the "etc." and other similar events are making a serious and rigorous contribution to the efforts to make this "other theatre" a reality very soon.*

**Esteban Egea Fernández**

Councillor for Culture, Education and Tourism (Murcia)

## etc 91

Durante tres ediciones los "etc" han cumplido con su propósito inicial: promocionar las nuevas tendencias escénicas de España en Europa. El gran esfuerzo realizado, contando también con la colaboración de otras compañías, se ha visto satisfecho con la presencia en Murcia de toda una serie de especialistas y creadores internacionales que con la aportación de sus diálogos y el criterio de sus opiniones han ofrecido a los creadores españoles la posibilidad de ricos intercambios en experiencias, ideas y realidades diversas. Recapitulando sobre lo que han sido los "etc" hasta ahora, llegamos a la conclusión de que ya hemos concretado una etapa.

Así surgen los "etc 91" como un proyecto de apertura, de reflexión para el futuro, un encuentro para buscar nuevas vías. Con esta intención se han programado los DIALOGOS, actividad motora sobre las que se vertebran los demás apartados, y en cuyas sesiones públicas o internas, se trazará un punto de partida para la nueva dirección de los "etc". La idea es crear un espacio que no sólo acoja a las producciones en gira, sino que sea casa para la investigación, los procesos, las actividades escénicas fronterizas. Queremos que a partir de la reflexión y la práctica se sienten las bases de un nuevo proyecto que sea representativo de la creatividad actual, considerando el estado internacional de las artes escénicas, sus necesidades, carencia, deseos...

Contamos nuevamente con la colaboración de Manuel Llanes y Ritsaert ten Cate en la elaboración y dirección de los DIALOGOS. En el marco de la muestra escénica se presentan, por primera vez en Murcia, las compañías MUDANCES Y DANAT DANZA, punta de la danza en España y con reconocido prestigio internacional. En el ámbito de la creación local ofrecemos dos experiencias innovadoras, la exposición fotográfica de Paco Salinas sobre los "etc" y el concierto de Luis Muñoz/Marcial Picó; las dos propuestas ocupan mundos fronterizos con la escena, perfectamente comunicados. Y surge un nuevo centro de atención en un espacio no específicamente escénico, la Iglesia de San Esteban, con la instalación OMEIRA SANCHEZ de Ritsaert ten Cate. ARENA TEATRO presenta su último montaje y la instalación escénica VENTANA TRASERA en el TEATRO ROMEA, centro que ofrece un año más sus espacios y recursos económicos para la presentación de este programa, así como la demostrada confianza de su director, Pepe Hervás.

Queremos agradecer a la Consejería de Cultura de la Región de Murcia y al INAEM (Ministerio de Cultura) su continuado apoyo. Y no nos olvidamos del Ayuntamiento de Alcantarilla y el TEATRO GUERRA de Lorca que fueron también soporte de los "etc" en las anteriores ediciones.

Sabemos que todas estas proposiciones cuentan con el interés de los espectadores de Murcia, a quienes se suman con su visita todos los interesados por la nueva escena que ya tienen en los "etc" su referencia. A todos, nuestro agradecimiento y bienvenida.

**Arena Teatro**

## etc 91

*The three years the "etc" have been running have seen the fulfilment of the initial aim, namely: the promotion of the new trends in Spanish theatre in the rest of Europe. All The hard work, to which other companies have also contributed, has been rewarded with the presence in Murcia of a whole range of international specialists and creators, whose views and insights have brought their Spanish counterparts the possibility of a rich exchange of different experiences, ideas and realities. Summing up what the "etc" have meant so far, we can conclude that we've passed the first stage.*

*And so "etc 91" comes as a chance to expand and reflect on the future, an encounter with a view to tracing new paths. This aim has led to the planning of DIALOGUES, the central activity which will serve as a cornerstone for the other events; these sessions, whether public or internal, will seek to fix the new direction the "etc" will take. The idea is to establish a space not just for touring productions, but for research, processes, bordering theatrical enterprises. We are hoping that reflection and practice will lead to the creation of a new project, one which, bearing in mind the state of the scenic arts internationally, its needs, scarcity, desires, etc., will be representative of the work of today.*

*We are lucky once more to have the help of Manuel Llanes and Ritsaert ten Cate in the planning and direction of the DIALOGUES. On the performance side, for the first time in Murcia, we have the companies MUDANCES and DANAT DANZA, the very best in Spanish dance with well-earned international prestige. In the local creators section there are two innovating events: the exhibition of photos on the "etc" by Paco Salinas and the Luis Muñoz/Marcial Picó concert, both from bordering worlds, worlds which connect perfectly well with theatre. And there is a brand new centre of attention in a not specifically theatrical venue, the Church of San Esteban, with Ritsaert ten Cate's OMEIRA SANCHEZ installation. ARENA TEATRO present their latest work, the VENTANA TRASERA installation, at the TEATRO ROMEA, which once more has offered space and also financial support for the presentation of this programme, as well as the proven confidence of its director, Pepe Hervás.*

*We should like to express our gratitude to the Council of Culture of the Region of Murcia and for the continued support of the INAEM (Ministerio de Cultura). Nor should we forget the Ayuntamiento de Alcantarilla and the TEATRO GUERRA in Lorca, which helped mount the "etc" in previous years.*

*We know that for all of these events we can count on the interest of the spectators of Murcia, to whom we must add all of those visiting devotees of the new theatre, for whom the "etc" are a reference-point. To all of them, our gratitude and warmest welcome.*

**Arena Teatro**

# DIALOGOS



## ROOM 9

### TEATRO EN LOS 90, ESTRUCTURAS, MODELOS

RITSAERT TEN CATE

Europa está cambiando a una velocidad que el teatro es incapaz de seguir. Los comentarios sobre el trabajo que se desarrolla en las artes plásticas parecen ir al ritmo de los acontecimientos; en las artes escénicas es el caos. Existe una clara urgencia de redefinición, pero apenas se ha dado un paso en esa dirección: por una parte, existe una verdadera necesidad de clarificar raíces e identidades; por otra parte, las presiones externas siguen aumentando (especialmente de las instituciones estatales), con la expectativa creciente de una corriente interminable de productos de éxito, productos que garanticen llenos en los teatros.

Estas presiones externas dejan menos lugar que nunca para disponer de un tiempo desesperadamente necesario para replantear, para trabajar con tranquilidad, para experimentar. En respuesta a ello los productores se reagrupan, aumentan las coproducciones para compartir los crecientes costes, al mismo tiempo que intentan situarse políticamente, con el fin de apuntarse tantos en casa, manteniendo o defendiendo así su posición. Este proceso es un juego de estructura de poder y rara vez tiene que ver con un desarrollo artístico a largo plazo.

El creciente flujo de espectáculos de Europa oriental en Europa occidental constituye un avance discutible tanto para el Este como para el Oeste. Las producciones de Europa oriental son traídas como una moneda dura y arriesgada, sin haber pensado en el marco en que dichas producciones se muestran. No queda espacio para un reajuste ni para un replanteamiento y pronto se verá que todo queda totalmente desarraigado. Al mismo tiempo, se produce un increíble aumento en el número de acontecimientos vinculados a grandes urbes europeas, e incluso a ciudades medianas, pero sin el correspondiente incremento de los medios económicos. Las identidades de los "líderes" tradicionales del "mercado", los festivales internacionales, van devaluándose poco a poco. En un sentido general, solamente Francia parece mantenerse alerta, en el sentido de llevar a cabo una apertura selectiva de sus fronteras; sobre todo, en su mayoría, los países de Europa central están compartiendo el mismo tipo de producto artístico de gran energía y de segundo nivel.

En la medida en que se desarrollan nuevos modelos y estructuras, éstos parecen inspirarse, en gran parte, en el poder y en la política o bien en la pura supervivencia. Pasan pocas cosas que hagan disminuir la presión. Incluso los centros abiertos a la colaboración, que, con paso lento, pero seguro van surgiendo en toda Europa, pese a tener sobre el papel una ideología con orientación de laboratorio, se orientan hacia el producto. El laboratorio se ha convertido en un producto en sí mismo, y ya no hay proceso que se quede en obra inacabada: el proceso es el producto. Este desarrollo de los acontecimientos puede explicarse fácilmente por el hecho de que las artes escénicas se consumen en menos tiempo del necesario para crearlas: la búsqueda de novedades, de algo nuevo, es frenética. El resultado es que se dispone cada vez de menos tiempo, menos dinero y menos sensibilidad para un crecimiento y un desarrollo propios. Puede haber excepciones en los casos de "gurús" consagrados como Stein, Brook, Bausch, Wilson o Zadek, y tal vez Karge, Peymann y Chéreau tengan más vía libre, pero por lo general manda el mercado, no el artista. Mientras tanto, en lo que se refiere a la IETM (\*), tendrá que pasar mucho tiempo antes de que pueda establecerse como una organización propiamente dicha. La evolución desde unas reuniones verdaderamente pequeñas e informales de personas mutuamente interesadas a una institución totalmente paneuropea basada en la comprensión mutua, es algo que llevará mucho tiempo, energía, paciencia y sabiduría.



Mientras tanto, la IETM es a menudo mal utilizada con fines de política práctica y de ventas. Esas cosas pueden ayudar a realizar coproducciones, pero también sirve para incitar al crecimiento de productos europeizados intercambiables, en los que queda erradicado el menor indicio de personalidad nacional.

De modo que, si me preguntan sobre estructuras y modelos, es simplemente un lío. Muy pocas cosas funcionan realmente. Hay una gran dosis de pánico y dosis todavía mayores de provincianismo. Los artistas, los productores y las organizaciones artísticas funcionan mejor cuando trabajan recluidos, pero a pocos se les ofrece honestamente la posibilidad de hacerlo.

También el MICKERY es cada vez más absorbido por un sistema que participa en decisiones de apoyo a talentos prometedores o ya consagrados, pero, al mismo tiempo, ese mismo sistema exige la participación del mercado. En el pasado el MICKERY fue capaz de separar los problemas financieros, logísticos y organizativos de la necesidad, por parte de los artistas, de un asesoramiento en profundidad, una presencia continuada y un tipo de apoyo al proceso artístico en el que sea posible disponer de tiempo y de espacio para la experimentación. El objetivo de este proceso de apoyo no era lograr el éxito... de modo que, con bastante frecuencia, acababa siendo un éxito.

Pero ahora el propio MICKERY se ve obligado –si quiere continuar– a tener experiencias de éxito y esa presión se traslada a los grupos de una manera que habíamos querido evitar a toda costa.

¿Y un modelo? Lean el texto de Ivan Nagel en el "FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG" (21 junio 1990). En él pedía dinero, para comprar tiempo para Europa. Europa lo necesita en un período en el que todo está bajo presión y particularmente las artes se beneficiarían de un espacio para respirar y buscar una reorientación.

Pero realmente todo puede servir. Es decir, todo lo que cree refugios fuera del mercado. Necesitamos modelos para un trabajo tranquilo, modelos que permitan a los trabajadores y al propio trabajo decidir cuándo y de qué manera saldrán a la luz.

Otro –extraordinario– modelo fue presentado y puesto a prueba por Peter Sellars los pasados agosto y septiembre (de 1990). Combinó una selección de primera de producciones de profundas raíces culturales de la zona del Pacífico con sus parientes ahora instalados en comunidades por toda la ciudad de Los Angeles. Obligó a todos los participantes a replantear sus sistemas de valores personales; abrió los sentidos a un interés y un compromiso verdaderos y honestos, en lugar de limitarse a proporcionar una gratificante sesión de noche. Aún más, ofreció a todos los participantes y al público un tiempo para su propia reorientación. En vez de ser éstos, una vez más, los determinantes del mercado, o de formar parte de un sistema de puntuaciones, de los sistemas y volver a la vida y al hecho de vivir. Proceso en lugar de producto.

Esta estructura me proporcionó las primeras intuiciones de una visión, de una nueva interpretación, de investigación en el corazón, en el centro, en la esencia de para qué es el arte. Creo que la historia se hizo allí, pero tendrá que pasar tiempo y habrá que pensar tranquilamente antes de que podamos definir cómo, y por qué, y en qué sentido, antes de que podamos, honestamente, comprender.

En cuanto a mí, me siento suficientemente seguro, aunque no tengo ninguna respuesta clara en este momento. Sé que tendré que encontrar una forma de salirme de un mercado, por un momento, para adquirir un sentido de lo que puede ser fructífero y sano para un futuro. Debemos dejar de correr, dejar de permitirnos caer en la seducción de correr, fabricar, vender y comprar... simplemente porque sí. Ciertamente, esto no es un modelo, realmente es empezar de nuevo. Y qué maravillosa ventaja tenemos, con toda la experiencia que hemos acumulado. Cuando estemos preparados, cuando sea el momento sabremos qué hacer.

## ROOM 9

### THEATRE IN THE 90'S, STRUCTURES, MODELS

RITSAERT TEN CATE

*Europe is changing more rapidly than theatre can keep up with. Commentary from work in the visual arts seems to be in pace with developments; in the performing arts there is chaos. There is a perceptible urge to re-define, but barely a beginning has been made in that direction; on one hand is a real need to clarify roots and identity; on the other, the outside pressures continue to grow (especially from governmental agencies) with increased expectation of endless streams of successful product, product which guarantees full houses.*

*These outside pressures leave less space than ever for desperately needed time to reassess, to work quietly, to experiment. In reaction producers are regrouping, increasing co-production to share rising costs at the same time they attempt to position themselves politically in order to score on the homefront, thus keeping or defending their position. This process is a power-structure game, and seldom has anything to do with long term artistic development.*

*The growing influx of Eastern European performances in Western Europe is a questionable development for both the east and the west. Eastern European productions are brought over for hard currency and exposure, without thought for the framework in which their productions are shown. There is no space for realignment or reassessment, and shortly all will prove to be utterly rootless. At the same time there is incredible growth in the numbers of events linked to large European cities, and even middle-sized towns, but without a corresponding increase in funding. The identities of traditional 'market leaders', the international festivals, are slowly devaluating. In a generalized sense only France seems to be on the alert to only selectively open its borders; overall most central European countries are sharing the same high-powered and second-echelon artistic product.*

*To the extent that new models and structures are developing, much of it seems inspired either by power and politics, or by sheer survival. Little is happening to lessen the pressure. Even the collaborative centers which are slowly but surely sprouting throughout Europe are - regardless of the written ideology of laboratory orientation - product oriented. The laboratory has become a product in itself, and there is no process any longer left in work in progress the process is the product. This development can be easily explained by the fact that the performing arts are consumed faster than they are created: the search for news, for something new, is frantic. The result is less and less time, money, or sensibility for growth and nurturing in its own right. There may be some exceptions for established gurus like Stein, Brook, Bausch, Wilson or Zadek, and perhaps Karge, Peymann, and Chereau have had more leeway, but in general the market governs, not the artist. Meanwhile, as regards IETM, much time will be needed before it will have properly established itself as an organization. Evolving from truthfully informal and small gatherings of mutually interested participants to a fully pan-European body with the beginnings of mutual understanding will take a great deal of time, energy, patience and wisdom.*

*In the meantime IETM is often misused for practical power-politics and sales. These things may help with coproductions, but it also aids and abets the growth of interchangeably Europeanized product, in which even the smallest indication of national personality has been eradicated.*

*So if you ask me about structures and models, it's simply a mess. Very little really works. There is a great deal of panic, and even more provincialism. Artists, producers and artistic organizations function best when they have closed themselves off, but few are honestly given the chance to do that.*

Also MICKERY is more and more sucked into a system which participates in making choices to back initiatives of promising or already established talent, but at the same time this same system demands market participation. In the past Mickery was able to separate the financial, logistical and organizational problems from the artists' requirement for in-depth advice, a continuing presence and a kind of support for the artistic process which allowed time and space for experimentation. This process of support did not have to lead to success... and thus, more often than not, did end up being successful.

But now MICKERY itself is forced - if it wishes to continue - to be experienced as successful, and this pressure is passed on to the groups in a way we had wished to avoid at all costs.

And a model? Read speech of Ivan Nagel in the FRANKFURTER ALGEMEINE ZEITUNG. He asked for money, to buy time for Europe. It, Europe, needs it in a period where everything is under pressure and particularly the arts would benefit from a breathing space for re-orientation.

But really - anything will do. Anything, that is, that creates havens outside the marketplace. We need models for quiet work, models which allow the workers, and the work itself, to determine when and how it will make noise.

Another, extraordinary, model was presented and tested by Peter Sellers last August and September. He mixed a prime selection of deeply rooted cultural productions from the Pacific rim with their relatives now located in communities throughout Los Angeles. It forced all participants to reassess personal value systems, opened up the senses for real, honest interest and involvement rather than simply providing and evening's gratification. What is more he gave all participants and public alike a time for reorientation of self. Rather than be yet again the determinants of a market place or be part of a rating system. This went beyond rates, systems, and back to life and living. Process rather than product.

This structure provided me with the first glimpses of a vision, of a new interpretation, of research into the heart, the core, the essence of what art is for. I think that history was made there, but it will take time and quiet thought before we can define how, and why, and in what sense; before we can honestly understand.

For myself, I feel secure enough, not having any clear cut answers at this moment. I know I will have to find a way to step out of a market for the moment to get a sense of what can be fruitful and healing for a future. We must stop running, stop letting ourselves be seduced into running, manufacturing, selling, and buying... all for its own sake. True, this is no model, it is really starting again. And what a wonderful advantage we have with all the experience we've amassed. When we are ready: when it is time we will know what to do.

# EL NUEVO TEATRO, LA NUEVA DANZA: PANORAMA INTERNACIONAL

"Esta pieza no es sólo difícil, sino imposible, así que alegraros."

**George Tabori**

El año pasado tuvimos la ocasión de mantener un intercambio de ideas con una dramaturga y tres de los creadores cuyos espectáculos han causado más fascinación en los circuitos internacionales. Con ellos hablamos de la dificultad del proceso de creación, del especial camino que hay que recorrer desde la idea motriz hasta su plasmación final, de la motivación particular de cada uno para producir esa obra de autor que hace que cada director o coreógrafo produzca un espectáculo único e irrepetible, no sólo para los demás, sino también para sí mismo.

Creo que de algo sirvió: sin grandes declaraciones, Anne Teresa de Keersmaecker, Jan Lauwers y Jan Fabre, junto a las gentes de grupos españoles como Arena, Atalaya, Tartana, etc., hablaron distendidamente sobre todos aquellos problemas a los que tienen que enfrentarse cotidianamente en su proceso de creación. Por último, Marianne van Kerkhoven nos presentó su visión de lo que para ella, desde su trabajo cotidiano, serían las bases de partida para la elaboración de "una dramaturgia otra", de un nuevo teatro que nos hable con un "lenguaje otro", un lenguaje inteligente, exigente y que, rebelado contra la pasividad de la escena y el espectador teatral convencional, haga que algo se remueva dentro de todos nosotros.

Siguiendo en esta línea, hemos pensado que sería bueno continuar intentando desentrañar lo que podría ser la construcción de una nueva dramaturgia.

Para conseguir este propósito, hemos decidido este año reunir a tres personas, tres conocedores de aquellas producciones artísticas que, partiendo de diferentes premisas, desde geografías distintas, utilizando medios de expresión a veces parecidos y otras diametralmente opuestos, sin embargo confluyen en un territorio común –en el de la búsqueda de un lenguaje no convencional– y se reconocen habitando ese difícil espacio dejado en los márgenes por aquellos que aman el gesto repetido, la acción reconocida y el "déjà vu" como placer artístico fundamental.

Las tres personas de las que hablamos: Hugo de Greef, director del Kaaltheater de Bruselas; Vella Papa, directora del Festival de Polverigi, y Jean-Marc Adolphe, crítico e incansable degustador de todos aquellos espectáculos que puedan transgredir de alguna forma las normas habituales de la escena, junto con Guillermo Heras, director del CNNTE, infatigablemente unido a la nueva escena española, todos ellos desde la perspectiva del productor, ¿distinta? a la de los creadores invitados el pasado año, nos plantearon sus certezas y, ¿por qué no?, sus dudas sobre lo que para ellos significa la elaboración de una nueva dramaturgia.

Por su experiencia como productores comprometidos orgánicamente con las producciones de algunos de los artistas más significativos de lo que se viene llamando nueva escena, todos ellos pueden continuar el debate que empezamos el

año pasado en estas jornadas, en un intento no ya de definir –pues un arte efímero nada tiene que ver con algo fijado y definitivo–, sino de aportar señales, indicios que aunque se adivinen de gran fragilidad, al menos nos ayuden a reconocernos en el riesgo de la apuesta artística.

**Manuel Llanes**

Director del Teatro Central de EXPO 92  
Responsable de programación del Festival  
Internacional de Teatro de Granada

# EL NUEVO TEATRO, LA NUEVA DANZA: PANORAMA INTERNACIONAL

*"This piece isn't just difficult;  
it's impossible, so cheer up."*

**George Tabori**

*Last year we had the chance to swap ideas with a woman playwright and three of the creators whose work has most fascinated the international circuits. We discussed with them the difficulty of the process of creation, the special path one has to travel down from the generating idea to its final expression, the particular motivation of each to produce the writerly work which leads each director or choreographer to produce a show which is unique and unrepeatable, not just for others but for themselves too.*

*I think it was worth it: without making grand declarations, Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Lauwers and Jan Fabre, etc., spoke in a relaxed way of all those problems they have to face in the day-to-day process of creation. Finally, Marianne van Kerkhoveen gave us her vision of what for her, on the basis of her everyday work, would be the pillars of an "alternative dramaturgy", a new kind of theatre which talks an "alternative language", an intelligent, exacting language which revolts against the passivity of the conventional stage and theatre spectator, and which stirs something up inside all of us.*

*In the same vein, we thought it would be good to continue trying to work out the possible components of this new dramaturgy.*

*With this aim in mind, we decided this year to bring together three people, three connoisseurs of those artistic productions which, from different standpoints and distinct geographies, using means of expression at times similar and at others diametrically opposed, nonetheless meet on common ground—the search for a nonconventional language—and mingle in that difficult area cordoned off by those who love the repeated gesture, the familiar event and the "déjà vu" as the source of artistic pleasure.*

*The three people we are talking about: Hugo de Greef, director of the KAAITHEATER in Brussels, Velia Papa, director of the POLVERIGI FESTIVAL, and Jean-Marc Adolphe, critic and tireless devotee of all those shows capable of somehow breaking the habitual rules of the stage. Together with Guillermo Heras, director of the CNNTE and an indefatigable promoter of the new Spanish theatre, all gave us the producer's view of events (as opposed (?) to the creator's view of last year's guests), and expressed their convictions and, why not?, also their doubts over what the creation of a new dramaturgy meant to them.*

*Their experience as producers intimately involved in productions by some of the most relevant artists of what's being called the new theatre, gives them the right to continue the debate we commenced last year in this festival, in an attempt not so much to define—since such an ephemeral art has nothing to do with something fixed and definitive—as to offer clues, indications which, though extremely faint at the present moment, can at least help us to feel the risk of a new approach to the art.*

**Manuel Llanes**

Director of the EXPO 92 – TEATRO CENTRAL  
Coordinator of the GRANADA  
INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL



## **COMPAÑÍAS/CREADORES**





# MICKERY





# OMEIRA SANCHEZ

*Instalación escénica de Ritsaert ten Cate*

## FICHA TECNICA / MICKERY

### **Producción**

Mickery

### **Realización**

Rund van den Akker

### **Diseño**

Ritsaert ten Cate

**Omeira Sánchez** está subvencionada por el Ministerio de Cultura de los Países Bajos y el Instituto del Teatro de los Países Bajos.

# MICKERY

*In a letter to his countless friends Ritsaert ten Gate recently announced the journey's end for MICKERY, the Foundation set up by him in 1965 and first based in a barn near Amsterdam.*

*When MICKERY closes its doors on 31st July 1991, it will mean the end of twenty-five years' continuous work for one of the theatrical production outfits which has done most to cultivate its own unique style of creation which, unintentionally no doubt, has won national and international recognition from every ambit of the theatre world.*

*Ritsaert made his barn in Loenersloot into a veritable sanctuary for all those troupes which in the sixties had little opportunity to display their work. In 1972 they moved to a cinema in Jordaan, where MICKERY would be the host to companies from all over the world with totally innovative projects, groups such as LA MAMA, ROBERT WILSON, KANTOR, TENJO SAJIKI, JOHN JESURUN and many others. Ritsaert's imagination and the MICKERY team as a whole have fostered a mentality and general outlook ideal for the creation of theatre. Their research has covered every aspect of the medium: creators, managers, spectators and the relation with other media (cinema, video, television).*

*As recently as 1984 the search led to the project "MAKING THEATRE BEYOND TELEVISION". Ingeniously, a natural ally was found in the bête noire. To give an idea of the versatility of the new approach, it's worth highlighting the critical response in Amsterdam to one of the spectacles which made up the project. "REMBRAND AND HITLER OR ME", produced by Ritsaert himself: "This work is probably the most complex theatrical production ever presented in Holland. It is virtually impossible to describe it. At the end of the day it is hard to pass any kind of judgement: good and bad are classifications which are totally inadequate for this chain of artistic products and slices of reality. REMBRAND AND HITLER OR ME is a piece of work in progress, a powerful synopsis of what MICKERY is preparing now. It is part of a search, the role of theatre in the television era, and the possible role of video and television in theatre. At the same time it is the initiation of a response: Ten Gate's theatre, in contrast to television, doesn't tell you where you should look, doesn't give you the information pre-packed. His theatre gives you the chance to show a complex world in a complex way and not all theatre-lovers will feel at home here". The same project includes the staging of VESPERS, also by Ritsaert ten Gate, which is the basis for the OMEIRA SANCHEZ installation, and NEED TO KNOW by Jan Lauwers, coproduced by MICKERY, amongst other works.*

*Not only has MICKERY shown its ingenuity in suggesting themes for creation, but it also has experience in the organization of special theatrical events. FAIRGROUND '84, HISTORY OF THEATRE PART II or TOUCH TIME (which will mark the end of MICKERY's activities in May 1991) are part of a tendency to assign the motto "the best show, in the best place, at the best time" to a string of international stage creations in which MICKERY has always kept faith.*

*Nowadays the old cinema in Jordaan has become the FRAU HOLLE, a collective home to a whole range of groups, who have found a pressure-free site in which to develop their work. The MICKERY will continue to be a sanctuary, despite its demise.*

# MICKERY

Ritsaert ten Cate comunicaba recientemente, vía carta a sus innumerables amigos, el fin de trayecto de la Fundación MICKERY, creada por él en 1965 y cuya primera sede fue un granero cerca de Amsterdam.

Una vez cerradas sus puertas, el 31 de julio de 1991, habrán transcurrido veinticinco años de trabajo continuo para uno de los centros de producción teatral más y mejor implicados con una forma de creación propia que le ha valido el reconocimiento nacional e internacional de todos los ámbitos de la escena, seguramente sin buscarlo.

Ritsaert convirtió su granero de Loenersloot en un verdadero "refugio de caminantes"; por allí pasaban todos aquellos grupos que en los sesenta no tenían muchas oportunidades para poder mostrar sus trabajos. En 1972 se traslada a un cine de barrio del Jordaan, donde MICKERY va a recibir a compañías de todo el mundo que ofrecen propuestas absolutamente renovadoras: LA MAMA, ROBERT WILSON, KANTOR, TENJO SAJIKI, JOHN JESURUN y otros muchos. La imaginación de Ritsaert y el equipo de trabajo de MICKERY crean una mentalidad y una ideología propias en la creación teatral. Su investigación apunta hacia todos los componentes del medio: creadores, gestores, espectadores, relación con otros medios (cine, vídeo, televisión).

En esa búsqueda, ya en 1984, pone en marcha el proyecto 'MAKING THEATRE BEYOND TELEVISION'. Astutamente buscan en la bestia negra un aliado natural. Dando muestra de las posibilidades que ofrece la nueva propuesta, cabe destacar la opinión de la crítica de Amsterdam ante uno de los espectáculos que componen este proyecto y que fue dirigido por el propio Ritsaert: "REMBRAND AND HITLER OR ME". "Esta obra es probablemente la más compleja producción teatral hecha jamás en Holanda. Es casi imposible describirla. Al final se hace difícil emitir un juicio de valor: bueno o malo son calificaciones absolutamente inadecuadas para esta cadena de productos artísticos y trozos de realidad. "REMBRAND AND HITLER OR ME" es un trabajo en progresión, un poderoso sumario de lo que ahora el MICKERY prepara. Es parte de una búsqueda, la función del teatro en la era de la televisión, y de la posible función del vídeo y la televisión en el teatro. También es el principio de una respuesta: el teatro de Ten Cate, en oposición a la televisión, no te dice dónde debes buscar, no ofrece la información en paquetes preparados. Su teatro ofrece la posibilidad de mostrar un mundo complejo de una manera compleja y no todos los aficionados al teatro se sentirán bien con ello". Dentro del mismo proyecto se enmarcan los montajes de VESPERS, también obra de Ritsaert ten Cate, en la que está basada la instalación OMEIRA SANCHEZ y NEED TO KNOW, obra de Jan Lauwers, coproducida por MICKERY, entre otras.

No sólo ha sido ingeniosa la trayectoria del MICKERY a la hora de sugerir temas creativos; también cuentan con una experiencia en programación dentro de un marco. Así, FAIRGROUND'84, HISTORY OF THEATRE PART II o el TOUCH TIME, con el que van a cerrar sus actividades en mayo de 1991, forman parte de una tendencia a agrupar bajo el lema "el mejor espectáculo, en el mejor sitio, en el mejor momento", una serie de creaciones escénicas internacionales por las que mantienen su apuesta.

En la actualidad el viejo cine del Jordaan se ha convertido en la sala FRAU HOLLE, un espacio multiocupado por toda una serie de grupos artísticos que encuentran allí un lugar libre de presiones para desarrollar sus trabajos. El MICKERY seguirá siendo "refugio de caminantes", aunque desaparezca.

# OMEIRA SANCHEZ

*The Installation of OMEIRA SANCHEZ is modern time archeology. Yet another sign of the debris of a civilisation. And our work in it. OMEIRA is dead. And forgotten. He who made the world press photo of that year, of OMEIRA SANCHEZ dying, won another prize this year. I don't know which one. Neither does it matter. This is another year with new prizes, and the next, and the next. The theatre play we played in the environment is gone. It existed while the performance was there. And maybe it exists still in the minds of some people who saw it. The installation of OMEIRA SANCHEZ is maybe modern time archeology. She is however as important today as she was at the time of her death. So please sit for a moment and think about life. OMEIRA will guide you.*

**Ritsaert ten Cate**

## OMEIRA TALKS WITH A TV-INTERVIEWER

1. *I want to say some words. Mama, lieten, I think you are...  
Theresa, if you want (...) Mama, I love you much.  
Father, brother. Adios mother.*

2. *I live because I have life (..) but I don't want...*

3. *Interviewer: Do you want to see the shops in La Paz?  
– No, I don't want I go to La Paz.  
I: Show your hand. Keep it up. (...) Is your right leg free?  
– No  
I: The wall is like this. There is a cave under the wall.  
(..) Is a problem*

4. *I: Have you always lived here? With your parents?  
– Yes. When something like this happened my father and?  
were high up. (...) He was in the house and on top of a woman.  
We were four. The girl and the young girl were running.*

**UNDERTITLE: He died today at six o'clock in the afternoon**

5. *I want, when I come out, see what the camera did.*

# OMEIRA SANCHEZ

La instalación escénica OMEIRA SANCHEZ es arqueología contemporánea. Otro signo del derrumbe de una civilización y de nuestra propia colaboración en la tarea. OMEIRA está muerta y olvidada. El fotógrafo que consiguió la foto del año, con OMEIRA SANCHEZ muriendo, ha ganado otro premio este año. No importa cuál. Este es un año nuevo con nuevos premios, y los que vendrán. También ha desaparecido el montaje teatral que hicimos entonces. Existió mientras se representaba y es posible que continúe presente en la mente de algunos de los que lo vieron. La instalación OMEIRA SANCHEZ, seguramente, es arqueología contemporánea. Sea como sea, ella es tan importante hoy como lo fue cuando su muerte. Por eso siéntate un momento y piensa sobre la vida, por favor. OMEIRA te guiará.

## CONVERSACION ENTRE OMEIRA Y EL REPORTERO DE TELEVISION

1.- Mamá, escúchame, quiero decirte algo. Creo que tú eres... Teresa, si quisieras... Te quiero mucho, mamá. Papá, hermano. Adiós mamá.

2.- Vivo porque tengo vida... (...) Pero no quiero...

3.- PREGUNTA: ¿Quiéres ver las tiendas de La Paz?

- No, no quiero ir a La Paz.

- P: Enséñame la mano. Déjala fuera. (...) ¿Tienes la pierna derecha libre?

- No,

- P: La pared es así. Hay una cueva debajo de la pared. (...) Hay un problema.

4.- P: ¿Has vivido siempre aquí? ¿Con tus padres?

- Sí. Cuando pasaban cosas como estas mi padre y... estaba arriba. El estaba en la casa y arriba había una mujer. Eramos cuatro. La mujer y la niña corrían.

**ROTULOS: El ha muerto hoy a las seis de la tarde.**

5.- Quiero, cuando salga, ver lo que has grabado.





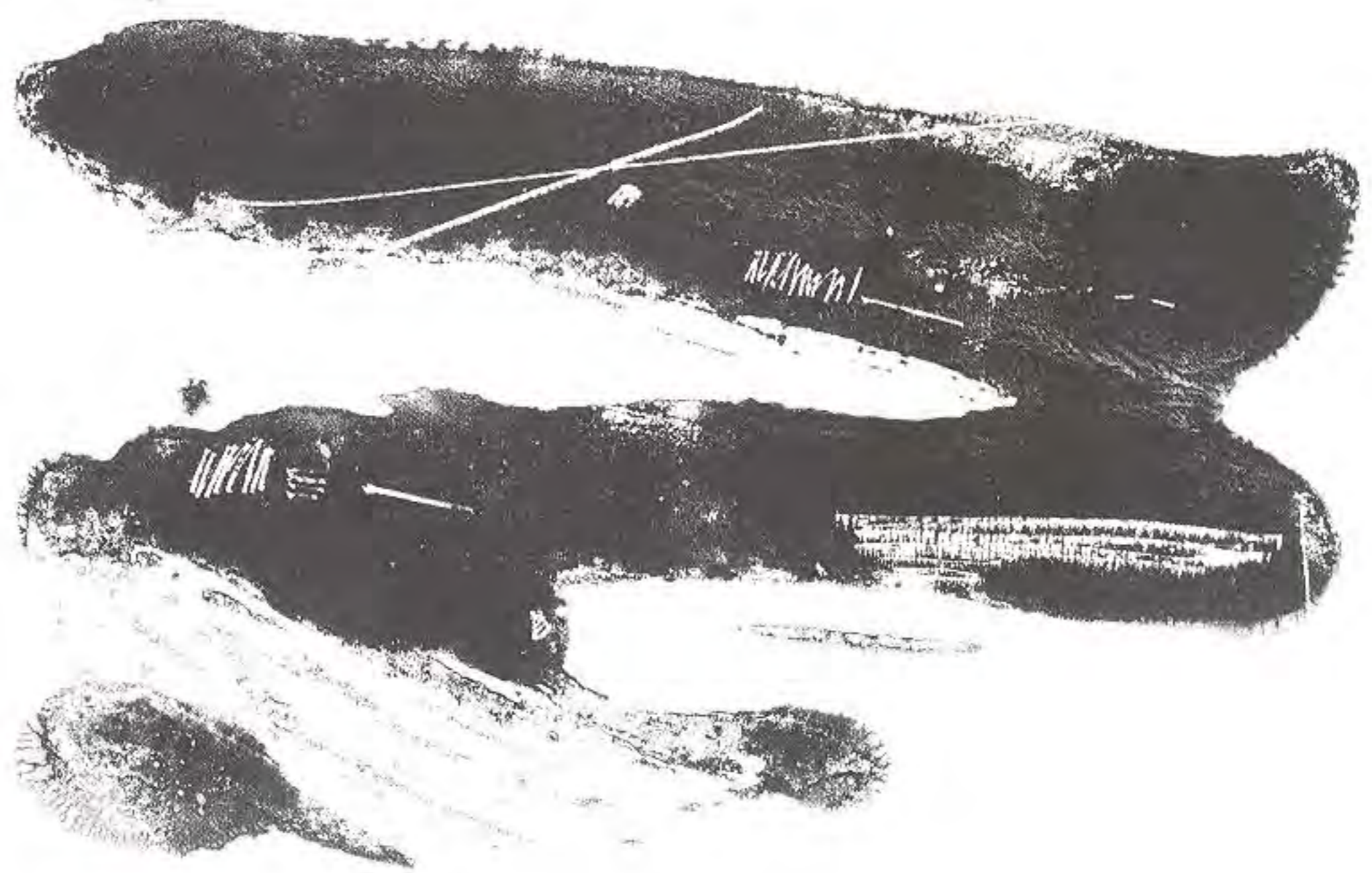






# ARENA

TEATRO



## **ARENA TEATRO / REPRESENTACIONES**

MAUBEUGE INTERNATIONAL THEATRE  
28 y 29 marzo - (Maubeuge) Francia

CENTRO CIVICO LAS DELICIAS  
4 de abril - Zaragoza

etc 91  
12 de abril - Teatro Romea. Murcia

SALA OLIMPIA  
Del 17 al 21 de abril - Madrid

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE GRANADA  
14 y 15 de mayo - Granada

"TOUCH TIME". Festival Mickery  
19, 20 y 21 de mayo - AMSTERDAM

# 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 clasical 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 contradictoy 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 contemplation or even the paradoxical "perpetual motion" of vision and rhythm in*

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 Mena 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 create on stage an atmosphere and sense of time that are truly unique. Once

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



# 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 académica 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 formas aparentemente muertas; la continua puesta en cuestión de la dualidad

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 renqueante 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. Bla bla, 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: imparables: 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 misteriosas planchas metálicas, una plataforma de madera (como en CALLEJERO), un

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 irrepetibles. 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

# FENOMENOS ATMOSFERICOS

*There's a "being in time" beyond mere profit or misfortune, on the tightrope of another atmosphere, perhaps that of the one who, suicidal by nature, matures without committing the act and becomes godly by gainign 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.*

*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.*

*Many people wonder about the actual role of the actors in ARENA's work. Here it is shown clearly and precisely, the mask is off, paradoxically in theatre: they are to participate amongst men in the condition of the unborn, of angels, beings in limbo; they are a new species for the theatre, on which no longer fears objects, which masters them (this is the example we can retain). But even so all of us, both actors and spectators, will be left always, fear not!, with the "dogma of memory": there is the TV-pendulum, stoking up the past with its flood of images, images of us, in an effort to dominate space, not only time.*

**Sebastián Ruiz**

# FENOMENOS ATMOSFERICOS

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.

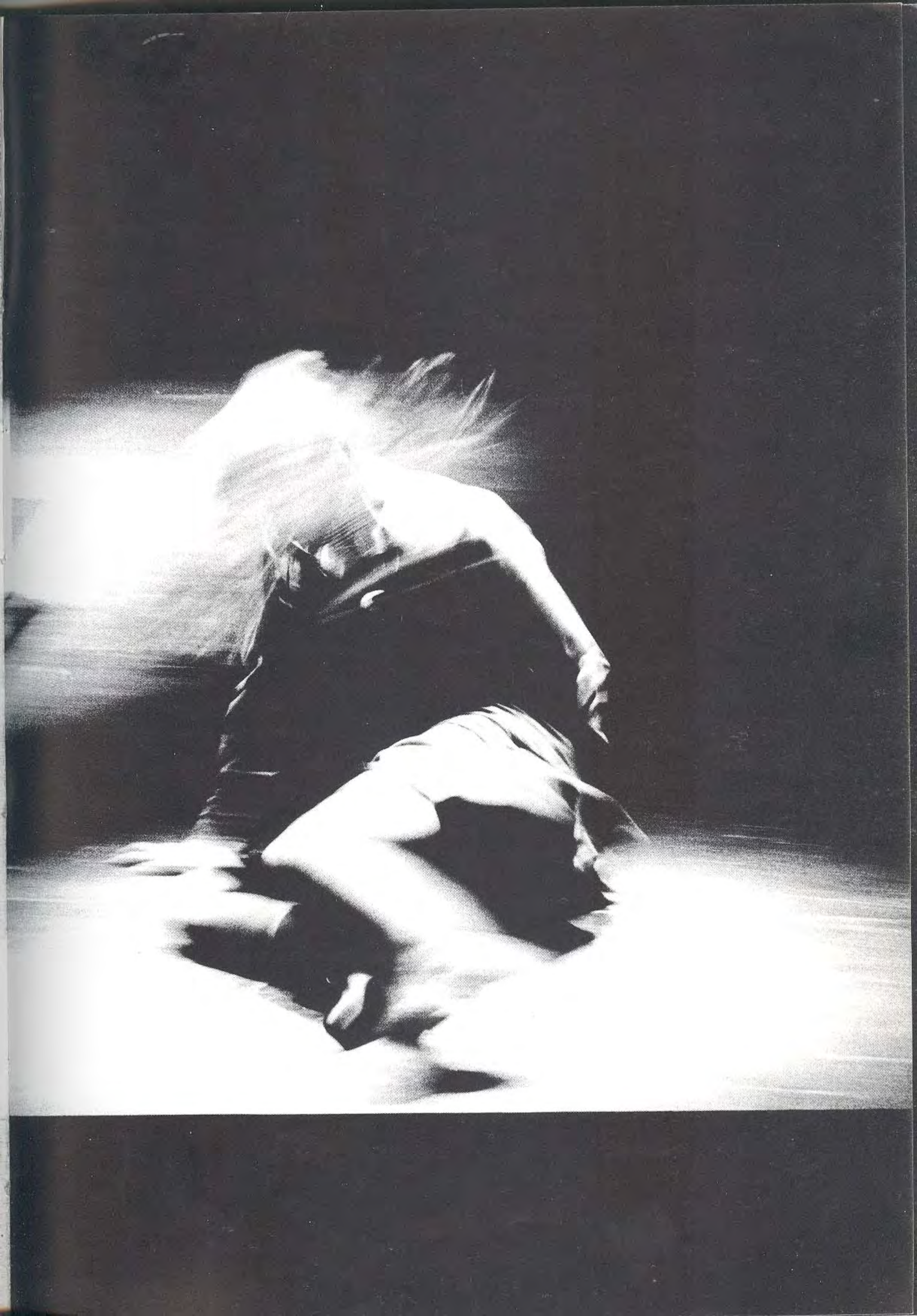
FENOMENOS ATMOSFERICOS precisa estas imágenes en escena. Asistimos a una compleja trama de atmósferas donde cada acto cuenta por sí solo, pero coexiste con otros en una sucesión que nos moviliza en tiempo presente. No asistimos a una demostración teatral, presenciamos la vida.

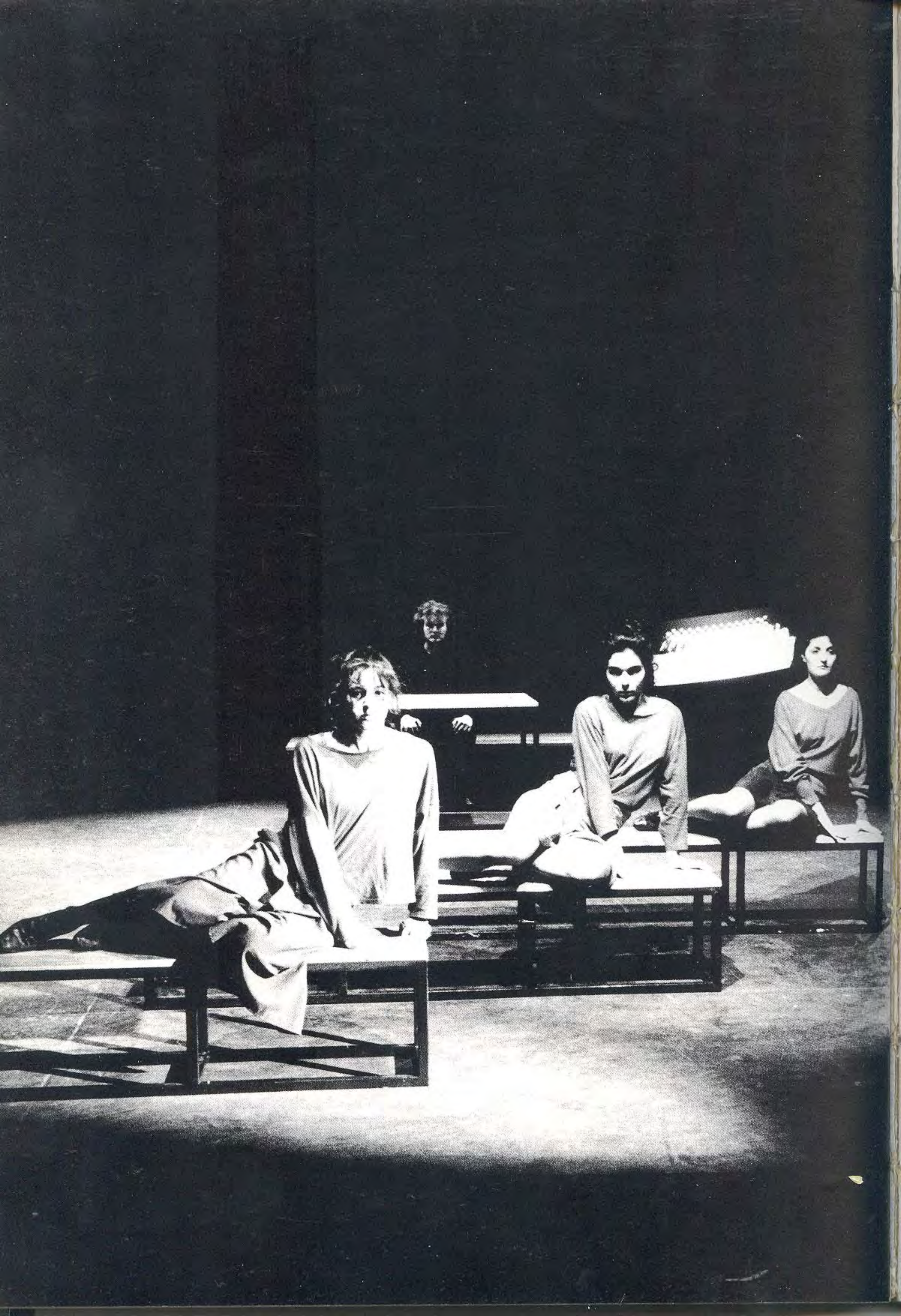
¿Qué quieres decirme cuando te paras delante y me miras fijamente? No importa que retengas, en la sucesión está el sentido. Así el "om de metal", descuartizado luego por la sumisión del espíritu a la lógica de la materia, en estos tiempos de "sentirse bien" por mandato, cuando dentro, achacado de ruina,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

Muchos se preguntan por la sustancia de los actores en los trabajos de ARENA, aquí se nos muestra clara y precisa. ha caído la máscara, paradójicamente en el teatro; participarían entre los hombres de la condición de los no-natos, los ángeles, seres de limbo, son para la escena una especie nueva que ya no tiene miedo a los objetos, los domina (este es el ejemplo que podemos retener). Pero aún así a unos y a otros, actores y espectadores, nos quedará siempre, no temas, el "dogma de la memoria", ahí está el péndulo-TV echando leña sobre el pasado con su caudal de imágenes, las nuestras, en un intento de dominar el espacio, no sólo el tiempo.

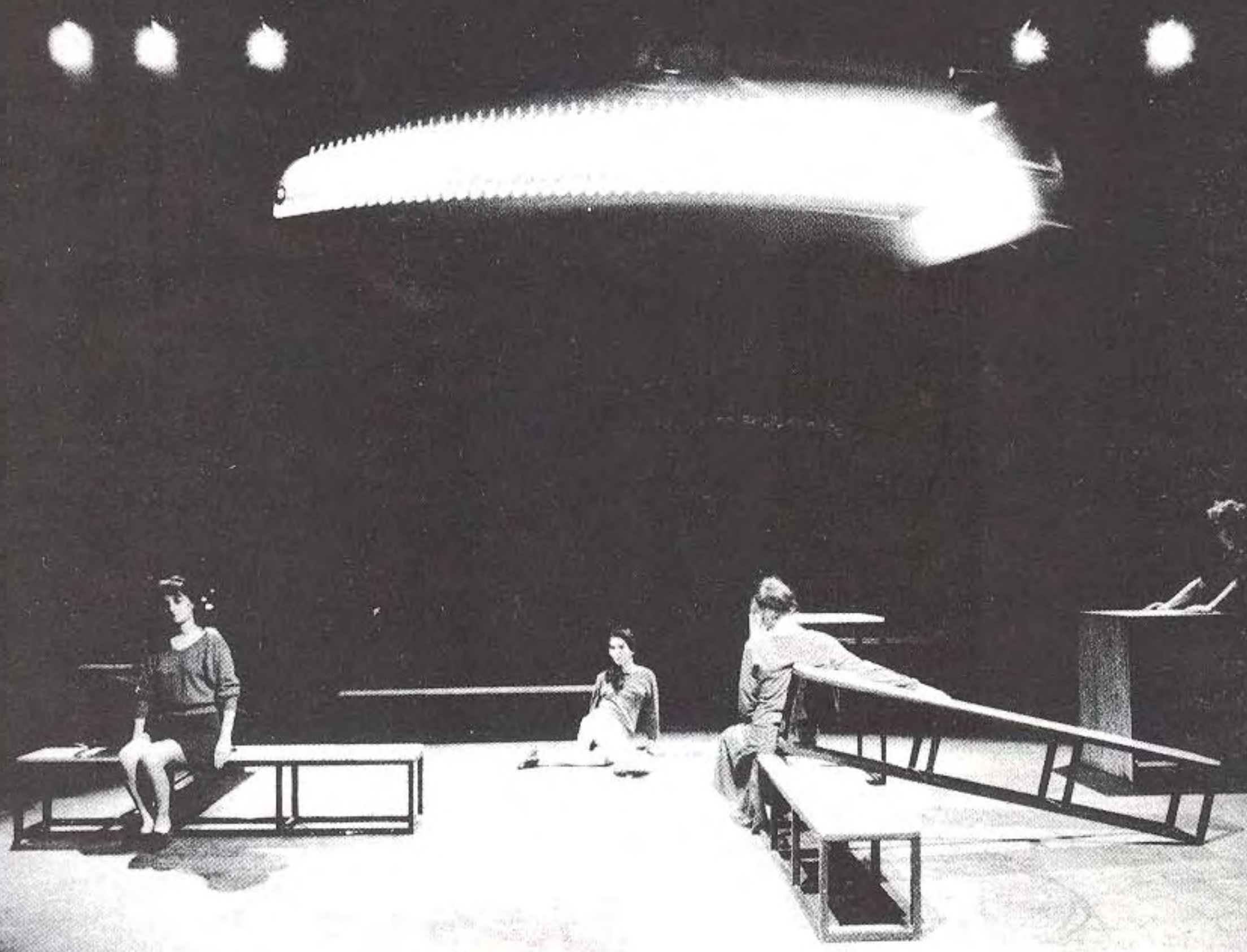
**Sebastián Ruiz**

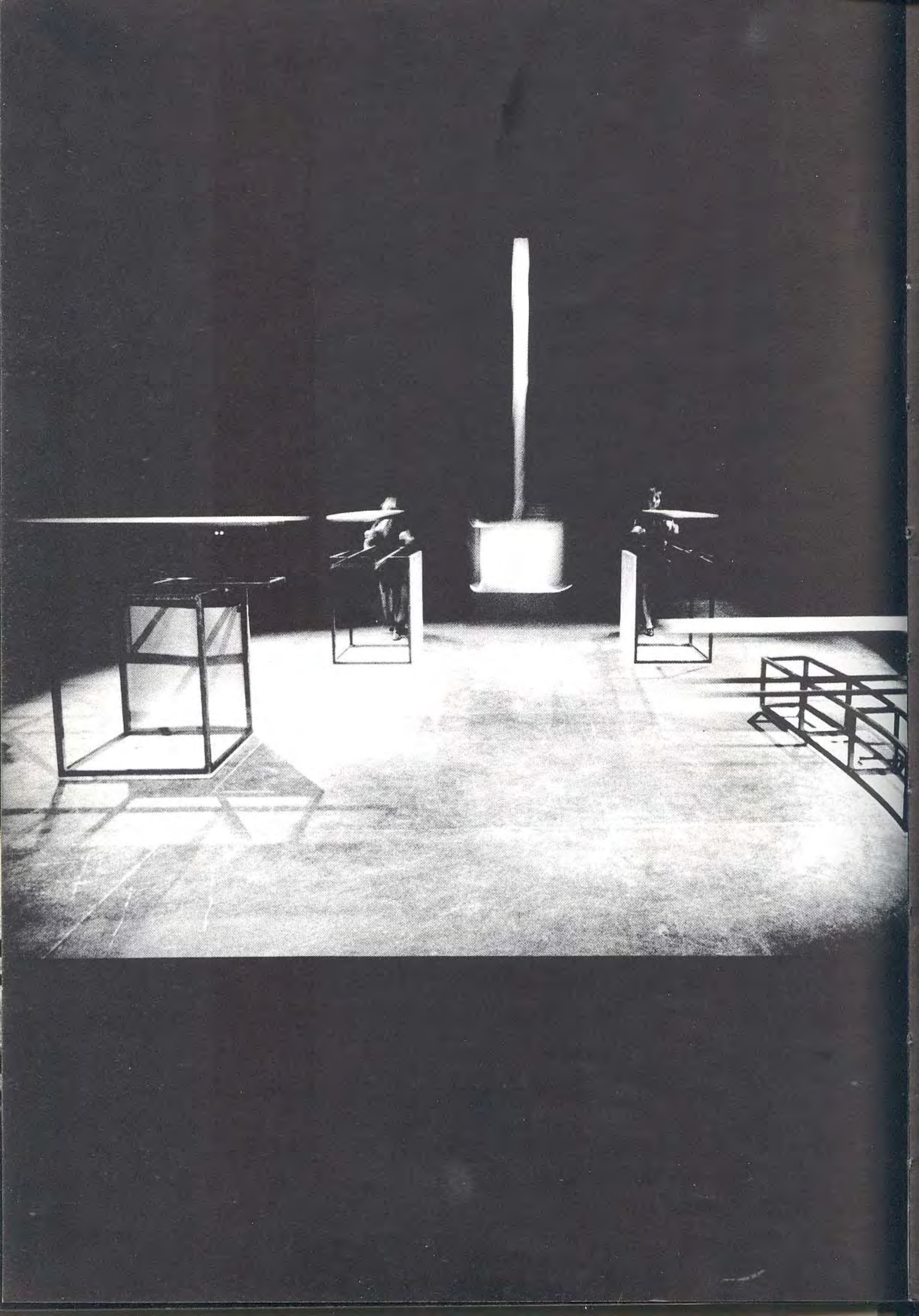


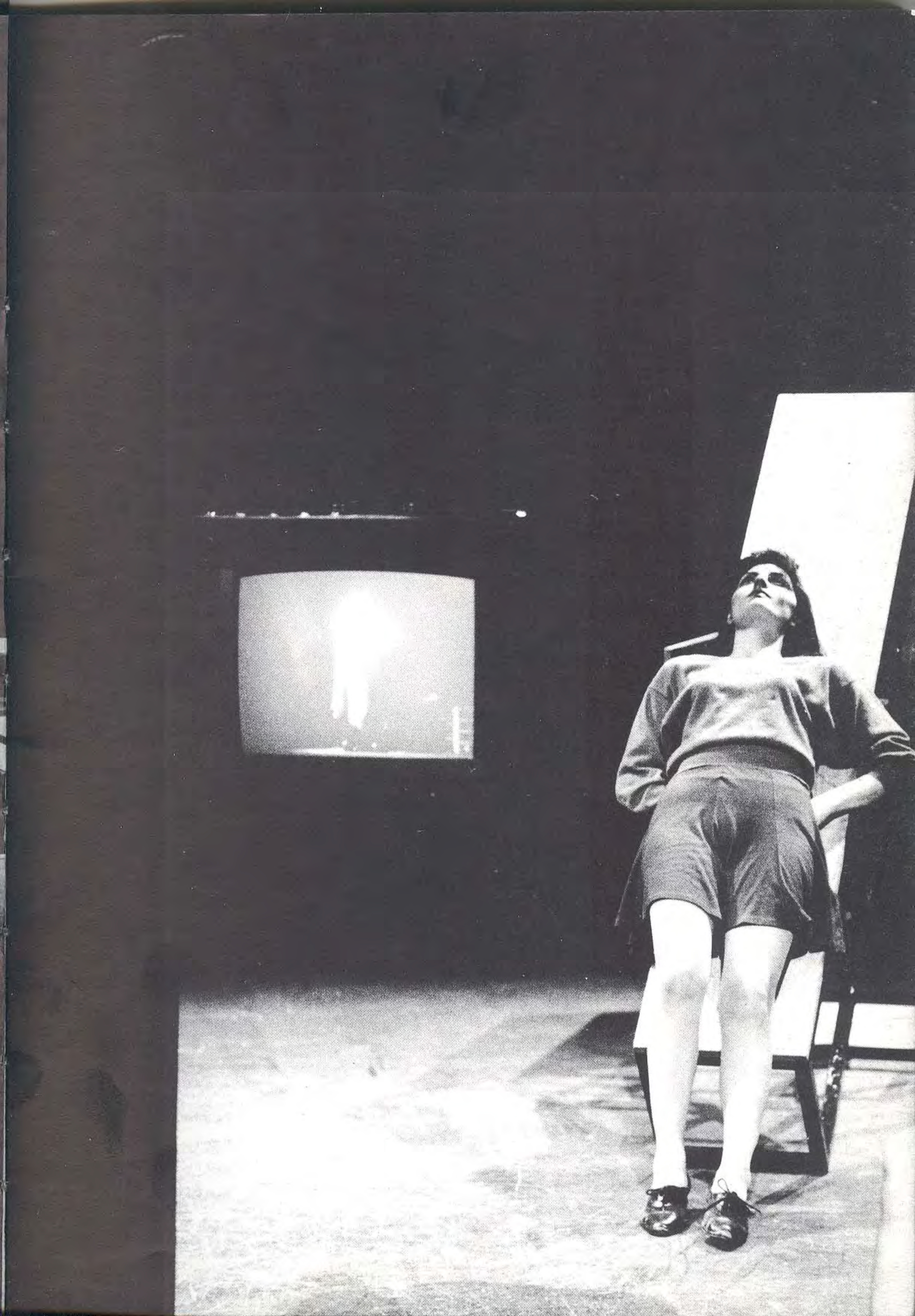




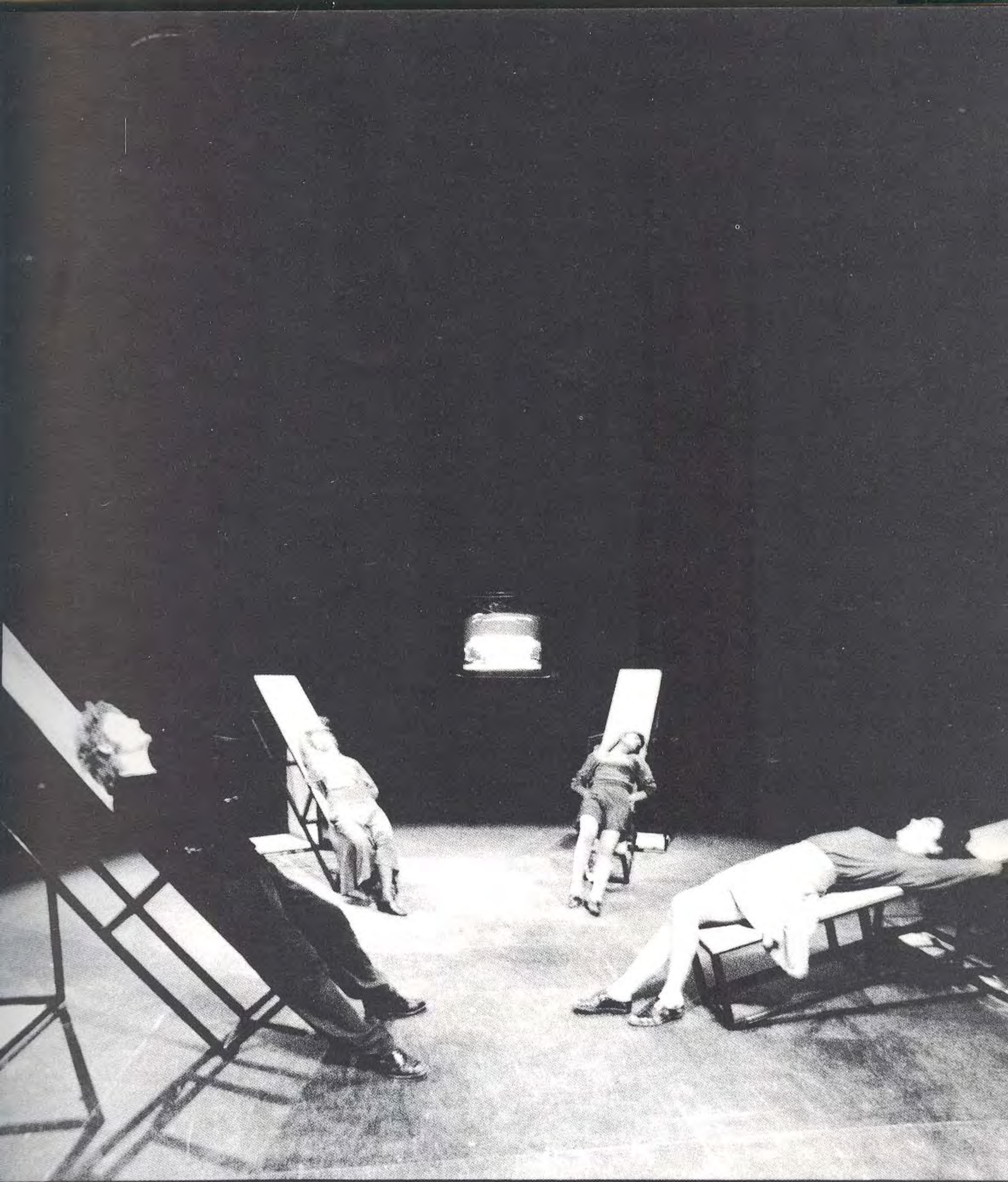




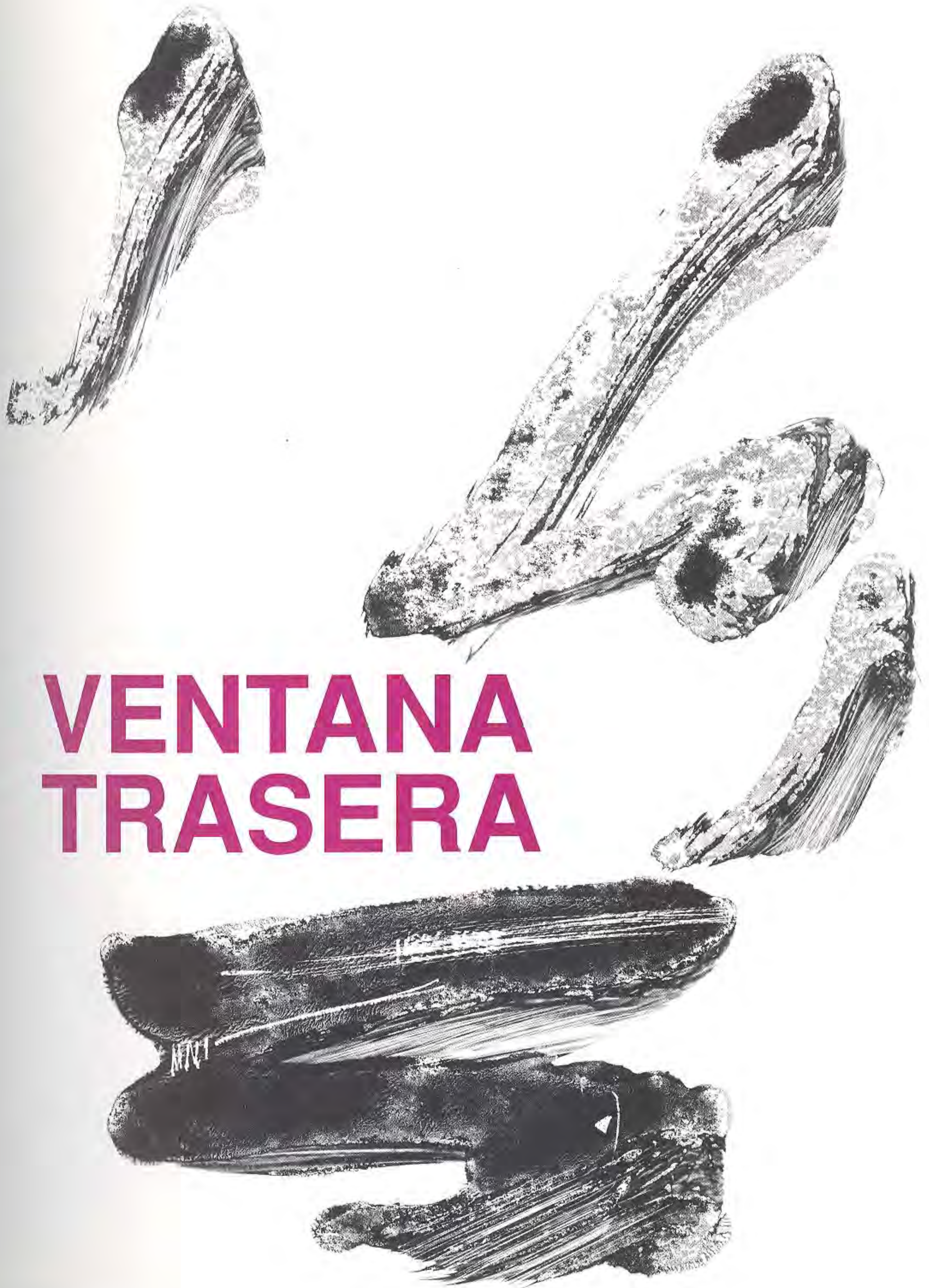












# VENTANA TRASERA





# VENTANA TRASERA

*Instalación escénica de Esteve Graset*

## FICHA TECNICA / VENTANA TRASERA

### **Música**

Pepe Manzanares

### **Producción**

Arena Teatro

### **Producción ejecutiva**

Vicenta Hellín

### **Documentación**

Sebastián Ruiz

### **Administración**

M<sup>a</sup> Dolores Conte  
Pepe Esteban

### **Dirección**

Esteve Graset

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

## VENTANA TRASERA

*Esteve Graset has been making "scenic installations" from 1986, when he felt that could use the stage design's materials from his plays in other places, perspectives, spaces, times... He liberates from its scenic dependence to the scenography, showing it "in solitude" to other sides of contemplation.*

*From that time it's coming the use of his stage design's materials like "scenic installations" without the presence of actors. Opposite, in the "scenic installations" that were not originally a theatre play he makes use of actors. ZAPATOS needs seven actors, CONCIERTO one actor, VOZ/EXPOSICION one actor, -himself-. And the projects that haven't been do yet, need two hundred and forty actors for CONCIERTO PARA BALCONES, seven actors for PUENTE TV SOBRE EL RIO DE LA CIUDAD DE MURCIA and forty actors for CONCIERTO PARA ESTRUCTURAS DE HIERRO DE EDIFICIO EN CONSTRUCCION.*

*VENTANA TRASERA puts together some "scenic installations" depending of the space he can make use. This version uses materials from CALLEJERO, EXTRARRADIOS and FENOMENOS ATMOSFERICOS.*

## VENTANA TRASERA

Esteve Graset decidió realizar "instalaciones escénicas" en 1986, al sentir la necesidad de utilizar los materiales escenográficos de sus obras teatrales, en otras situaciones, perspectivas, espacios, tiempos..., liberando los materiales escenográficos de sus dependencias teatrales, abriéndolos con su "soledad" hacia otros ámbitos de la contemplación.

Desde entonces todas las escenografías de sus obras tienen una versión para "instalaciones escénicas" donde no se contempla la utilización de actores. Por contra, en las "instalaciones escénicas" que no tienen su origen en una obra de teatro sí se precisa la intervención de actores. Así ZAPATOS requiere siete actores, CONCIERTO uno, VOZ/EXPOSICION uno –él mismo-. Y en los proyectos no realizados como CONCIERTO PARA BALCONES serían necesarios doscientos cuarenta actores, PUENTE-TV SOBRE EL RIO DE LA CIUDAD DE MURCIA contaría con siete y CONCIERTO PARA ESTRUCTURA DE HIERRO DE EDIFICIO EN CONSTRUCCION cuarenta.

VENTANA TRASERA reúne varias de sus "instalaciones escénicas", según el espacio disponible. En la versión que ahora se presenta se utilizan materiales de CALLEJERO, EXTRARRADIOS y FENOMENOS ATMOSFERICOS.

# 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

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, acotado, 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.

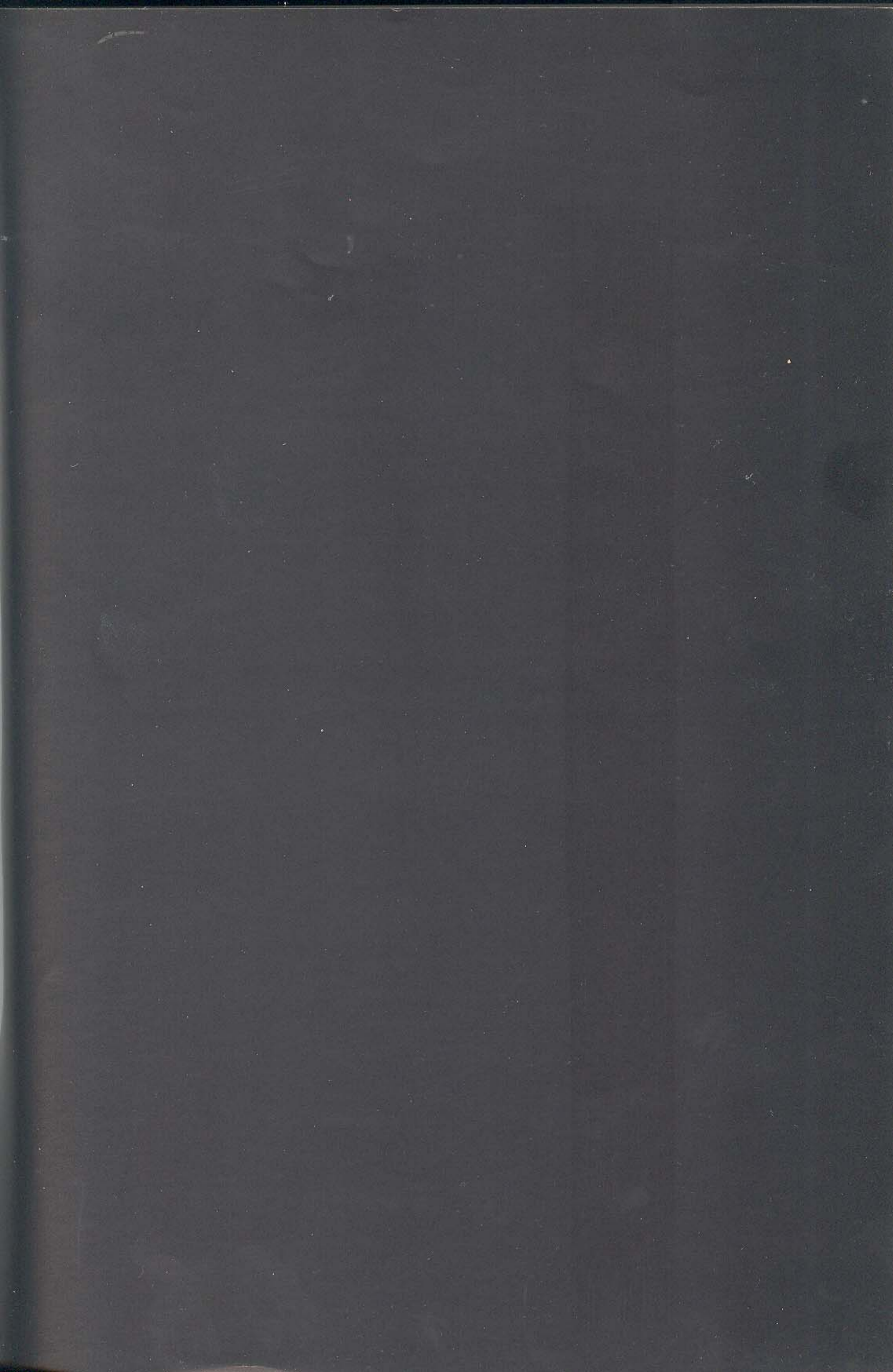
Es el punto material, que se desliza sin rozamiento, sobre la superficie de una esfera fija. Se le comunica una velocidad, sobrando así un movimiento, contenido en un círculo máximo.

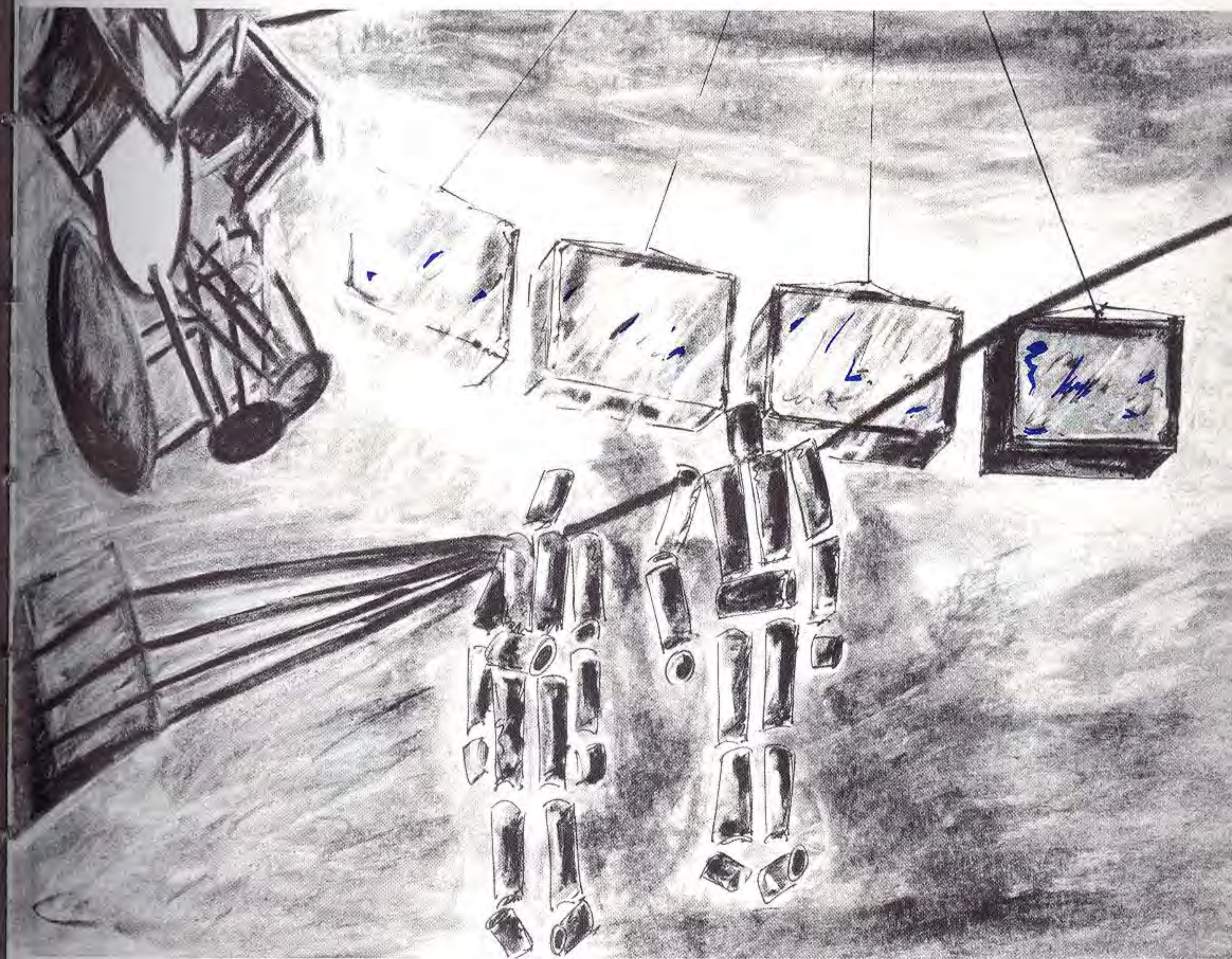
Por otra parte, como televisor, tiene un movimiento intrínseco, acentuando así el diseño de sus múltiples trayectorias.

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**

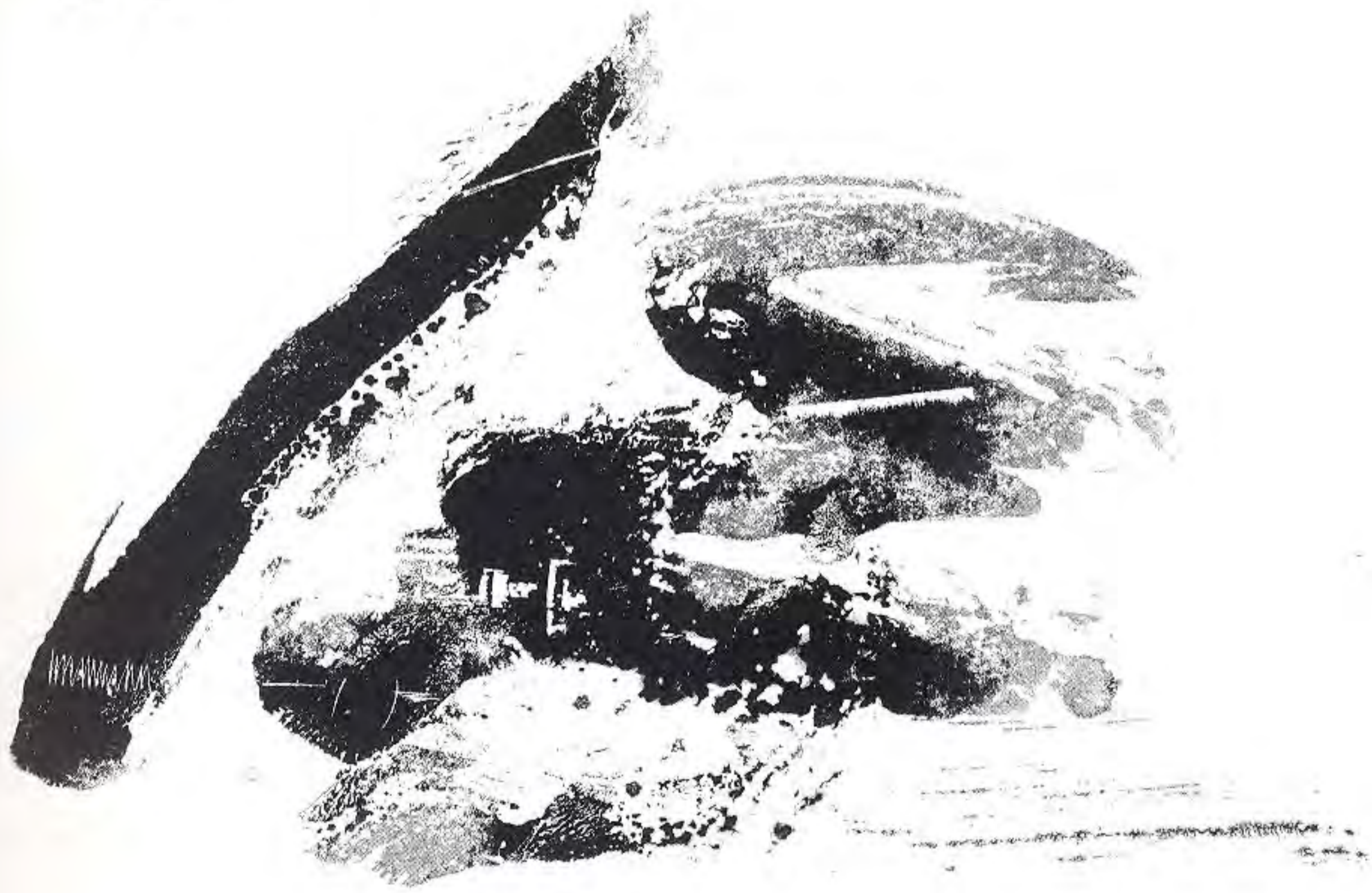








# MUDANCES



## MUDANCES/REPRESENTACIONES

22 MARZO	THÉÂTRE DE L'AGORA D'EVRY EVRY (Francia)
5 ABRIL	TEATRE DE L'ATLANTIDA VIC (Barcelona)
15 ABRIL	etc 91. TEATRO ROMEA. (Murcia)
25 ABRIL	TEATRO FORTUNY REUS (Tarragona)
10 MAYO	EURODANCE. MULHOUSE (Francia) THÉÂTRE PHOENIX
6-7-8 JUNIO	MADRID EN DANZA TEATRO ALBENIZ
19-22 JULIO	FESTIVAL GREC 91 BARCELONA. MERCAT DE LES FLORS
SEPTIEMBRE	FESTIVAL DE HANNOVER (Alemania)
17-18-19 OCTUBRE	FRANKFURT. FIRA DEL LIBRO (Alemania). TEATRO MOUSONTURM
MAYO	EUROKAZ. ZAGREB THEATRE FESTIVAL. (Yugoslavia)

# ATZAVARA

*de Angels Margarit*

## FICHA TECNICA / MUDANCES

### Intervienen

Angel Casas  
Jordi Cortés  
Guilles Jobin  
Carmelo Salazar  
Carme Vidal  
Olga Zamora

### Música

Walter Hus  
Conrado T. Costa  
Agustí Fernández

### Escenografía

Pep Anglí y Angels Margarit

### Realización agaves

Lluís Traveria

### Vestuario

Tona Corominas

### Diseño iluminación

Ferrán Capella

### Ayudante de dirección

Ena Castroviejo

### Pianista Cía

Joan Alavedra

### Profesores Cía

Marta Moore y Eduardo Marés

## EQUIPO TECNICO

### Iluminación

Jordi Planas

### Maquinista

Jordi Massó

### Sonido

Ana Miguel

### Fotografías espectáculo

Ros Ribas

### Producción y management

Teresa Carranza

### Secretaría

Alba Molas

### Coreografía y dirección

Angels Margarit

### Agradecimientos

Pere Fabra, Carme Vidal,  
Ferrán Capella, Agustí Fernández,  
Joan Saura, Eduardo Altaba,  
María Rosas, Albert Roig,  
J. Marc Adolphe, Xavier Maristany,  
Jordi Ventura, Pep Pascual,  
Quicú Samso, Jordi Macaya,  
Carme Canela, Dave Pybus.

ATZAVARA es una producción de la Compañía Mudances, producida por el Centre Dramàtic d'Osona en coproducción con Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Festival Grec 91, Théâtre de l'Agora d'Evry y Klapstuk Festival 91.

# ANGELS MARGARIT / Cía. MUDANCES

*ANGELS MARGARIT trained at the Institut del Teatre de Barcelona and also on various international courses (Spain, France, England, Germany, New York... 77-84).*

*She worked with the "B.C.B." (1977-79), with the collective "Heura dansa contemporania" (1974-1984), this collective won the Premi Nacional de dansa de Catalunya 1984, for all the work carried out.*

*Choreographies from this period are: "LAIA" (BCB) "POTES (Heura), "TEMPS AL BIAIX" (Performance created for Heura), "DUNA" (Tortola Valencia award 1983), "FRISO" (1984).*

*In 1985 she formed a new group with 5 dancers which resulted is the performance "MUDANCES", the name which the group adopted.*

*(Catalonian National dance Award 1986).*

*"KOLBEBASAR" the company's second show, received the "Grand Prix du Concours Chorégraphique de Bagnolet" in 1988.*

*"ATZAVARA" is ANGELS MARGARIT/Cía. MUDANCES latest creation. It is also the first of a new formation integrating male dancers in a company wich nous was exclusively made up of women.*

*Parallel to this work by the company, ANGELS MARGARIT has carried out her project "Sólo para habitaciones de hotel" (For hotel rooms only) which to date has been presented at teh Sitges International Festival 89 and at The Internationales Sommer Festival Kampnagel in Hamburg 90.*

*ANGELS MARGARIT has also worked in the field of video and the result of this experience is: "SUBUR 305, SESSIÓ CONTÍNUA" 15' (produced by the Sitges International Festival 1990) and "BOQUERIA" 5' (produced by the french T.V. station ARCANAL in 1989).*

# ANGELS MARGARIT / Cía. MUDANCES

ANGELS MARGARIT se forma en el INSTITUTO DEL TEATRO DE BARCELONA y en diversos stages internacionales (España, Francia, Inglaterra, Alemania, New York... 77-84).

Ha trabajado en el B.C.B. (1977-79), en el colectivo "HEURA DANSA CONTEMPORANIA" (1979-1984). Este colectivo obtuvo el "Premi Nacional de Dansa de Catalunya 1984" por todo el trabajo realizado.

Coreografías de este período son: LAIA (BCB), POTES (HEURA), TEMPS AL BIAIX (espectáculo creado para HEURA), DUNA ("Premio Tórtola Valencia 1983"), FRISO (1984).

En 1985 crea una nueva formación con cinco bailarinas que dará como resultado el espectáculo MUDANCES, nombre que tomará el grupo ("Premi Nacional de Dansa de Catalunya 1986").

KOLBEBASAR, el segundo espectáculo de la compañía, obtuvo en 1988 el "Grand Prix du Concours Chorégraphique de Bagnolet".

ATZAVARA es la última creación de ANGELS MARGARIT/Cía MUDANCES y el primero de una nueva formación que integra bailarines a una compañía hasta ahora formada sólo por mujeres.

Paralelamente a este trabajo de la compañía, ANGELS MARGARIT ha llevado a cabo su proyecto "SOLO PARA HABITACIONES DE HOTEL", que ha presentado en el FESTIVAL INTERNACIONAL DE SITGES 89 y en el INTERNATIONALES SOMMER FESTIVAL KAMPNAGEL de Hamburgo 90, hasta el momento.

ANGELS MARGARIT ha trabajado también en el campo del vídeo y el resultado de esta experiencia es: "SUBUR 305, SESSIÓ CONTÍNUA" 15' (producido por el FESTIVAL INTERNACIONAL DE SITGES 1990) y "BOQUERIA" 5' (producido por ARCANAL de la TV francesa 1989).

# ATZAVARA

*I feel attracted to this harsh plant of aggressive prickly leaves which sets its roots in dry gullies and borders.*

*Its twisted shapes are like the expression of a lament to me.*

*What makes the agave so thrilling it's the fact it can take ten years to blossom and then die just in that process.*

*The Agave is, thus, the poetic and visual leitmotiv of the show.*

*ATZAVARA (Agave), is a visual show organized in very different mood and rhythmic sequences. Such sequences take place in changing space, unreal at times, a poetic landscape which moves with the intriguing presence of the agave.*

*ATZAVARA is the third MUDANCES show, and the first of a entirely new cast of 3 male and 4 female dancers. I felt drawn to the varied, contrasted personality of the dancers and have used dance as a creator of images being such images and movements intentionally charged with emotion.*

**Angels Margarit**

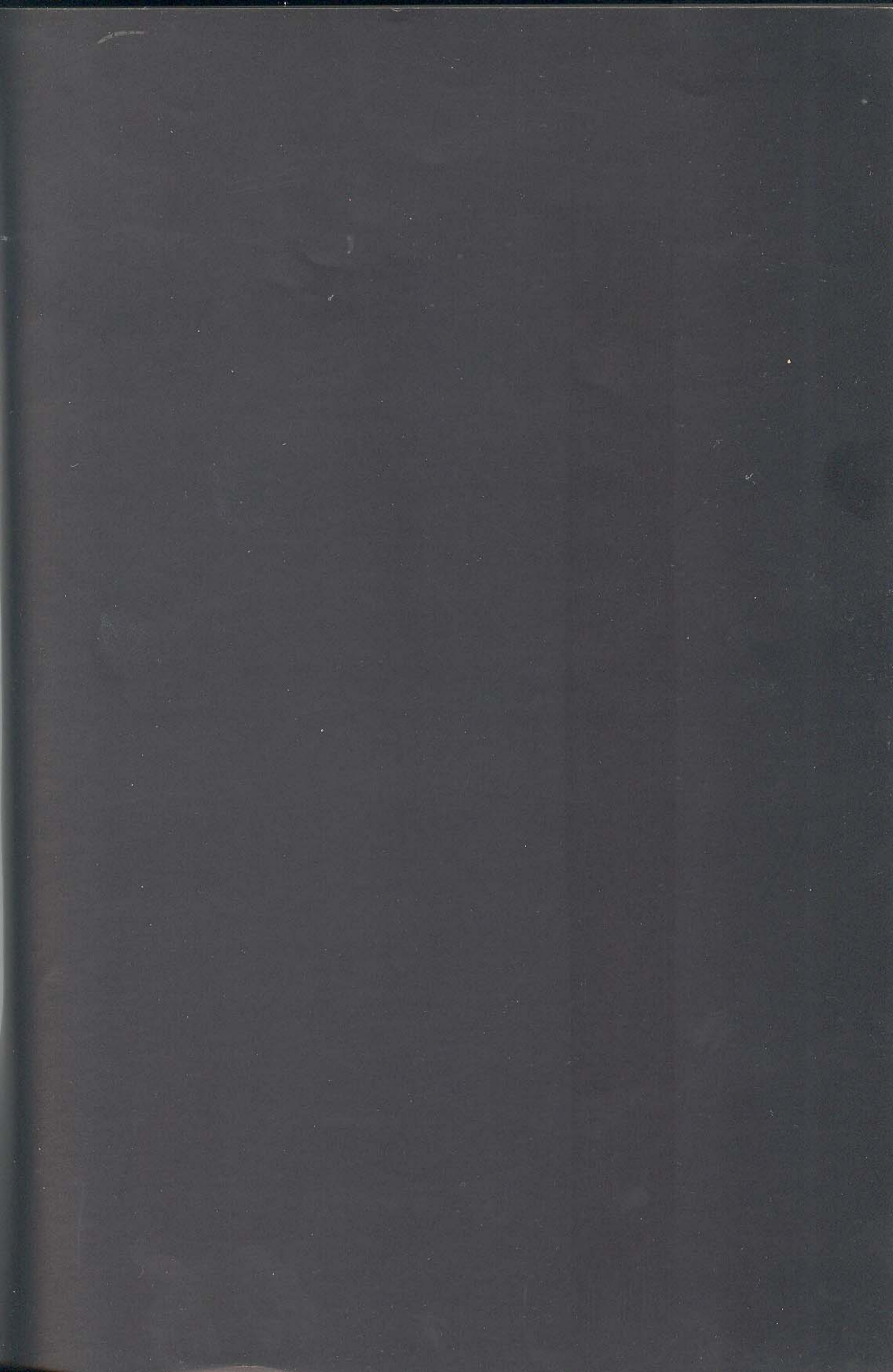
















# DANAT DANZA



## DANAT DANZA/ REPRESENTACIONES

12 ABRIL	etc 91. TEATRO ROMEA. (Murcia)
21 JUNIO	KREMS "DONAU FESTIVAL" (Austria)
28 JUNIO	RIPOLL "TEATRE CONDAL"

"EL CIELO ESTA ENLADRILLADO" ha sido representado, desde el estreno en el pasado "FESTIVAL DE GRANADA", en las ciudades de Barcelona, León, Frankfurt, Hannover, Lisboa, Madrid, Cagliari, Marsella y París, entre otras. Con esta coreografía han sido galardonados con el Premio ADE (Asociación de Directores de Escena), a la "Mejor Creación Coreográfica del 90", y con el "Ciutat de Barcelona 1990", de "danza".

# EL CIELO ESTA ENLADRILLADO

*Coreografía Sabine Dahrendor-Alfonso Ordóñez*

## **FICHA TECNICA / DANAT DANZA**

### **Coreografía**

Sabine Dahrendor-Alfonso Ordóñez

### **Escenografía**

José Menchero

### **Música**

Jean-Luc Plouvier - "Ninove"

Bernard Plouvier -violín-

### **Realización vestuario**

Nathalie Trouvé/Maribel Salvans

### **Intérpretes**

Susanna Castro

Nuria Catalá

Beatriz Fernández

Alfonso Ordóñez

Josu Lezameta

Mercedes Recacha

Joan Morera -violín-

### **M. de Comunicación**

Silvia Durán

### **Secretaria**

Carme Sansó

### **Diseño Gráfico**

José Menchero

### **Técnico luces**

Jordi Llongueras

### **Técnico sonido**

Albert García

### **Maquinista**

Francesc Sánchez

### **Producción**

DANAT DANZA

### **Coproducción**

Mercat de les Flors. Ajuntament de Barcelona

Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Madrid

Off-Tat - Frankfurt - Künstlerhaus Mousonturm

Théâtre de la Ville. Paris

### **Colaboración**

Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

INAEM. Ministerio de Cultura



# THE COMPANY

**DANAT DANZA**, Barcelona

The first peculiarity about DANAT DANZA consists in that its two founding members have such different origins as León, in the case of Alfonso Ordóñez, and Germany in the case of Sabine Dahrendorf. They met in Barcelona where they were studying dance and there they found the appropriate setting to initiate their careers as creative choreographers.

In the 1985 BIENNAL, held in Barcelona, the Dahrendorf-Ordóñez duo presents its first work *EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA* (The future is no longer what it used to be), which will be performed again in cycle "DANSA A CATALUNYA" organized by the Generalitat, and later in *LA FABRICA*.

Under the guidance of José Menchero, who has been the company's set designer ever since, *HERBST* (Autumn) was created, a work which seeks the melting of plastic arts and choreography. The resulting work is shown for the first time in the *TARREGA THEATRE FESTIVAL*.

In 1986 Dahrendorf and Ordóñez take three new dancers to present *SPLITTER*, a choreographic work by Sabine who counts on the valuable collaboration of Sybilla Sorondo, in charge of the costumes, and Leo Mariño responsible for the musical setting, as well as that of Menchero. *SPLITTER* travels to a number of capitals in Castilla and León and has a remarkable success in the *TARREGA FESTIVAL*.

The group spends two months in the region of León and with the assistance of anthropologists and historians they devote their time to the investigation of the ancestral customs of the country. In 1988 and as a consequence of these investigations will appear *BAJO CANTOS RODADOS HAY UNA SALAMANDRA* (A Salamander lies beneath smooth stones). The work is made possible thanks to the co-production of the *DIPUTACION PROVINCIAL DE LEON*, *MERCAT DE LAS FLORS OF BARCELONA* and *CENTRO NACIONAL DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS*. The "CANTOS" is performed for the first time in the early 1989 in the *EMPERADOR THEATRE* in León and in February it inaugurates the new *Espai B* of the *MERCAT DE LES FLORS*.

This original creation is worth of the unanimous applause of both the audience and the specialized critics which will lead DANAT to be offered the chance to perform on the stage of the *THEATRE DE LA VILLE* de París, as the first Spanish group of Contemporary Dance. Further performances in Belgique, Germany, Switzerland will follow as well as an invitation to the *CENTRE COREOGRAPHIQUE NATIONAL OF CAEN*, leaded by Karine Saporta. As the choreography is still running, DANAT is already working on their new project, a creation based on *LOS CAPRICHOS* by Goya, which reinforces the group's intention to continue to go into the rich vein of the Spanish, old traditions more deeply. In their own words: "Caprichos awakened in us the illusion of plunging into a world where characters which are both Spanish and universal archetypes, meet to make us feel something very essential to mankind as well as particular of Goya's time, in which there is the urge to bring into light and make clear the fight against what is occult".

*EL CIELO ESTA ENLADRILLADO* is first performed at the INTERNATIONAL FESTIVAL OF GRANADA next may, and it will go to Vitoria, Zaragoza, the EURODANSE FESTIVAL in Mulhouse, the OFF-TAT in Frankfurt and to the MERCAT DE LES FLORS. Next autumn the group will go again to the THEATRE DE LA VILLE de Paris answering to a new invitation.

It is not rash to affirm that DANAT is at the moment, the Spanish group that the best works at an International level. And within the receptive framework of the catalan choreographical scene, the tandem Dahrendorf-Ordóñez has reached that particular combination which usually produces such successful outcomes: sensitivity towards authentically indigenous roots and the capacity to value these in the universally accepted language of nowadays. DANAT is initiated this a parth full of interest and mystery, which at all events opens an encouraging future to the Spanish Dance.

**Marjolijn Van der Meer**  
"EL PUBLICO", (Barcelona)

## LA COMPAÑIA

La primera particularidad de DANAT DANZA responde al hecho que sus dos fundadores proceden de orígenes tan dispares como pueden ser las tierras de León, en el caso de Alfonso Ordóñez, y las de Alemania, en el de Sabine Dahrendorf. Se conocieron en Barcelona, donde proseguían sus estudios de danza y encontraron el terreno adecuado para iniciarse como creadores coreográficos.

En la BIENAL 1985 celebrada en esta ciudad, el dúo Dahrendorf-Ordóñez hace su presentación con EL FUTURO YA NO ES LO QUE ERA, obra que volverán a interpretar en el ciclo "DANSA A CATALUNYA", que organiza la Generalitat de Catalunya, y luego en LA FABRICA.

De la mano del pintor José Menchero, escenógrafo desde entonces con la Compañía, nace HERBST (Otoño), obra en la que intentan una fusión entre las artes plásticas y la coreografía. El resultado se ofrece por primera vez en el FESTIVAL DE TEATRO DE TARREGA.

A partir de 1986, Dahrendorf y Ordóñez incorporan a tres bailarines para reinterpretar SPLITTER, una coreografía de Sabine que cuenta con la valiosa colaboración de Sybilla Sorondo para el vestuario y de Leo Mariño para la ambientación musical, además de Menchero. SPLITTER viaja a diversas capitales de Castilla y León y obtiene un señalado éxito en el FESTIVAL DE TARREGA.

El grupo pasa dos meses en tierras leonesas para dedicarse, con la ayuda de antropólogos e historiadores, a la investigación de las costumbres ancestrales del país. Surge así, en 1988, BAJO CANTOS RODADOS HAY UNA SALAMANDRA. La obra puede realizarse gracias a una coproducción con la DIPUTACION PROVINCIAL DE LEON, MERCAT DE LES FLORS DE BARCELONA Y CENTRO DE NUEVAS TENDENCIAS ESCENICAS. Los "CANTOS" se estrena a partir de 1989 en el teatro leonés EMPERADOR y en el mes de febrero inaugura en el nuevo "espai B" del MERCAT DE LES FLORS.

Esta original creación merece el unánime aplauso del público y crítica especializada, valiéndole a DANAT, como primer grupo español de danza contemporánea, una invitación al escenario del THEATRE DE LA VILLE de París. Siguen actuaciones en Bélgica, Alemania y Suiza.

A través de una coreografía llena de contrastes, el tándem creativo que forman Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez ha logrado, una vez más, el equilibrio dentro de su propio proceso de asimilación de sugerencias procedentes del pasado. Y lo encuentra a partir de un lenguaje gestual y de un dinamismo rabiosamente actuales. Con sencillez y transparencia nos acercan al entendimiento de un mundo aparentemente tan lleno de oscuridad y de incógnitas como el que nos puede sugerir los "CAPRICHOS" de Goya, leitmotiv de esta creación, EL CIELO ESTA ENLADRILLADO.

Sin caer en la superficialidad de la caricatura ni tampoco en la tentación de intelectualizar la complejidad goyesca, han querido situar aquella época que vivió el genial pintor y que agitó los fantasmas de su mente en declive en el marco del replanteamiento de valores que dominaba sobre la sociedad ibérica y, más allá, sobre toda la occidental. La dualidad ideológica que empezaba a proyectarse sobre el pensamiento español al iniciarse el derrumbamiento de su gran imperio —una agonía que se extendería a todo el siglo pasado—, alimentada por la irrupción de los nuevos valores de la Ilustración y de la aparición de una nueva conciencia social, queda perfectamente reflejada en EL CIELO ESTA ENLADRILLADO.

Sabine y Alfonso nos llevan desde la ternura a la brutalidad, desde la inocencia de los juegos infantiles al más descarado desafío. Los bailarines son personajes de carne y hueso, pero al mismo tiempo parecen muñecos manipulados por el destino y sus insalvables incógnitas.

Un gran balancín constituye la pieza esencial del paisaje escenográfico que de manera sugerente ha diseñado José Menchero. El juguete se convierte en una montaña a cuya cima trepa Alfonso Ordóñez, en un bello momento de la obra, para alcanzar el cielo. Momentos después, se transforma en peligroso tobogán que conducirá a los intérpretes al abismo oscuro de su destino. Una hábil manipulación de los focos portátiles subraya el deseo de iluminar, esto es, de enfocar o replantear una situación previamente definida.

El excelente acompañamiento musical de "Ninove" a base de una cinta grabada, pero también la presencia escénica del compositor Bernard Plouvier como violinista, sirven a la más eficaz acentuación de los contrastes.

No es arriesgado afirmar que DANAT es, por el momento, el grupo español que mejor se desenvuelve a nivel internacional. Y dentro del receptivo ambiente de la escena coreográfica catalana, el tándem coreográfico Dahrendorf-Ordóñez ha logrado esa curiosa combinación que suele dar tan buenos resultados: sensibilidad frente a las raíces auténticamente autóctonas y capacidad para valorizarlas en el lenguaje universal actualmente en vivo. DANAT ha iniciado así un sendero lleno de interés y de incógnitas, pero que en cualquier caso abre un esperanzador futuro para la danza española.

**Marjolin van der Meer**

# EL CIELO ESTA ENLADRILLADO

*Our project is inspired on "LOS CAPRICHOS" by Goya. The proposal of this theme already exists in the previous choreography, "BAJO CANTOS RODADOS HAY UNA SALAMANDRA", with a subject matter which is on the one hand deeply rooted in the Hispanic tradition, and on other universal. (The work deals with customs and folklore from the North-eastern corner of Spain, and the both easy and complicated man-woman encounter, within a particular magical setting).*

*This is how the illusion of plunging into the worlds of "LOS CAPRICHOS" arose. Characters, which happen to be as Spanish archetypal, meet to make us feel something very essential to mankind as well as particular of that age, which urges to make clear and visible the fight against the occult things.*

*Considering the era "LOS CAPRICHOS" reflect, full of political and social "peaks and troughs", and the state of mind in which the Aragonese painter found himself (the Goya of those bright works before 1790 and the Goya suffering from the long illness that leaves him deaf and without any balance or order), we come to realise and unbalance that gives way to a series of "monsters" who apparently hadn't danced together before.*

*The invention there, his invention, is not only the consequence of the plain dream, but it is based on the spirit of the "Enlightenment", on the fight against the obscure, wild and fantastic.*

*The "CAPRICHOS" 43 ("EL SUEÑO DE LA RAZON PRODUCE MONSTRUOS" - "Rational Dreams produce Monsters") also reflects the principal of the creation itself, and it is as such referred to in the comments of the "EL PRADO" gallery: "Fantasy detached from reason creates impossible monsters when tied-up, it becomes the mother of all arts and the source of their wonders". The difficult balance oscillates between the creative and ordering reason and the pure imagination.*

*It is magic as every Spanish detail in its expressions and nuances which make an exceptional blend of what is traditional and contemporary.*

## THE COREOGRAPHY

*Our choreography has three parts, the first one being introduced by a "dark dream".*

*The main theme of this part is the balance encounter between people (the choosing by lot of the victim for the "blind-man's bluff", "polite" pas-de-deux, walks and feasts, etc.) a steady game of etiquette and niceties. Occasionally a slight "slip" may disturb stability, but won't cause unbalance. At first sight, everything is bathed in bright light, creating a silky and quiet gleam.*

*In a plastic sense, the horizontal also dominates the scene. Some characters can be distinguished: the woman (maja), the young gentleman (majo) and the noble men, dressed up as villagers, are playing.*

*The construction of the human tower provokes a kind of shipwreck and so becomes the starting point for the second part. The collapse brings about a change in manners, where wantonness and different interest lead to instability. Misleading advices and false guides spin the scene into a suffocating whirlpool.*

*The woman who appeared in the first "dream" is caught up in an unrestrained dance, "ravished" and taken to her suitors to offer her hand to the first one who appears, receiving "pretty words of advice" and taking part in the weaving of a web together with other women, catalyst of the events. The women are at once the allure, victims and huntresses.*

*Light doesn't allow a view of the whole scene. Some times part of it and fragmentary sights stand out, while the rest remains in darkness.*

*A sea of oranges marks the shift to the third part, which is the end of contrasts.*

*This part will be a relief, a swinging of each character, or perhaps an escape.*

**Sabine Dahrendorf-Alfonso Ordóñez**

# EL CIELO ESTA ENLADRILLADO

Nuestro proyecto se inspira en "Los Caprichos" de Goya. Este tema ya fue propuesto en la coreografía anterior, BAJO CANTOS RODADOS HAY UNA SALAMANDRA, con una materia que está arraigada en, por un lado, la tradición hispánica, y, por otro, la universal. (La obra trata de las costumbres y el folklore del nordeste de España, y del encuentro fácil y a la vez complicado entre hombre y mujer, en un entorno mágico concreto.)

Así es como surgió la ilusión de adentrarse en los mundos de "Los Caprichos". Unos personajes que, como españoles, resultan arquetípicos, se encuentran para hacernos sentir un algo muy esencial del hombre y a la vez propio de esa época, que insta a dejar bien clara y visible la lucha contra lo oculto.

Al reflexionar sobre la época plasmada en "Los Caprichos", llena de altibajos políticos y sociales, y el estado anímico en el que se encontraba el pintor aragonés (el Goya de aquellas alegres obras de antes de 1790 y el Goya que padece una larga enfermedad que le dejará sordo y sin equilibrio ni orden), somos conscientes de un desequilibrio que da cabida a una serie de "monstruos" que no habían bailado antes juntos.

Esa invención, su invención, no es sólo la consecuencia de la simple ensoñación, sino que se basa en el espíritu de "La Ilustración", en la lucha contra lo oscuro, lo salvaje y lo fantástico.

El "Capricho" 43 ("El Sueño de la Razón produce Monstruos") refleja también el principio de la propia creación y se define en esos mismos términos en los comentarios del Museo del Prado: "La fantasía desligada de la razón crea monstruos imposibles; ligada a ella se convierte en la madre de todas las artes y la fuente de sus maravillas". El difícil equilibrio oscila entre la razón creativa que ordena y la imaginación pura.

Es mágico en cada detalle español, así como en sus expresiones y matices, que producen una fusión excepcional entre lo tradicional y lo contemporáneo.

## LA COREOGRAFIA

Nuestra coreografía tiene tres partes, siendo la primera introducida por un "sueño oscuro".

El tema principal de esta parte es el encuentro equilibrado entre la gente (la elección por sorteo de la víctima de la "gallina ciega", unos pasos a dos "finísimos", paseos y festines, etc.), un lento juego de etiqueta y finura. De vez en cuando un pequeño "desliz" perturba la estabilidad, pero sin causar un desequilibrio. Al principio, todo está bañado en una luz brillante, que produce un resplandor sedoso y sosegado.

En el sentido plástico también domina la escena el eje horizontal. Se distinguen unos personajes: la maja, el majo y los nobles, vestidos de aldeanos, están jugando.

La formación de la torre humana produce una especie de naufragio y así se convierte en el punto de arranque de la segunda parte. Su derrumbamiento da lugar a un cambio de modales, donde la lujuria y los distintos intereses llevan a la inestabilidad. Consejos engañosos y guías falsos convierten la escena en una vorágine sofocante.

La mujer que apareció en el primer "sueño" se ve arrastrada por un baile desenfrenado, "violada" y llevada ante sus pretendientes para que ofrezca la mano al primero que se presente, recibiendo "bonitos consejos" y participando con otras mujeres, catalizadoras de la acción, en la tejedura de una telaraña. Las mujeres son a la vez cebo, víctimas y cazadoras.

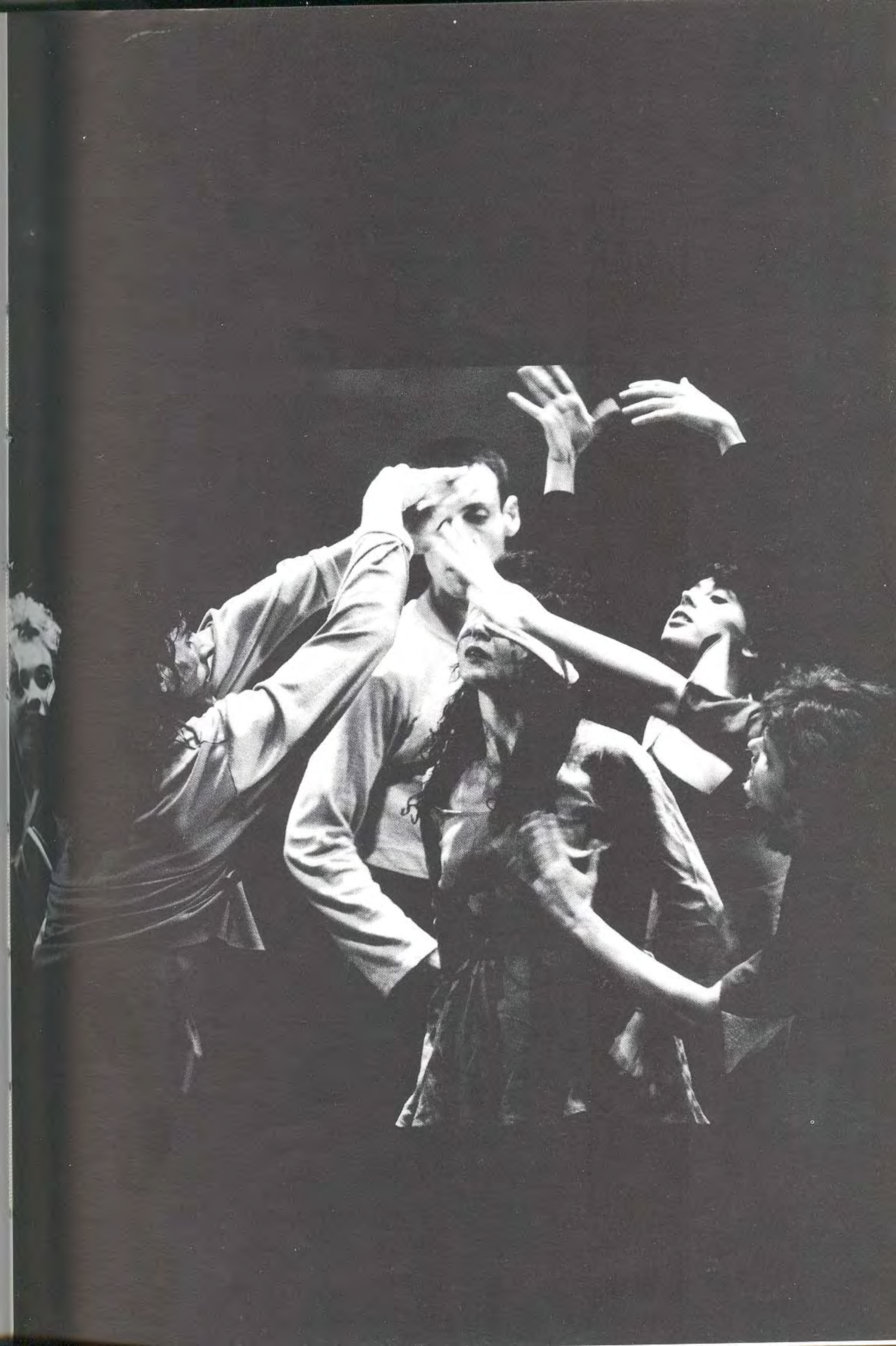
La luz no permite ver toda la escena. A veces destaca parte de ella con unas vistas fragmentarias, mientras que el resto permanece a oscuras.

Un mar de naranjas señala la transición a la tercera parte, que significará el fin de los contrastes.

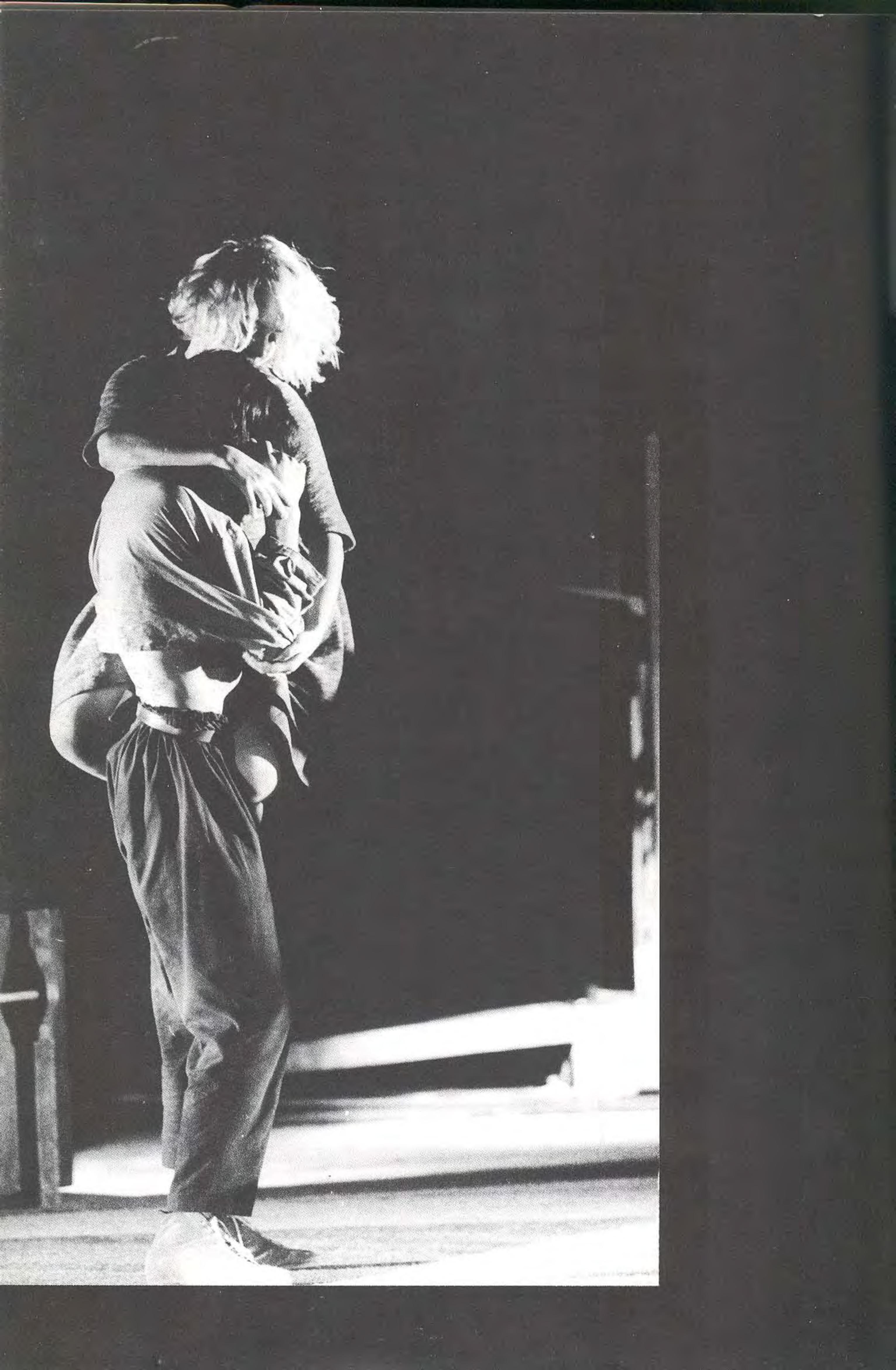
Esta parte será una distensión, un balance de cada personaje, o quizás una evasión.

**Sabine Dahrendorf - Alfonso Ordóñez**

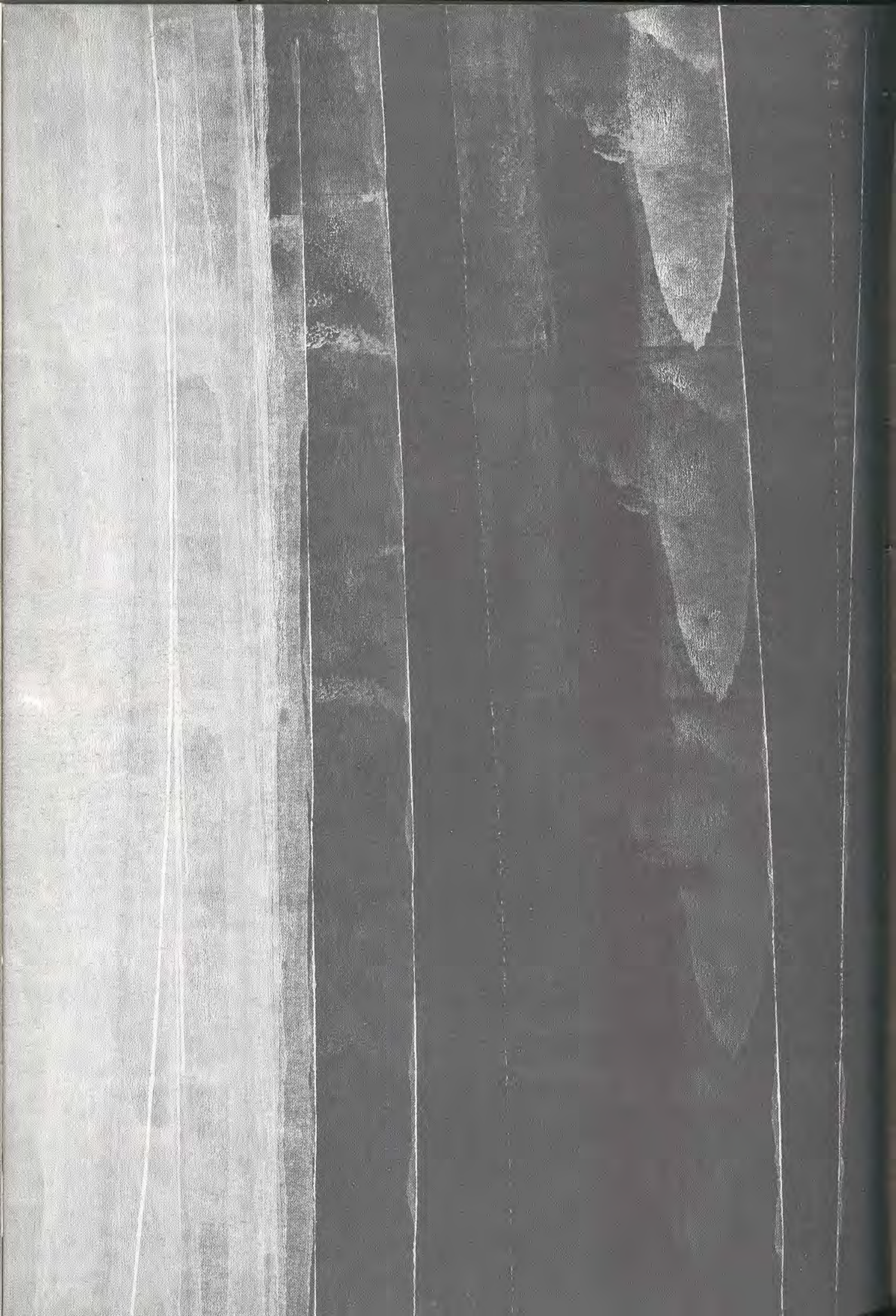


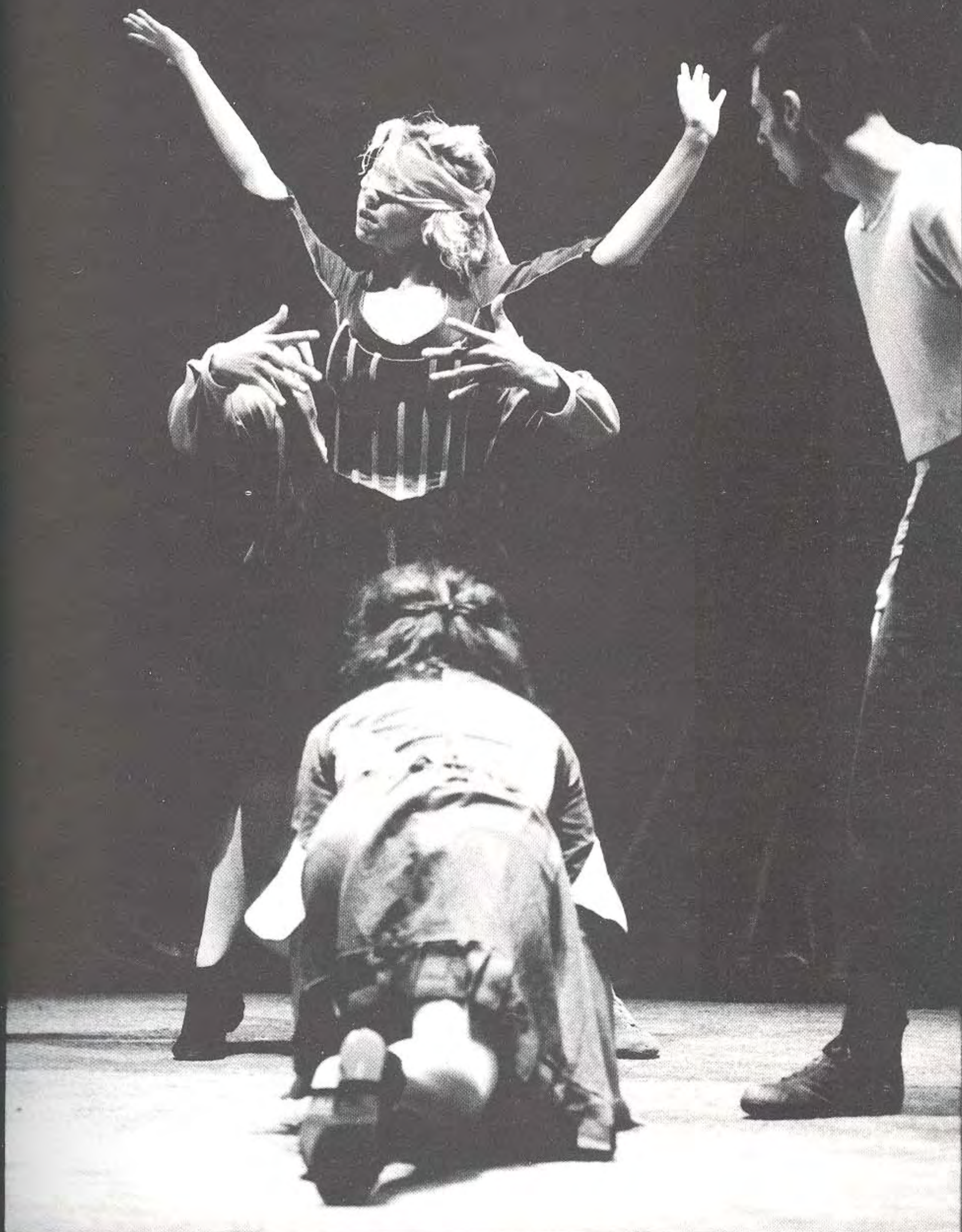






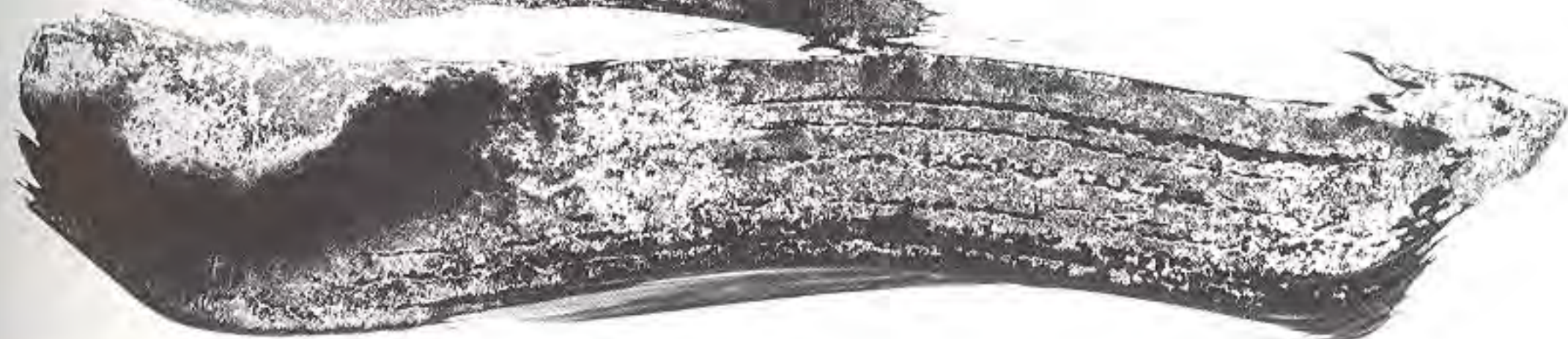
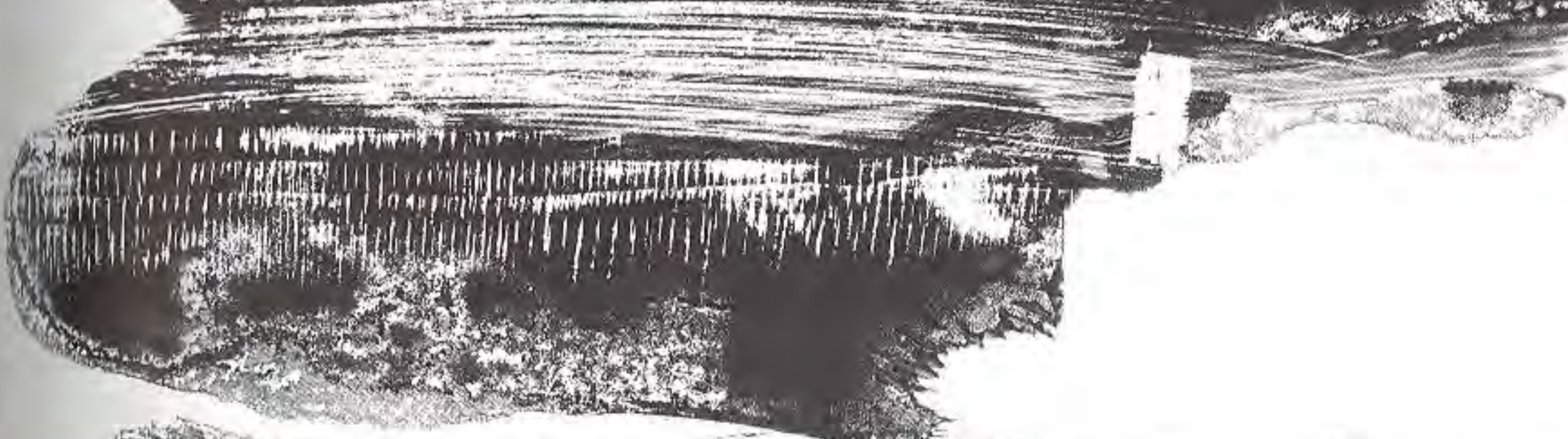
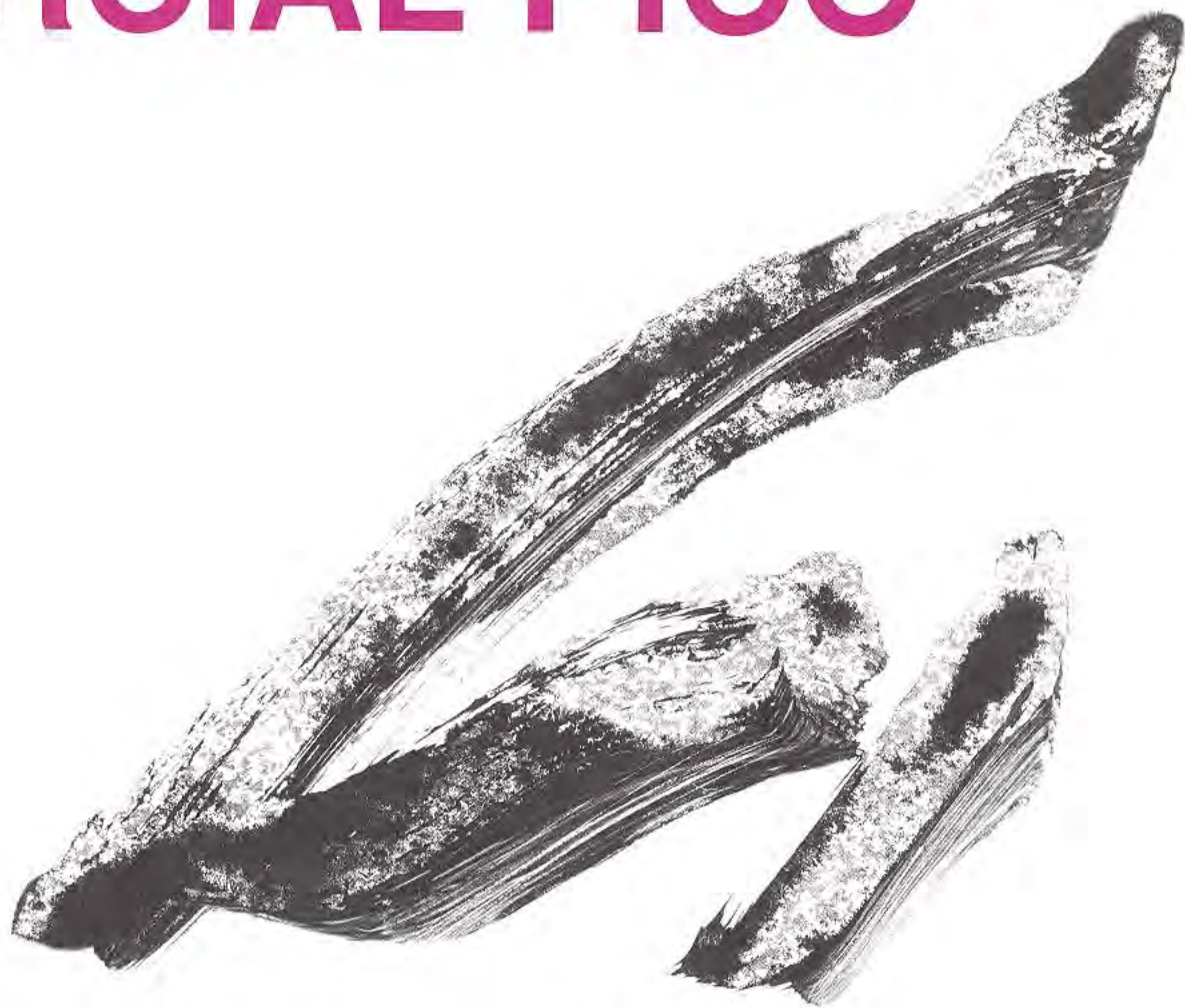








# LUIS MUÑOZ MARCIAL PICÓ





# REGRESO A Nû

*de Luis Muñoz y Marcial Picó*

## FICHA TECNICA / LUIS MUÑOZ Y MARCIAL PICO

### **Intervienen:**

Luis Muñoz (flauta)  
Marcial Picó (flauta)

### **Música:**

Luis Muñoz  
Marcial Picó



# REGRESO A NÛ

**LUIS MUÑOZ / MARCIAL PICO**

*Nû is a name the ancient Egyptians gave to original chaos. A state prior to creation which they conceived of as an infinite expanse of water.*

*Whenever the created becomes so intense that it devours itself.  
The constituted so tall that it forgets its foundations.  
The unequivocal time comes to return to Nû.*

*Return to stillness to initiate movement.  
Return to chaos for the rebuilding of order.  
Return to silence.*

*In the depths of silence is a sound.  
A tenuous slow sound creeping laboriously like the fish which transforms itself into a reptile.*

*I take it between my fingers, flute and breath.  
I caress it with my tongue, with the muscles of my belly.  
And the sound grows and gobbles up other sounds which start spinning in circles.*

*And I pursue them till the circle is broken. Then I return and relinquish.  
But cleaning it all carefully beforehand.  
So that what has happened now may not happen again.*

# REGRESO A NÛ

**LUIS MUÑOZ / MARCIAL PICO**

Nû es el nombre que los antiguos egipcios daban al caos original. Situación anterior a la creación que ellos concebían como una extensión infinita de agua.

Cada vez que lo creado se hace tan intenso que se devora a sí mismo.  
Lo constituido tan alto que ignora sus cimientos.  
Llega el inequívoco momento de regresar a Nû.

Regreso a la quietud para iniciar el movimiento.  
Regreso al caos para que se reconstruya el orden.  
Regreso al silencio.

En el fondo del silencio hay un sonido.  
Un sonido tenue y lento que se arrastra pesadamente como el pez que en el fango se transforma en reptil.

Lo tomo entre los dedos, la flauta y el aliento.  
Lo acaricio con la lengua, con los músculos del vientre.  
Y el sonido crece y engulle a otros sonidos que comienzan a girar en círculos.

Y los sigo hasta que el círculo se rompe. Entonces regreso y abandono.  
No sin antes limpiar cuidadosamente todo.  
Para que lo que ahora ha ocurrido no se repita más.







# PACO SALINAS







Jose' U. S., presidente del club, 1940 G.



# Fotoetc

## IMAGENES ESCENICAS

*Taking photos of theatre requires, not just the ability to use the specialized equipment of the photographer, but a disposition to vibrate with what's happening on the stage, to open up your senses and let yourself be overrun by the reality that's being created in front of you.*

*Though the field of vision of the human eye covers a wide area, the brain always selects one point on which it focuses its attention. This leads the theatre spectator to select from the different points of attention that you find on stage. That's the greatness of theatre: it gives us the freedom to choose where we focus our attention, once we've decided we want to know what we're being offered. The task of the theatre photographer (contemporary theatre is what I'm most acquainted with) is, in my view, not so much to record particular aspects of what you see as a spectator –each subject perceives in a different way–, as to catch those elements of a play that can transmit something, communicate sensations, build bridges between the reality created before our senses and the visual perception of the graphic material obtained. Photographic documentary doesn't have to be realistic or contemptible. It all depends on how far it goes and on the language it expresses itself in.*

*Is what the action of theatre creates real? There's a recent case which puts an interesting slant on the accepted notion of the real: in one edition of Fotopress, the prestigious annual competition for press photography, the jury awarded the prize to a picture of a woman in a bride's outfit running into a department store, being chased by what at first sight seemed to be the bridegroom. Days later someone complained that this hadn't "really" taken place but was a performance by the "LA CUBANA" group and so wasn't "true", couldn't be a press photograph. Was it true or not? did it take place or not? did the casual passer-by feel that what was happening was real? or is the real only what's fortuitous, what isn't prepared?, but prepared?, by whom?, by nature?, by humans?, by the inevitable process of what? of whom?*

*Only if we assume that what's happening on the stage is real, is alive at that moment and producing sensations and feelings inside us and, moreover, if we're sufficiently disposed to let them slip in through the lens of the camera, only then will we be in a position to recreate that which with so many hours of work, faith and sacrifice someone has taken days to create.*

*If both parties, those who created the space-time reality and the one who recreated it on paper, are agreed, that's communication. All the rest is publicity.*

**Paco Salinas**

# Fotoetc

## IMAGENES ESCENICAS

Hacer fotografías de teatro exige además del manejo de los aparatos ópticos propios del fotógrafo disposición para vibrar con lo que sucede en el escenario, abrir los sentidos y dejarse invadir por la realidad que se crea delante de uno.

Si bien el campo de visión del ojo humano abarca un amplio campo, el cerebro selecciona siempre un punto en el que concentra su atención. Esto hace que el espectador de teatro seleccione entre los distintos puntos de atención que hay en un escenario. Esa es la grandeza del teatro, nos da libertad para elegir dónde concentramos nuestra atención una vez decidido que queríamos saber lo que se nos ofrecía. La labor del fotógrafo de teatro, el contemporáneo es el que conozco, es para mí, no tanto, documentar aspectos concretos de lo que se ve como espectador –cada subjetividad percibe de una manera distinta– como recoger aquellos elementos de una obra que puedan transmitir, comunicar sensaciones, tender puentes entre la realidad creada ante nuestros sentidos y la percepción visual del material gráfico obtenido. El documentalismo fotográfico no tiene porqué ser realista, ni despreciable. Todo depende de hasta dónde llegue y con qué lenguajes se exprese.

¿Es real lo que crea la acción teatral? Hay un ejemplo reciente que cuestiona de una forma muy interesante lo aceptado como concepto de lo real: en una edición del Fotopress, prestigioso concurso anual para fotógrafos de prensa, el premio lo otorgó el jurado a una imagen que representaba a una mujer vestida de novia corriendo por la puerta de unos grandes almacenes, perseguida por el que a primera vista parecía el novio. Días después alguien denunció que aquello no había ocurrido "realmente", sino que era una acción del grupo "La Cubana", por lo que aquello no era "verdad", no podía ser una fotografía de prensa. ¿Era o no era verdad? ¿Aquello sucedió o no? ¿La persona ajena a la acción que pasaba por allí sintió aquello como real? o ¿sólo es real lo que es aleatorio, lo que no está preparado?, pero ¿preparado?, ¿por quién?, ¿por la naturaleza?, ¿por los humanos?, ¿por el devenir inexorable? ¿de qué?, ¿de quién?

Sólo si partimos de la consideración de que lo que sucede en el escenario es real, vive en ese momento y nos produce sensaciones y sentimientos y, además, estamos lo suficientemente abiertos para que se nos cuelen por el objetivo de la cámara. Sólo entonces estaremos en condiciones de recrear aquello que con tantas horas de trabajo, fe y sacrificio alguien ha ido creando día a día.

Si ambos, los que crearon la realidad espacio-temporal y el que la recreó en un soporte de papel, están de acuerdo eso es comunicación. Lo demás es publicidad.

**Paco Salinas**



**etc 90**



# EL PESO DEL TIEMPO

Marianne Van Kerkhoven

"The weight of this sad time we must obey;  
Speak what we feel, not what we ought to say"  
(William Shakespeare, KING LEAR, V, 3)

Siete reflexiones sobre el teatro de nuestro tiempo, establecidas a partir de una cita de Shakespeare.

## 1. CONSTERNACION POLITICA

Desde hace algunos meses nuestra imagen de Europa y la de las relaciones Este-Oeste se ha consternado completamente. La relación entre comunismo y capitalismo se equilibra de forma diferente o más bien se desequilibra. Por otra parte, esta relación no se puede considerar como típicamente europea; nace de una visión política global propagada por el mundo entero; en otras palabras, pertenece a la parte más visible, a la más reconocida, en nuestra visión del mundo.

La euforia con la que el Oeste ha acogido esta revolución nos inquieta.

El capitalismo considera esta derrota –provisional o no– del comunismo como la prueba inquebrantable de tener la justicia de su parte. Mientras que a Helmut Kohl –por tomar a Alemania como ejemplo– se le llena la boca con palabras como solidaridad y democracia, juega con bríos los más groseros juegos del poder. Alemania del Este ha sido comprada en bloque por la del Oeste; y ya están siendo lanzados los fundamentos para las dificultades futuras de un estado unificado, donde habrá ciudadanos de primera y segunda categorías. La colonización del Este por el Oeste está en plena expansión. No hay por qué estar orgullosos.

Los partidos políticos del Oeste –tanto los de origen cristiano como los de origen social-demócrata– envían en este momento máquinas de escribir en masa, así como toda clase de materiales de propaganda, hacia el Este. ¿Por qué no lo hicieron hace diez años, por ejemplo, para apoyar a esa minoría valiente que ya en aquel momento se oponía a la opresión de su régimen? El Oeste podría, al menos, ser un poco más selectivo con su ayuda.

Wolf Biermann: "Venganza gritan los que no se han opuesto jamás. Los que jamás han abierto la boca, hablan ahora a voz en grito...".

Las experiencias del pasado tendrían que enseñarnos que las buenas (o malas) masas no existen, que es necesario guardar a toda costa un espíritu crítico, una vigilancia en relación a cada nuevo hecho de la empresa política.

De repente, aquí como en el Este, el socialismo parece no tener ya contenido; de repente, aquí como en el Este, el marxismo –que ha sido siempre uno de los ideales más interesantes de nuestro patrimonio filosófico– ha sido borrado del mapa. Por eso cuando miro mi práctica cotidiana como dramaturga, constato que muchas de las nociones marxistas prueban su valor de forma permanente:

- la primacía de la práctica la experimento cada día en el trabajo;
- que las condiciones de producción determinan el producto, lo veo desarrollarse cada día delante de mis ojos;
- la búsqueda de un todo que es más que sus partes componentes, no parece ser una de las características esenciales del trabajo de muchos artistas;
- que el arte se crea antes por la manipulación de elementos materiales que por la visualización de ideas, se vuelve más claro día a día;
- y, en consecuencia, todavía hay esa noción de alienación, una alienación contra la que es necesario batirse cada día en el trabajo y en el mundo que nos rodea;

– y esa otra lucha contra la justicia social que aún hoy es necesaria y que no lo era en los tiempos del mismo Marx;

– y finalmente existe también esa fuerza utópica de las ideas marxistas, ese deseo de un mundo distinto que nos hace avanzar.

No podemos más que esperar que los trastornos en Europa del Este lleven al Oeste a la reconquista de una conciencia histórica, un tanto perdida desde el 68. Sin embargo, muchos artistas no han olvidado jamás esa conciencia histórica y política, en muchas producciones está presente esta conciencia, incluso de manera bastante directa; pensemos en AJAX de Peter Sellars o SIHANOUK de Arianne Mnouchkine, en L.S.D. de WOOSTER GROUP, en NEED TO KNOW de NEEDCOMPANY, etc. Creo que es una de las tareas de este tiempo, la de construir una contracorriente, directa o indirecta, contra esta euforia banal que nos rodea.

## 2. CONSTERNACION EN OTROS LUGARES

Hay otros aspectos de nuestra visión del mundo que han estado expuestos a los trastornos profundos, los cambios que sobrepasan los límites de Europa. Ya he hablado de esto en otras ocasiones, pero creo que se trata de hechos tan importantes que es necesario insistir todavía más.

En el curso de este siglo, en los dominios científicos, numerosos descubrimientos han invertido completamente nuestras estructuras de pensamiento, aunque por el momento sean sólo conocidos y reconocidos por una minoría de la población mundial. La influencia de este hecho en la vida social es todavía mínima y produce tensiones, a veces invisibles, pero no menos reales, entre los que saben y los que no. Volveré más tarde sobre esta tensión.

Se trata de los descubrimientos sobre la teoría del caos, del universo en expansión, del principio de incertidumbre que reina en las ciencias y también ahora de la reversibilidad del tiempo, etc.

La teoría sobre la expansión del universo ha destruido los principios del modelo newtoniano; nuestro sol no es ya el centro del universo; en un universo infinito cada punto puede ser considerado el centro. ¿Qué influencia puede tener esta teoría sobre la estética, ante todo sobre esta estética tan expandida, basada siempre en el equilibrio y la armonía?

Junto al desorden en el cielo, la teoría del caos se pregunta sobre la organización, los órdenes en la tierra: hoy la ciencia está convencida de que los circuitos cerrados de la naturaleza, donde reina un perfecto estado de equilibrio, son una minoría y de que la mayoría de las estructuras que se han encontrado en la naturaleza tienen un carácter abierto y no estable, en el interior del cual se pueden producir mutaciones extrañas e imprevisibles. La naturaleza está considerada como una fuerza auto-creativa; la ciencia busca la creatividad como método, una búsqueda de la que se puede, quizás, aprender mucho sobre el arte.

El principio de incertidumbre de Heisenberg dice que las ciencias naturales no pueden evitar la suerte de lo imprevisible; esta teoría trastorna de golpe todas nuestras ideas concernientes a la existencia de una verdad objetiva o de una conformidad de leyes universales, etc.

Hoy muchos caminos conducen de A a B; lo que nos enseña que no se puede interpretar de forma unívoca. La polivalencia y la simultaneidad han hecho ya su aparición en las artes.

El mundo tal y como ha sido descrito hoy por nosotros a través de las ciencias naturales es infinitamente más complejo de lo que nos mostraba el modelo newtoniano. El hombre actual debería aprender a manipular esta complejidad. No podemos correr un tupido velo sobre las cuestiones expuestas; sobre los momentos en los que las teorías inventadas encontrarán su prueba de realidad, sobre todos esos momentos de excitación intelectual que dichas invenciones provocaron. Todas estas ideas tienen gran necesidad de ser respondidas, de ser popularizadas.

### 3. LA COMPLEJIDAD

¿De qué forma el teatro, la danza e incluso la ópera van a responder a la presión ejercida por los tiempos presentes bajo la dirección de una gran complejidad? ¿De qué forma puede el arte mostrar no un reflejo o un espejo, sino un desdoblamiento reorganizado y refractante de lo que pasa en la realidad?

Rilke escribía: "No, no, no hay nada en el mundo que se pueda imaginar (...). Las realidades son lentas e indescriptiblemente circunstanciales". György Konrad añade hoy: "Es imposible saber lo que pasa (...). Cada instante tiene un valor mucho más grande que las huellas que deja tras de sí".

¿Cómo puede el teatro, que sólo existe por la gracia del momento, por el aquí y el ahora, atrapar la complejidad y la polivalencia del momento? ¿Cómo puede el artista responder a una vida que él siente como una acumulación caótica de sensaciones que se suceden a gran velocidad y en innumerables combinaciones siempre cambiantes?

La simultaneidad de acciones, de movimientos de acontecimientos de propósitos, etc., está presente en muchas de las representaciones actuales. En la ópera *DAS GLAS IM KOPF WIRD VOM GLAS* de Jan Fabré, los coros, los bailarines, los cantantes funcionan bajo ritmos diferentes que se entrecortan y se acumulan. En *STELLA*, la última producción de Anne Teresa de Keersmaeker, las cinco mujeres tienen cada una recorridos propios cuyas líneas se cruzan en un dibujo imprevisible y de hecho, sobre todo, asimétricos.

En la segunda parte de *ÇA VA* que Jan Lauwers ha puesto en escena con *NEEDCOMPANY*, los personajes, concentrados en una casita, hablan todos a la vez, cuentan historias superpuestas a la vez que participan de la misma situación.

De esta conciencia que el teatro actual tiene de la esencia efímera y siempre variable de cada momento nace, me parece, lo digo con prudencia, una dramaturgia que fija, más bien, las estructuras parciales que las estructuras globales de una obra. Como si se quisiera aproximar cada vez más a esta pequeña entidad del "instante pleno". El "gran edificio", la estructura en su totalidad, queda desconocido durante mucho tiempo, abierto sin acabar, disponible para los cambios. Ensamblando las mini-entidades, es decir, los materiales de base más o menos estables, se experimenta, se contornea dulcemente la gran estructura. El momento de la improvisación se sitúa sobre todo en los numerosos ensayos de combinaciones cada vez diferentes, en la reorganización siempre cambiante de las primeras piedras, hasta que la forma alcanza su pureza y se estabiliza más o menos en una organización que es la estructura final y global de la obra.

Es totalmente otro método de trabajo que el de proceder de un concepto preestablecido que durante el período de ensayos es elaborado en todas sus consecuencias significativas; este método difiere también del análisis profundo (de un texto, por ejemplo) o de la improvisación totalmente libre, que a veces conducen apenas a una estructura.

Quizás las palabras como densidad, condensación, concentración son más adecuadas para describir la marcha –una de las marchas– de muchos artistas de hoy.

### 4. LA ABSTRACCION COMO METODO DE TRABAJO

Los esfuerzos por controlar la complejidad creciente parecen llevar al arte mucho menos hacia el empleo de nociones como contenido, análisis de significación, psicología, relato: su realidad es a menudo demasiado concreta, demasiado única, demasiado anecdótica, empujando demasiado hacia la linealidad; es más difícil de dar en cada ocasión un sitio en el interior de una totalidad. Los métodos de trabajo que nacen en el sentir de un proceso de ensayos se basan cada vez más en la manipulación de elementos abstractos, que se podrían calificar casi de musicales.



Según el diccionario, abstracto significa: "Lo que no tiene relación con la realidad visible". Un recorrido geométrico en el espacio, un ritmo absolutamente monótono al decir un texto, una estructura contrapuesta o paralela, para organizar secuencias del texto y/o del movimiento, son también caminos o vueltas para llegar finalmente a una forma y por consiguiente a una significación.

La abstracción como método deja sus huellas, su sello en los materiales; la calidad del método empleado es determinante para el resultado final; merced al empleo de la abstracción, las cosas cambian de naturaleza; se les añade un nuevo valor. Por esta distancia añadida somos capaces de verlas diferentes y nos hacemos cargo –eventualmente– de su complejidad.

## 5. LA PSICOLOGIA INSUFICIENTE

La abstracción ha sido adaptada en el arte de la pintura o de la escultura desde hace mucho tiempo. También el ballet clásico y evidentemente su "contracorriente", la danza moderna, le han rendido cuenta; en tanto que medium, tenían más bien una afinidad con la abstracción, ya que sus esfuerzos por imitar la literatura intentando contar historias, "como se acostumbra a contarlas", les conducía por una vía sin salida.

La interioridad rebuscada ha sido alcanzada, más bien, pasando alrededor de la abstracción que del ballet narrativo.

En lo que concierne al teatro se ha estado siempre convencido de que la abstracción era imposible, puesto que se trataba de cambiar contenidos concretos entre los seres vivos. Una psicología abstracta o un relato abstracto: no se podía imaginar.

Hoy este propósito parece ya menos afirmativo. ¿Cómo sería capaz el teatro, con sus historias de relaciones respetadas hasta el infinito, con sus estructuras psicológicas interminablemente remarcadas, de abrazar la complejidad y la plenitud? ¿Cómo sería capaz de mirar sus materiales con otros ojos, para que los espectadores de su alrededor miraran el teatro de diferente forma?

Para llegar a esto, ¿es necesaria, después de una revisión del marxismo, una revisión del freudianismo?

Tengo la sensación de que los modelos de Freud son, por una parte, siempre válidos, pero, por otra, insuficientes para describir la realidad actual, es decir, para describir cómo funciona el individuo y su vida interior.

Los marxistas y los estructuralistas, como por ejemplo Claude Lévi-Strauss, han hecho a largo de este siglo añadidos esenciales para nuestra visión del hombre.

En un ensayo sobre la familia, Lévi-Strauss demuestra que el matrimonio –idealizando intuitivamente–, como el asunto más íntimo entre hombre y mujer, no ha sido jamás un asunto privado, sino un asunto social.

Sin sociedad, la pareja, la familia, no existe. Para llegar a un matrimonio es necesario que una familia se preste a ceder a un hombre y que otra ceda una mujer. Estas tres familias juntas son ya una pequeña sociedad.

"La sociedad –dice él– no permite la existencia de familias más que en un período de tiempo determinado –corto o largo– según el caso, pero a condición explícita de que sus elementos, es decir, los individuos, por los que ellas están compuestas, estén dados o cedidos de manera que nuevas familias puedan nacer de restos de familias precedentes, antes de desaparecer en su vuelta. (...) El precepto de la BIBLIA, de que cada uno debe dejar a su padre y a su madre, expresa la inquebrantable regla prescrita a cada sociedad, para que se realice y se mantenga."

Esta visión de Lévi-Strauss hace un añadido esencial a las ideas de Freud; relativiza fundamentalmente la historia de EDIPO y de otros complejos.

La reciente psiquiatría ha aportado también sus matices. En uno de sus libros, *THE MAN WHO MISTOOK HIS WIFE FOR A HAT*, el profesor de neurología inglés Oliver Sacks describe la interioridad individual de una forma que puede interesar al teatro: "Cada uno de nosotros es una historia que se construye de manera permanente por nosotros mismos y en nuestro interior a través de nuestras

sensaciones, nuestros sentimientos, nuestros pensamientos, nuestros actos y evidentemente no en último lugar, por lo que decimos, por nuestros relatos hablados. Desde el punto de vista biológico o psicológico, nosotros apenas nos diferenciamos uno del otro; desde el punto de vista histórico, como historias, como relatos, cada uno de nosotros es un ser único”.

Esta definición nos parece muy larga, más abierta que una definición que reduce a los hombres a sus traumas de juventud o a sus rasgos de carácter hereditario.

Lo que también es de destacar es que Sacks, en su vocabulario, emplea a menudo términos sacados del vocabulario de las artes. Habla de nuestra música o de nuestro cuento interno; llama a la entereza de nuestros modos de vida personales: el guión o la partitura de nuestra personalidad, etc.

En su práctica y sus experiencias con enfermedades mentales ha contrastado que en cada momento de enfermedad o anomalía el organismo reacciona, a fin de conservar su propia identidad, incluso de las formas más extrañas, y que esta reacción, esta necesidad de sobrevivir como individuo único e inalienable, es sin duda la fuerza más grande de nuestro ser.

En otras palabras: la noción de identidad cubre una realidad mucho más grande que la de psicología. La psicología no es más que una mínima parte de nuestro ser. Alejarse de la psicología en dirección a lo esencial, en dirección de esta historia interior, de la cual habla Oliver Sacks, puede llevar a una nueva forma de contar historias en la escena.

Para poder contar el mundo es necesario estar persuadido de que el mundo es descriptible. Y después ponerse a contar y a describir sin ocuparse de preguntarse si esta persuasión está o no presente. Hay necesidad de comprender, sin por ello tener la ilusión de que es posible comprender sin más ni más.

Hoy nace una nueva forma de narrativa que, enriquecida por los caminos y las vueltas fructíferas del post-modernismo, atraviesa estructuras complejas y no lineales o el interior de una situación de simultaneidad.

## **6. LA MONUMENTALIDAD DE LA OPERA**

Desde hace mucho tiempo la ópera fue considerada como la más compleja de nuestras artes. Las ideas de Wagner, en lo que concierne a la GESAMTKUNSTWERK –donde todas las disciplinas estarían combinadas– o las aspiraciones de Wagner para llegar a una identificación entre los acontecimientos dramáticos concretos, por una parte, y la forma absoluta de la música, de otra, tienen siempre su importancia, aunque la multidisciplinariedad que encontramos actualmente en el teatro es totalmente de otra naturaleza que la de la GESAMTKUNST de Wagner. Esta multidisciplinariedad actual es más pragmática, más práctica, sobre todo más materialista.

Sin embargo, la ópera no ha triunfado en su renovación de la misma forma, con la misma rapidez e intensidad que el teatro o la danza. En estos últimos años la ópera ha intentado recuperar su retraso; ha buscado ayuda cerca del teatro con el fin de reanimar sus congeladas formas. El TEATRO DE LA MONEDA, de Bruselas, nos ha mostrado en los últimos años un bello ejemplo de esta maniobra. Directores de escena y escenógrafos de teatro hacían su aparición en la ópera, el trabajo con los cantantes se volvía también un trabajo de actores, la dramaturgia cobraba importancia, etc.

No obstante, estas renovaciones no han tocado el fondo de los problemas; la ausencia de movilidad en la ópera es debido a razones más estructurales.

Hacer ópera es algo que necesita mucho dinero: la organización es demasiado grande, demasiado cara –se dice– para ponerla a disposición de los artistas experimentales: la mayoría de veces no se pueden correr riesgos: se escogen artistas que han demostrado sus talentos en otras ocasiones y con éxito. La ópera arriesga los valores estables, construye sobre experiencias. Reproduce fórmulas ya aceptadas o de éxito: esto al final mata la creatividad.

La idea omnipresente de que la ópera sólo se puede hacer cuando es gran-

de y monumental, ha impedido el desarrollo de una ópera pequeña, de una ópera marginal. Por ello, el medio se ha visto privado de la contradicción y de la dialéctica fructuosa entre el arte oficial y el arte marginal; contradicción de la que el teatro y la danza han sacado beneficios.

Creo que para el desarrollo del género de la ópera es indispensable rebuscar sobre sus posibilidades a pequeña escala.

Sin embargo, esta grandiosidad y esta monumentalidad integran la ópera a una extremada capacitación para responder a la tendencia actual hacia una mayor complejidad.

Las grandes formas son difíciles de emplear, pero están particularmente bien capacitadas para dar a los espectadores una percepción total de un acontecimiento muy complejo, cuyas líneas no podrían descifrarse en un marco más pequeño.

Creo que una de las labores de este tiempo es la de someter a la ópera a un examen artístico profundo; pero estoy convencida de que una evolución fundamental de la ópera no será posible, nada más que a condición de que su estructura organizativa actual –es decir, las condiciones de producción en las que el trabajo artístico está obligado a desarrollarse– sea revisada y cambiada de forma fundamental.

## 7. UN NUEVO REALISMO

El teatro, como anteriormente lo hemos descrito, intenta aproximarse a nuestra compleja realidad o mejor: a lo que conocemos o podemos conocer de la realidad en este momento.

Intentar mostrar en escena la complejidad actual: esto nos parece hoy mucho más real que la marcha de este arte como espejo o reflejo de la vida, que conocimos en el realismo/naturalismo del final del XIX y principios del XX. Este acercamiento naturalista tiene siempre su influencia, sus imitaciones sobre los escenarios de muchos de nuestros actuales teatros.

El positivismo o el determinismo sobre los que se apoyaba el realismo, se interesaban sobre todo por aquellas informaciones que nuestros sentidos nos podían transmitir: se intentaban reproducir, imitar, esta información con la mayor precisión posible. Se creía en lo que se veía. Hoy estamos convencidos de la presencia de una inmensa serie de fenómenos en el mundo y en el universo que nuestros sentidos no son –o todavía no– capaces de percibir. La realidad no sólo tiene un significado, una sola lectura. Hay mundos enteros que se encuentran debajo o detrás de nuestras percepciones.

No sé si el modo de hablar sobre el mundo del arte actual puede ser calificado de realista, si se podría hablar de un nuevo realismo. Este término parece paradójico, o incluso impropio, si se confronta a la gran cantidad de abstracción presente en el arte.

Pero la introducción de este término, la inauguración de un nuevo vocabulario puede ser mucho más que una herramienta de trabajo. Se puede convertir en un medio para poner en marcha una discusión sobre el arte.

En una entrevista con Jean-Claude Gallotta, Claude-Henri Buffard le preguntaba por qué era desde el principio llamado coreógrafo, mientras que lo que él hacía se desviaba considerablemente del contenido normal de esta profesión. Gallotta le respondió: "Fue bastante después cuando me di cuenta de lo importante que era este posicionamiento –el hecho de llamarme coreógrafo concretamente–. Tomemos Kandinsky y sus formas abstractas. Si él se hubiese declarado grafista no hubiera molestado a nadie. Llamándose pintor provocaba e impedía al mundo de la pintura dormir tranquilo. Esta elección me impide dudar. Me he dicho simplemente que la danza puede tener nuevas reglas".

Quizás sea necesario adoptar hoy la misma actitud: emplear conscientemente un vocabulario confuso, provocar una discusión y, así, dejar claro que el teatro

de hoy puede responder a otras opciones que a las que arrastramos detrás nuestro, desde hace casi un siglo.

El rol de la crítica y de la reflexión es de primordial importancia en este asunto, pero constatamos –ciertamente en lo que concierna a Flandes– que ha quedado completamente atrasada en relación a los acontecimientos.

El mundo de la ciencia se plantea seriamente el problema de la popularidad de sus nuevas ideas: si las nociones básicas de los recientes descubrimientos no penetran pronto en las capas sociales (considerablemente) se tendrá al final una ciencia que se verá desligada de la realidad social, que continuará su curso hacia el futuro, sin el lazo, sin la corrección también de la sociedad humana. Esta situación me parece peligrosa.

Para el arte se plantea un problema parecido entre la vanguardia y el resto del medio: cada día el teatro "marginal" se bate de nuevo por su público. Afortunadamente existen núcleos de organizadores que son conscientes de lo que se arriesga. Hay también un público nuevo que se crea poco a poco, pero se trata de un trabajo lento y de larga duración, mientras que los artistas, impacientemente, quieren seguir nuevas rutas. Queda, pues, como factor importante el desarrollo de una crítica que se responsabilice en el trabajo.

## EL PESO DEL TIEMPO

"The weight of this sad time we must obey": obsesiones del peso de este tiempo triste. Tengo la impresión de que estos tiempos ejercen sobre nosotros fuertes presiones: muchos trabajos se encuentran en el orden del día. Yo no llamaría a este tiempo triste, pero sí confuso y lleno de preguntas, fascinante.

El sentimiento de que hoy somos capaces de mirar el mundo de forma diferente, tanto en el campo político como en los campos filosóficos, científicos y culturales, dan a los artistas un enorme depósito de cosas para contar. El sentimiento postmoderno de fragmentación, este sentimiento de que "todo ha sido dicho" empieza, pienso, a disiparse, a desaparecer. Puede ser que pronto sea reemplazado por otro sentimiento, el del agobio por la cantidad de cosas que contar; una cantidad tal que no seremos nunca capaces de dominar o comprender.

"What we ought to say": lo que estamos obligados a decir, según los códigos de épocas pasadas, no es importante. Se trata de escuchar nuestro propio tiempo con la mayor sensibilidad posible y la mayor vigilancia. Es necesario contar este tiempo, contar lo que experimentamos en relación con él, sin por eso olvidar la verdad y la relatividad de esta otra frase de Shakespeare formulada en otra ocasión, es decir, que hay tantas cosas en el cielo y en la tierra que nuestra filosofía no puede soñarlas.



# JAN FABRE

Una entrevista de **Marianne Van Kerkhoven**  
Murcia, 8-4-90

MARIANNE: El trabajo de Jan en el año 1982 estaba totalmente alejado del teatro formal, mientras que hoy en día está trabajando en un Teatro de la Ópera. Si se mira superficialmente todo esto, se podría decir: "Ya, un ejemplo más de alguien que empezó siendo un marginado para terminar dentro de las estructuras oficiales". Pero sabiendo cómo ha estado trabajando en la Ópera y conociendo que cuando pudo haberse integrado en la estructura es casi expulsado del Teatro, pienso que Jan debe haber disfrutado con los incidentes, a pesar de los malos ratos pasados peleando contra un mal modelo de producción. Jan ha estado preparando su ópera durante cinco años y sólo se han podido hacer siete representaciones porque el nuevo director del teatro no le permite utilizar la orquesta y coros para salir de gira. Seguramente no habrá más funciones. Me gustaría que Jan nos contara sus impresiones sobre todo esto. Especialmente las sensaciones que tiene viniendo de unas estructuras muy marginales a trabajar en un gran teatro, donde hay que batallar continuamente para hacer el trabajo que quieres hacer.

JAN: ¿Queréis escuchar esto? ¿Hay algo que decir? Realmente, no. En cierto sentido nada cambia lo suficiente. Llevo diez años haciendo teatro y siempre tengo que luchar por todo. Los problemas, fundamentalmente, siguen siendo los mismos. Lo único que ha cambiado es que yo antes decidía dónde y cómo se trabajaba y ahora, por ejemplo con la ópera, hay que tener en cuenta a los sindicatos para trabajar con la orquesta y coros. Tuve la suerte de encontrar en Bélgica a un director que apoyaba mi trabajo. El me dio la oportunidad de elegir a mis propios solistas y bailarines. He podido trabajar con ellos, separadamente, durante cuatro meses y eso para ópera es mucho tiempo; ellos suelen hacerlo todo en dos semanas. También me siento satisfecho por haber trabajado con el coro durante tres meses, con las normas de los sindicatos, claro está. Os podéis hacer una idea de la lucha que tienes que entablar con cincuenta y cuatro personas que normalmente sólo hacen Mozart, clásicos. Cuando yo les pedía que hicieran algo, me decían: "Señor Fabre, nosotros estamos aquí para cantar y todo eso que usted propone es muy raro". Había una gran lucha, como en cualquier trabajo.

MARIANNE: Revisando tu evolución en los últimos ocho años, comprobamos que en *EL PODER DE LAS LOCURAS DEL TEATRO* incidías en las labores cotidianas (la escena donde la gente estaba lavando); en cambio, en la ópera, aunque persisten algunos elementos, "el peine y las tijeras", aparecen con otro significado. ¿Dónde crees tú que está el cambio y qué significado tiene?

JAN: Durante los primeros años ochenta yo hice varios espectáculos que estaban influenciados por mis montajes anteriores. Por eso resultaban muy agresivos y rudos. Provocativos, no. Había mucho trabajo por hacer con este tipo de "energía externa". En el año ochenta y cuatro *EL PODER DE LAS LOCURAS DEL TEATRO* tuvo un buen éxito. Podría haber hecho diez piezas más, de la misma manera, porque tanto en Europa como en América serían aceptadas. Más o menos por esas fechas empecé a leer, de nuevo, los escritos de mi tatarabuelo George Fabre, que era entomólogo, sobre *LA HORA AZUL* (antes del amanecer). Esa lectura me influyó al hacer un nuevo trabajo visual. *LA HORA AZUL* es como una tormenta en silencio. Este tipo de energía estática es casi como un volcán. En mis antiguos trabajos se vivía la erupción, la energía estaba fuera. Ahora estamos en el momento previo a la erupción. No quería guardar el estilo agresivo de mis anteriores trabajos y traté de crear nuevas reglas personales. Una de ellas era "los actores no se tocarían nunca más". También me centraba en la idea de "dividir el espacio". Rebuscando en mi propio trabajo percibí que todas las reacciones y complicaciones en teatro venían de mi propia experiencia como artista visual. En mis viejos trabajos se notaba una lucha conmigo mismo. Había un re-

chazo hacia mis estudios de Arte y a mi propia ambición de ser artista visual. Mis últimos trabajos, aunque guardan algo de mi forma de hacer anterior, son ya más lo que yo quiero. Es como si hubiera un superpoder que lo controla todo, una gran nube cubriendo el escenario a la que resulta imposible atrapar. Es como si los actores o los bailarines dejaran de ser humanos siendo sus propios directores. A Fred Astaire le preguntaron una vez: "¿Cómo consigue que sus movimientos parezcan tan naturales?", a lo que el actor respondió: "Los repito cientos de veces al día". Esa es la idea que yo tengo, todo debe estar bajo control, fijado. Es el teatro de la economía. Yo en el escenario hago muchas cosas a la misma vez, simétricamente, con uniformidad, creando un orden que proviene del caos. En mis montajes, los actores se convierten en una especie de fantasmas que flotan por el escenario, transformado en campo de batalla.

MARIANNE: ¿Por esa misma razón has introducido en tus trabajos formas de ballet clásico olvidando la danza moderna?

JAN FABRE: No. Hay varias razones. Yo creo en las tradiciones. Incluso cuando dibujo sigo las tradiciones. La vanguardia es una aventura que debe apoyarse en tus propias tradiciones. En mis antiguos trabajos también utilizaba el movimiento, pero eran movimientos cotidianos o modernos. Después de haber hecho sesenta veces EL PODER DE LAS LOCURAS DEL TEATRO, no parecían tan naturales como yo quería. Se convertían también en una técnica. Por esa razón decidí trabajar con bailarines clásicos, porque ellos conocen perfectamente cada punto de su cuerpo. También me gusta la danza clásica porque está basada en la educación. Los bailes de corte, por ejemplo. Todo esto influyó en los cambios en mi trabajo. No utilizaría más ese tipo de energía agresiva de mis anteriores montajes y empezaría con estas reglas de educación.

MARIANNE: En muchas entrevistas has dicho que no crees en la espontaneidad. Pienso que esa afirmación debe pesar en tu método de trabajo. ¿Podrías hablarnos sobre tu método de trabajo?

JAN FABRE: Es muy complejo. Yo trabajo mucho con la gente, hacemos muchas improvisaciones. Pero en un determinado momento los fijo completamente. Los actores pasan por diferentes estados de ánimo, en contra de las estructuras del escenario. Yo creo en una libertad a través de las fronteras. Hay que reducir el espacio hasta hacerlo algo muy pequeño, donde uno se convierte en un monstruo que consigue lo que quiere con su cuerpo y su mente. Así logro que los actores y bailarines con quienes trabajo tengan una percepción máxima de lo que tienen alrededor y de lo que ellos mismos hacen en cada momento.

MARIANNE: Al enfrentarte a tus diferentes trabajos, ya sea ópera, visual, teatro o coreografía, ¿tú ves esos temas como parte de un todo o separadamente?

JAN FABRE: Mucha gente me pregunta, ¿tú qué eres: un artista visual, un coreógrafo o un hombre de teatro? Y aunque hago de todo, cada trabajo está separado del otro, cada uno tiene sus propias reglas. Por supuesto hay una interrelación entre ellos. Mi trabajo visual influye en los demás trabajos, que a su vez influyen en el trabajo visual. Pero a veces tengo la sensación de que voy a terminar haciendo un pequeño dibujo, porque todo esto se está volviendo cada vez más difícil.

MARIANNE: ¿Eso significa que no vas a hacer más teatro?

JAN FABRE: No lo sé. Tengo tanta energía en mi cuerpo que tengo que hacerlo. Estoy como envenenado por el hecho de trabajar con gente. Yo aprendo más de la gente que trabaja conmigo que ellos de mí. Es toda una aventura. Estoy trabajando con bailarines clásicos sin saber nada de ballet clásico. Aprendo muchísimas cosas de sus cuerpos, de su forma de trabajar, igual que ellos aprenden otras cosas de mí. Trabajando en teatro no buscas un valor económico. En cambio, el arte visual es algo que permanece, incluso puede entrar en circuitos de venta. En el arte visual la recuperación económica se consigue más rápidamente que en el teatro. Es muy difícil para un artista visual no llegar a esa situación.

MARIANNE: Cambiando de tema. Tú siempre has trabajado en Amberes. No sé si tú crees en el internacionalismo o no. ¿Qué mensaje se desprende del hecho de trabajar en esa ciudad donde tienes tus raíces?

JAN FABRE: No creo en el internacionalismo. Ya sé que todo el mundo cree que su ciudad es única. No se trata de eso. Yo tengo muy claro que hay un montón de trabajos que yo no hubiera hecho si no viviera en Amberes, en Flandes. Mis raíces son flamencas y las influencias en mis trabajos provienen de gente como René Magritte. Tal vez parezca estúpido, pero el hecho de caminar por las calles, conocer a mis vecinos, pasear con mis padres es para mí muy importante. Por ejemplo, en el barrio donde yo vivía había una pequeña tienda de regalos llamada "Cadeau". Allí iba todo el mundo a comprar sus regalos. Era una tienda increíble. Había un montón de objetos que yo nunca habría encontrado en Nueva York o en Murcia. Esa tienda forma parte de mi imaginación. Yo pasaba por allí a diario y compraba todo tipo de chucherías para hacer estatuas. Gran parte de mi trabajo visual y teatral proviene de esta tienda. Por eso discrepo con aquellos que consideran a René Magritte como un surrealista. En realidad él pintaba los objetos que le rodeaban. Se limitó a dar un orden diferente a las cosas. El era un pequeño burgués y yo, pues en cierta medida, también lo soy. No creo que un artista pueda ser internacionalista. Me preocupa lo que está pasando en Europa. Tengo miedo a que podamos perder nuestros valores, nuestras lenguas propias, las cosas que nos importan a cambio de la unidad. El internacionalismo lo nivela todo. De alguna forma ya estamos sufriendo todo eso. La información nos coloca a todos al mismo nivel. En el teatro o en el arte visual todo el mundo trabaja ya con el mismo tipo de objetos, similares elementos. Mi corazón está más cerca de pintores como Magritte que no han basado su obra en lo que pasa en Nueva York o en Tumbouctú, sino en su propio espacio vital y en su imaginación.

MARIANNE: Recientemente has realizado el montaje de varios textos que habías escrito hace mucho tiempo. Por contra, en tus montajes previos, el texto tenía menos importancia. ¿Es un propósito o una coincidencia el hecho de haber llevado a escena, después de mucho tiempo, unos textos escritos de joven?

JAN FABRE: Es al mismo tiempo una coincidencia y un propósito. El lenguaje siempre ha sido importante para mí. No se puede trabajar ni pensar sin usar el lenguaje. Lo que ha pasado es bastante sencillo. Cuando estudiaba en la Academia de Arte yo solía jugar al fútbol, salir de noche y demás. Como nadie jugaba al fútbol en la Academia, me daba vergüenza hablar del tema. Durante cuatro o cinco años llevé una vida bastante esquizofrénica. En ese tiempo escribía mucho porque era la única forma de expresar libremente todo lo que no podía hacer público. Si yo me atrevía a contar algo de lo que estaba escribiendo o dibujando me tomaban por un loco, un homosexual o algo así. Después me he alegrado de no haber publicado nada. He esperado tanto tiempo para llevar a escena esos textos porque me sentía bastante alejado de ellos, eran demasiado emocionales. Pero con los textos pasa lo mismo que con la pintura. Cuando pintas algo te parece lo mejor, al cabo de un tiempo te parece lo peor y hasta lo destruyes. Yo creo que los dibujos y los textos que resultan más conflictivos al hacerlos, con el tiempo se convierten en los mejores.

MARIANNE: ¿Por qué aparecen animales en muchos trabajos tuyos, tanto en ópera como en teatro?

JAN FABRE: Me gustan los animales. Cuando era pequeño, mis padres me daban entradas para ir al Zoo, el Zoo de Amberes. Yo pasaba mucho tiempo allí, jugando y pintando. En casa teníamos normalmente algo así como tres perros, cinco gatos, peces... Tuve un par de búhos durante unos años y era increíble verlos mover la cabeza, sentarse. La observación de los animales es increíble. Los suelo llevar a escena porque ejercen de contrapunto al orden estricto de mis trabajos; ellos dan muestra de la anarquía de la naturaleza. Y no hay nada más hermoso que la anarquía de la naturaleza.





# JAN LAUWERS

Una entrevista de **Marianne Van Kerkhoven**  
Murcia, 7-4-90

MARIANNE: Cuando estabas preparando NEED TO KNOW dijiste en una entrevista que tenías la intención de mostrar lo pequeña que era la arrogancia de Occidente. ¿Sigues creyendo lo mismo?

JAN LAUWERS: Yo usé la palabra "arrogancia" para definir un fenómeno muy occidental, el creerse original o único. En el teatro o en el arte oriental no estaba permitido hacer nada fuera de lo que la tradición dictaba. Los egipcios tenían un gran libro donde los artistas aprendían a trabajar la escultura o el dibujo. El libro mostraba la forma de realizar la nariz, la boca o los ojos más perfectos. Y nadie discutía esa convención. La tradición se respetaba y los artistas eran respetados. A esto se le podría llamar "conservadurismo", pero había algo muy hermoso detrás, puesto que como artista tenías que hacerte otro tipo de cuestionamientos. Aquí en Occidente el artista tiene que intentar ser original. No quiero decir que esto sea malo. Con la palabra "arrogancia" yo quise decir que en Occidente hay mucha gente que empiezan creyendo demasiado pronto en su originalidad y piensan que pueden lanzarse al mundo como artistas. En América, por ejemplo, destruyeron la cultura originaria. Allí, la única manera de hacer algo es hacerlo, tan rápido como sea posible. Muchas veces se realiza todo de una manera arrogante. De eso es de lo que yo hablaba entonces. No hablaba de ser "conservadores", sino de tener cuidado con creerse originales o de creer que nuestro trabajo es muy personal porque seguramente hay cientos de personas haciendo cosas semejantes al mismo tiempo.

Yo soy un artista visual que hace teatro también. Cuando hago un dibujo utilizo los pinceles de forma muy conservadora. Ante ti tienes algo perfecto para pintar y hay algunas cosas que tú puedes cambiar. Puedes pensar en tirarlo todo y volver a empezar. Pero ese cuestionamiento es naíf, es propio de una cultura naíf. Hay que conocer la historia, saber lo que tenemos detrás. Es arrogante luchar contra tus propios conocimientos. Hay que ir hacia adelante, pero no hay por qué tirarlo todo.

MARIANNE: Me gustaría saber por qué siendo artista plástico, en un principio, te decides a hacer teatro también.

JAN LAUWERS: Hay una primera razón, el trabajo en el taller es bastante solitario. Yo necesitaba algunas veces salir de ese tipo de ambiente. La otra razón tiene que ver con ciertas lecturas sobre el arte conceptual que yo realizaba a finales de los años setenta, en mi época de estudiante. Me influyó la lectura de ART AND LENGUAGE del pensador marxista Joseph Kosutz, porque surgieron en mí grandes contradicciones que me llevaron a abandonar mi trabajo plástico y a buscar diversión, con otra gente, haciendo teatro. En realidad, entonces no sabíamos que estábamos haciendo teatro.

MARIANNE: ¿Hay una influencia directa de tu trabajo visual en tu trabajo teatral?

JAN LAUWERS: Al principio estaban muy separados. Pero con el tiempo se han ido ensamblando los dos trabajos y cuando lleguen a juntarse totalmente dejaré de hacer teatro. Hacer un montaje es muy diferente de pintar. Es mucho más difícil pintar. ¡Intelectual!

MARIANNE: ¿Sabrías explicar por qué?

JAN LAUWERS: ¡No!

MARIANNE: Algunas veces has hablado del teatro como un "medio pobre".

JAN LAUWERS: Efectivamente es un "medio pobre", también es un "medio perverso". Porque el teatro es muy pobre, es muy perverso, hace uso de las otras artes. Pero, por otra parte, el teatro tiene una gran belleza ya que sólo existe cuando actúas, en el momento de la realización. No se puede repetir y cuando se

intenta repetir nunca parece lo mismo. Históricamente es muy interesante este hecho, porque no se puede saber lo que era el teatro en el siglo XIX. Se puede leer sobre el teatro o ver videos de lo que ocurrió hace cinco o diez años, pero un video no es teatro. Ahí radica la belleza del teatro. También es muy importante estar trabajando con gente.

MARIANNE: Para ti siempre ha sido primordial la elección de la gente. Empezaste trabajando con EPIGONEN, entonces hubo una ruptura y comenzaste de nuevo con NEEDCOMPANY. ¿Es para ti un interés o un deseo tener una compañía estable?

JAN LAUWERS: ¿La misma gente, siempre la misma gente? No lo sé. En todos los montajes hay siempre un grupo de gente que permanece y gente nueva que entra. Esto es algo orgánico. Al principio tú ofreces a un grupo de gente la incorporación a tu trabajo. Luego viene una selección que me puede costar más tiempo que hacer el propio trabajo. Con NEED TO KNOW ensayamos durante tres o cuatro meses, pero estuve catorce meses buscando a la gente. El primer día de ensayos, cuando se reúnen todos, es el día más importante para ti, puesto que eres el único que los conoce a todos. Y cuando empiezan a pelearse entre ellos, desde el primer momento, sabes que tienes todo un trabajo por hacer.

MARIANNE: ¿Qué significado tiene la ruptura que hiciste entre EPIGONEN y NEEDCOMPANY?

JAN LAUWERS: Empecé a trabajar con EPIGONEN cuando estaba enfrascado en la lectura de Joseph Kosutz. Yo tenía muchas ganas de salir de aquel ambiente que vivía en la Academia donde estudiaba. Nuestra intención era trabajar durante cinco años y así lo hicimos. Pasado ese ciclo paramos la producción, pero mantuvimos los contratos firmados. En total fueron siete años de trabajo con EPIGONEN. Yo me quería replantear la continuación en el trabajo teatral, tenía dudas. Dejamos de trabajar para empezar de nuevo.

MARIANNE: Pero había una diferencia considerable entre EPIGONEN y NEEDCOMPANY.

JAN LAUWERS: Al principio de EPIGONEN trabajábamos como cuando tienes quince años y montas un grupo de rock. Tú tocas la guitarra, yo la batería, etc. No había un líder. Tiempo después esa situación resultaba difícil de llevar, ya que aquel que trabajaba más ejercía una mayor influencia en el trabajo. Las cosas se estaban volviendo muy raras y yo asumí la dirección de los dos últimos montajes, dejando de trabajar como actor. Luego, al plantearme la formación de NEEDCOMPANY, el esquema varió sustancialmente, ya que yo, como director, propuse a la misma gente de EPIGONEN si querían ingresar en la nueva compañía y ellos aceptaron.

MARIANNE: Tu teatro ha sido siempre muy visual, en cambio, ahora estás trabajando un Shakespeare. ¿Por qué has elegido ese punto de partida en esta ocasión?

JAN LAUWERS: Por varias razones. Una de ellas es que yo llevo diez años haciendo teatro y nunca había entrado en contacto con Shakespeare, métodos de teatro como el de Stanislavskyj y cosas de ese tipo. Y como siempre me digo al iniciar un montaje que éste puede ser el último, en esta ocasión he decidido hacer algo del teatro "real". La elección de Shakespeare está clara, él es el más popular, el más famoso de todos.

Hay otra razón que es mucho más importante. Yo creo que las tres preguntas más importantes cuando haces arte son: "el qué, el cómo y el por qué". En el arte visual estas tres preguntas mantienen un buen equilibrio. En el teatro, cuando como director utilizas las palabras de otro, "el qué" está resuelto por otro, puesto que ya está escrito. El "por qué" no tiene importancia, porque tú eres el director y tienes que hacerlo. El único problema es "cómo hacerlo", y eso es también la estupidez del teatro.

MARIANNE: ¿Cómo fue la elección de actores para JULIO CESAR?

JAN LAUWERS: La elección de la gente, en este caso, fue hecha rápidamente porque yo hice una lista de los mejores actores de habla holandesa y les pedi

su colaboración. En este montaje, el contenido no era para mí tan importante como en NEED TO KNOW o en mis otros montajes; lo importante era hacerlo entendible. Por eso busqué actores profesionales muy bien entrenados.

MARIANNE: En JULIO CESAR hay un relato, por supuesto; ÇA VA comenzaba también con una historia. Tanto INCIDENT como NEED TO KNOW tenían menos relato. ¿Es esta una elección consciente?

JAN LAUWERS: El JULIO CESAR de Shakespeare es una historia impresionante. Para mí es un reto. Quiero ver cómo puedo llegar a contarla. Hay una elección básica, la de tratar de ser un profesional manejando la historia.

MARIANNE: Si nos fijamos en tu trabajo vemos que en NEED TO KNOW había un par de detalles relativos a la muerte. En ÇA VA la historia va también sobre muerte. En JULIO CESAR muere un montón de gente. ¿Qué significado tiene la acentuación de ese tema?

JAN LAUWERS: No lo sé. Quizá sea porque hay ciertas cosas que son muy difíciles de mostrar en escena: el amor y la muerte.



# ANNE TERESA DE KEERSMAEKER

Una entrevista de **Marianne Van Kerkhoven**

Murcia 6-4-90

MARIANNE: ¿Podrías explicar el tipo de relación que mantienes con el KAAITHEATER en este momento?

TERESA: Si se observan los diferentes países europeos, se verá que a pesar de la variedad de tradiciones culturales y otros detalles particulares, todos participan de un cierto grado de caos en sus estructuras teatrales. La situación en España no es mejor que la nuestra. Quizá hay países, como Francia, que excepcionalmente mantienen una larga tradición de estructurar sus trabajos en danza y teatro. Fruto de ello es lo que se conoce como "nueva danza francesa". En Alemania también hay una buena estructuración. En Bélgica, gente como Jan Lauwers, Jan Fabre y otros muchos están trabajando desde mucho antes de entrar en relación con el KAAITHEATER. Fabre incluso tiene su propia estructura, TROUBLEYN. Además suele trabajar en Amberes y no en Bruselas. En cuanto a mí, debo decir que mi primer montaje y la mitad del segundo fueron realizados sin ayuda ninguna.

La cuestión está en saber cómo todo este grupo de gente, que había trabajado de forma independiente, coincide en un punto donde se estructuran los trabajos de una forma que todo el mundo considera interesante. Yo no tengo una respuesta clara a todo eso. Aunque podría decir que la presencia de Hugo de Greef al frente del KAAITHEATER ha sido catalizadora de energía e imaginación. El ha creado diversas estructuras que han posibilitado la realización de toda una serie de trabajos que han podido ser presentados internacionalmente. Quizá si Hugo y el KAAITHEATER no hubieran estado ahí, esta hubiera sido una historia muy diferente. Aunque también creo que de una forma u otra todos hubiéramos hecho nuestros trabajos.

JAN LAUWERS: El KAAITHEATER no tiene suficiente dinero para hacer producciones. Cuando preparamos un espectáculo tenemos que hacer una serie de combinaciones. Gran parte de mis trabajos están producidos por Ritsaert ten Cate y el MICKERY. En realidad, Hugo está en la misma situación que cualquiera, no tiene un presupuesto y quizá ese sea su poder.

TERESA: Buena parte del dinero con el que hemos trabajado durante los últimos diez años no ha sido dinero belga. Ese dinero, aun viniendo de fuera, no procedía en muchas ocasiones de estructuras bien establecidas, sino de estructuras que tienen la misma clase de problemas que nosotros. Es un trabajo duro conseguir la colaboración de varias de esas estructuras, como las creadas por Ritsaert ten Cate en Amsterdam o Manuel Llanes en España.

MANUEL LLANES: El problema que tenemos en España con el nuevo teatro, la nueva danza, la escritura escénica independiente, en definitiva, es que aquí aún no se han desarrollado las "fundaciones". A Ritsaert ten Cate le preguntaron una vez en Granada que cuándo iba a dejar de ser director del MICKERY, y él contestó que en el momento que quisiera, porque es su propia fundación. En España estamos todos demasiado cerca del poder, dependemos demasiado de los poderes públicos para la creación artística. No hay una ley de fundaciones. Es muy difícil encontrar un teatro que funcione con dinero público, pero con gestión privada.

JAN LAUWERS: Pero tú estás trabajando con dinero público.

MANUEL LLANES: Sí, pero mi programación no sólo está sujeta a que me den dinero o no, sino que el propio poder puede decidir apartarme de la gestión.

TERESA: El Gobierno también puede cortar las subvenciones al KAAITHEATER. Siempre tienes que depender de las administraciones, los gobiernos, sus cambios. Por ejemplo, en Italia las compañías suelen depender de las ciudades.

JAN LAUWERS: En Alemania tienen un montón de dinero para cultura, pero qué están haciendo con él. Yo no creo que sea una cuestión de dinero.

TERESA: Sí, pero Alemania es el único país que después de la Segunda Guerra Mundial ha creado una estructura para trabajos experimentales dentro del teatro establecido.

NEIL WALLACE: Yo pienso que no es sólo un problema de dinero, sino que hay toda una serie de dificultades para el artista joven o radical ante las estructuras oficiales de financiación. Lo que parece que ha ocurrido en Flandes es que hay un grupo de artistas que han conseguido el respeto del Ministerio, pero, ¿ha cambiado eso la forma que tiene la administración nacional de ver sus trabajos?

TERESA: ¿Dónde están los cambios para todos esos grupos que no pueden salir ni de su pueblo? En cuanto a mí, si tú comparas el dinero que estoy recibiendo con el que tienen las estructuras ya establecidas, es muy poco dinero. Si lo comparas con lo que las compañías francesas reciben, sigue siendo muy poco dinero. No sé si conoces los números exactos.

NEIL WALLACE: Yo he estado toda mi vida luchando para cambiar todo eso.

TERESA: Hay algo más sobre este tema. En Bélgica tenemos un nuevo ministro de Cultura que no es tan malo como los anteriores. Si hubiesen nombrado a otra persona la historia sería completamente diferente, otra vez.

JAN LAUWERS: Ella tiene un poco de dinero y piensa que las cosas han cambiado. Yo no veo las cosas muy diferentes.

NEIL WALLACE: ¿Ha ayudado a cambiar la actitud de los poderes públicos hacia vuestro trabajo el reconocimiento que habéis recibido en otros países?

MARIANNE: Yo creo que el pequeño cambio que se vislumbra tiene que conectarse con el proyecto europeo. Bruselas será o no será la capital europea y este hecho hace que ellos, por vez primera, estén interesados en el prestigio internacional de su propia cultura.

TERESA: Las actitudes han cambiado. Conmigo tienen algo que recuperar. En los discursos que hacen los políticos ahora les oyes difundiendo las maravillas de la cultura flamenca. A veces utilizan nuestros nombres, Jan Fabre, Jan Lauwers, Win Vandekeybus o el mío mismo. Pero durante diez años hemos estado ahí, trabajando sin la ayuda que recibían otras compañías que realizaban trabajos muy malos. A mí acaban de concederme una subvención, es pequeña, pero, claro, ya no les puedo escribir más cartas intimidatorias.

# THROUGH THE MIST

## LA TARTANA TEATRO

*Puppets –or the notion of marionettes as a way of expression for theatre– are one of the main traditions in TARTANA's history and remain new as a kind of underground thread in their later work, even there– in a very particular way in the most recent performances where an evolution leading to a more active presence of actors is clearly visible. But these performers maintain with stage objects and materials and ongoing relationship which stage is very similar to the manipulator's contacts with his (or her) puppets. Moreover, this is a situation in which a connection is brought forward among performers themselves (men and women voice and gesture, memory and oblivion, the energies of dream, passion, sorrow) and Nature's things: wood, soil, rough pieces of cloth. Matter's textures, forms and sounds.*

*After CIUDAD IRREAL, ULTIMA TOMA and 1996, performances in which TARTANA intentionally became seduced by the city lights and by the vertigo of conventional urban creativity, together with a greater maturity as a production center. LEAR and LA FLAUTA MAGICA were the two initial productions in this unfinished new period. As Carlos Marquerie put it at that time: "A new phase, two performances LEAR and LA FLAUTA MAGICA and a turbulent course of action. Is there a common denominator for these new works? Apparently not. But in scratching the varnish one can see that LEAR and LA FLAUTA MAGICA are two landscapes; the first one a cold and barren plain, the second one a shady garden full of groonnes and fantasy. We've gone out of the desert level areas of modern "satellite" cities or big cities, damp suburbs, in order to come back to nature and install our performances in surroundings that may be evocative of large landscape".*

*LEAR, MEDEAMATERIAL and OTOÑO share a rather similar conception of landscape. The force of images –wich has always been a formal aspect of importance in TARTANA's evolution becomes more aware now, turns closer to earth. The interconnection among all component of theatre language becomes more complex. The conducting thread among those three performances is the ripening of a theatre poetry. An adaptation, almost a synthesis of Shakespeare's play is used in LEAR as a support, in which puppets –still the focus in the performace– become almost human through the actors. In Heiner Müller's MEDEAMATERIAL, the text is thoroughly dealt with and used as a frame around which Marquerie and TARTANA's performers manage to raise a dense mist of images, a structure full of ghosts and echoes of their own. With a text of his own, in OTOÑO, Carlos Marquerie decided to do away with any kind of safety net and chose to call upon those spirits who are sluggishly sleeping in the cobweb of our conscience: the nightmares of our collective and certainly absent minded memory are posing for the family photograph. Or rather they blew up in the disturbing frengy of these unusual drums, the memory's drums, the images of theatre seen through the mist.*

### NOTE:

*TEATRO PRADILLO, organized by TARTANA TEATRO, was opened in Madrid on November 1990 with a new performace, LOS HOMBRES DE PIEDRA, written by Antonio Fernández Lera and directed by Carlos Marquerie. Two new TARTANA productions will be presented at the TEATRO PRADILLO on May 91 HISTORIA DE UN ARBOL and HISTORIA DE AJAX on November 91.*

**Antonio Fernández Lera**



# A TRAVES DE LA NIEBLA

## LA TARTANA TEATRO

Una de las principales tradiciones de LA TARTANA, los títeres, el concepto de la marioneta como recurso expresivo del teatro, permanece como un hilo subterráneo en el trabajo posterior de la compañía, incluso –de forma muy especial– en la última etapa, en la que se produce una evolución que desemboca en la presencia más activa del actor; en la que sin embargo los actores no dejan de mantener con los objetos escénicos y con los materiales una relación similar a la que el manipulador mantiene con sus títeres; en la que se produce, además, una conexión entre los actores (hombres y mujeres): la voz y el gesto, la memoria y el olvido, las energías del sueño, de la pasión del dolor y las cosas de la naturaleza: madera, tierra, telas toscas, agua. Su textura, su forma y su sonido.

Después de CIUDAD IRREAL, ULTIMA TOMA y 1996, la compañía entró en 1987 en una nueva etapa de creación, acompañada de una mayor madurez como centro de producción. LEAR y LA FLAUTA MAGICA fueron los dos trabajos iniciales de este período que todavía no ha terminado. "Una nueva etapa –decía entonces Carlos Marquerie–, dos espectáculos, LEAR y LA FLAUTA MAGICA, y una trayectoria turbulenta. ¿Existe un denominador común para estos nuevos trabajos? Aparentemente, no. Pero al rascar un poco el barniz se puede ver que LEAR y LA FLAUTA MAGICA son dos paisajes: el primero es una estepa fría y árida; el segundo, jardín de profundas sombras lleno de verdor y fantasía. Hemos abandonado las explanadas desiertas de las modernas ciudades satélites o los húmedos suburbios de las grandes ciudades, para volver a la naturaleza e instalar nuestros espectáculos en ambientes que evoquen grandes paisajes".

LEAR, MEDEAMATERIAL y OTOÑO comparten una misma concepción del paisaje. La fuerza de las imágenes –que siempre fueron un importante elemento formal en la trayectoria de LA TARTANA– se hace más consciente, más cercana a la tierra. La interconexión entre todos los elementos del lenguaje teatral se hace más compleja. El hilo conductor entre los tres espectáculos es la maduración de una poética teatral. En LEAR se utiliza como soporte una adaptación, casi una síntesis de la obra de Shakespeare, en la que los muñecos –todavía eje de la representación– se hacen casi humanos a través de los actores. En MEDEAMATERIAL, el texto de Heiner Müller –escrupulosamente tratado– se utiliza como armazón del espectáculo, en torno al cual Marquerie y los actores de LA TARTANA logran levantar una densa niebla de imágenes, una estructura plagada de fantasmas y ecos propios. En OTOÑO, con texto propio, Carlos Marquerie se inclina por la supresión de toda red protectora y opta por invocar esos espíritus que duermen pesadamente entre las telarañas de nuestra conciencia: las pesadillas de nuestra memoria colectiva, ciertamente desmemoriada, posan para la foto familiar o saltan envueltas en el frenesí perturbador de unos extraños tambores: los tambores del recuerdo, las imágenes del teatro, vistas a través de la niebla.

### NOTA:

El TEATRO PRADILLO, una iniciativa de LA TARTANA TEATRO, abrió su puertas en Madrid en noviembre de 1990 con el estreno de LOS HOMBRES DE PIEDRA, texto de Antonio Fernández Lera y dirección de Carlos Marquerie. Dos nuevas producciones de TARTANA se presentarán en el TEATRO PRADILLO en los próximos meses de mayo (HISTORIA DE UN ARBOL) y noviembre 91 (HISTORIA DE AYAX).

**Antonio Fernández Lera**

# EL RIESGO DE LA SENSIBILIDAD

## ZOTAL TEATRE

*Elena Castelar and Manel Trias together founded and directed the company that was born in 1981 under the name of VITORE I GINA; not long afterwards, their ZOTAL show would bring about a change of name to that of ZOTAL TEATRE.*

*Throughout these nine years, and with the participation of other professional people, actors, musicians, technicians... they would create the shows TACA A LA PISTA ("Stain on the Track"), ZOTAL and ZOMBI, travelling with them over all Spain, Europe, and South America on different circuits, at festivals and gatherings.*

*They provided the scripts and devised several productions for Television and Video (IMAGINARY PLANET, TVE; ARSENAL, TV3; ATILA, PRISMA TV2) as well as creations or special arrangements for specific events.*

*Rather than "intellectualizing", what we are really interested in doing is seducing, causing emotion, making you feel. To pose the questions rather than give the answers. Theatre as a vital necessity, as a transformation of pulsations, a bridge between each person's inner and outer domain, between what is subjective and the objective. To dissect, scratch and tear apart apparent stability. Irony, the buffoonery, and liquid humour as a distilling factor, a humour which infiltrates and escapes.*

*We work on intuition, opening the doors so as to be more aware of our genuine expressive and expansive needs, well cognizant of our own memory and personal imagination, and letting the coordinates draw themselves out, with the intersections being as "coincidental" and unique as possible.*

*"It is rather like pulling on a thread", following it and pursuing it; it's something that transports you. It emerges as a composition of image, visual poetry, physical and thematic transgressions.*

*We distort the rules of the day-to-day reality to make a discourse on that same reality but from our own particular angle, a different angle.*

*Physical distortion (the pressure between spaces) will at times be the result of the confrontation between the spatial organization of the spot where the spectator is to be found and the organized one of the scene. And others will occur on the stage itself.*

*A thematic distortion, taking things out of context, with the discovery of the paradox: "taken upside down, reality shows itself as extrapolated from what we consider to be normal, and the paradox is thus unearthed". These transgressions act as a stimulus so that the public relates to the secrets concealed behind immediate reality, by participating and concluding the theatrical event with their own imagination.*

*The scenic space as a organic space, generating and transforming the situations. The animals that appear play their part in this organic dimension, acting as a symbol or counterpoint in the face of man as "the civilized animal".*

*The enterprise appears as a succession of scenes (takes) which appear in an accumulative manner, as in a chain, vertebrated, with one provoking the next, but without any temporal logic, and with scenes that could coexist at unison.*

*An intentional austerity of elements with a synthetic approach so as not to disguise, not to camouflage, but to remain with what is essential in order to attain a concentration of shapes and elements, identification with the situation and place, as something open for each one of the spectators as receptors and taken as a complex of different individualities.*

*It could well be said that ZOTAL TEATRE continues to uphold its own peculiar sense of humour. None of the endeavors being developed has any "already seen" feeling. Indeed, if their latest show ZOMBI could be said to be comparable to anything at all, then it would be to its predecessor, ZOTAL, without having made any efforts for it to do so and involving more imagination than fantasy.*

*The presence and verbal movements and gestures on behalf of the performers, the music and the plastic world of space, together with the materials and objects involved, represent allusions to daily events, but as from different perspectives of rhetoric thus creating scenic poetry and a most distinctive manner of violating conventions. Sometimes just a mere phrase pronounced from a difficult posture is enough, while at others the objectant farce of a most persnickety spatial creation of dimensions or the molding of conclusive images has to be brought into play.*

*The globalizing concept lies within the very concept of the theatrical show in itself. The exacting task of capturing and materializing sensations, memories and ephemeral impressions on the stage, is fully accomplished. ZOTAL TEATRE's genuine originality emerges precisely from their not seeking this effect at all costs.*

*In all their shows, the strong personality of their creators personal way of stamping on the world –said in a pertinent manner– represents a decisive influence on the content, the very motor of the creation.*

*ZOTAL TEATRE appears as a surrealist surprise, spontaneous and not at all sophisticated, as if the avantgarde at random rather than as an obligation were still possible.*

*Polyphony of signs, the pleasure of surprise, mature aesthetics – a good cocktail which can do you a lot of good.*

*(Synopsis of Joan Abellan presentation in the conference on the progression of the ZOTAL TEATRE)*

*E.T.C., April 6th, 1990.*

# EL RIESGO DE LA SENSIBILIDAD

## ZOTAL TEATRE

Elena Castelar y Manel Trías fundan y dirigen la compañía que nace en 1981 bajo el nombre de "VITORE I GINA"; poco después su espectáculo ZOTAL provocará el cambio de nombre a ZOTAL TEATRE.

A lo largo de estos nueve años y con la participación de otros profesionales, actores, músicos, técnico... crean los espectáculos "TACA A LA PISTA", "ZOTAL" y "ZOMBI" y recorren con ellos España, Europa y Sud-América en diferentes circuitos, festivales y encuentros.

Guionan y realizan varias producciones para TV y vídeo PLANETA IMAGINARIO, TVE; ARSENAL, TV3; ATILA, DE PRISMA, TV2..., así como creaciones o instalaciones especiales para espacios concretos...

Nos interesa seducir, emocionar, hacer sentir, más que intelectualizar. Abrir preguntas, más que dar respuestas. Un teatro como necesidad vital, transformación de pulsaciones, puente entre el dentro y el fuera de cada uno, entre lo subjetivo y lo objetivo. Diseccionar, rasgar la estabilidad aparente.

La ironía, la comicidad y el humor líquido, como destilación, humor que se filtra, se escapa.

Trabajamos sobre la intuición, abriendo puertas para estar atentos a nuestra verdadera necesidad expresiva, expansiva, atentos a nuestra memoria y a nuestra imaginaria personal. Dejando que las coordenadas se dibujen por ellas mismas, que las intersecciones "casuales" y únicas sean posibles.

-"Es como ir tirando de un hilo, seguirlo y perseguirlo, hay algo que te lleva". Surge una composición de la imagen, una poética visual, unas transgresiones físicas y temáticas.

Distorsionamos las normas de la realidad cotidiana para hacer un discurso sobre la misma realidad, pero desde una perspectiva particular, otro ángulo.

La distorsión física (tensión entre espacios) será, a veces, el resultado de la confrontación entre la organización espacial del lugar donde se encuentra el espectador y la organizada dentro de la escena; y otras se producirá en la misma escena.

Distorsión temática, descontextualizar, descubrir la paradoja, "cabeza abajo la realidad se muestra extrapolada y lo que llamamos normal se descubre paradoja". Estas transgresiones actúan de detonante para que el público conecte con los secretos escondidos detrás de la realidad inmediata, que participe y concluya con su imaginación el hecho teatral.

El espacio escénico como espacio orgánico, generador y transformador de situaciones. Los animales que aparecen participan de esta dimensión orgánica, actuando como símbolo o como contrapunto frente a "El hombre como animal civilizado".

La obra aparece como una sucesión de escenas (cuadros) actuando de forma acumulativa, en cadena, vertebrada, provocadora una de las otras, pero sin una lógica temporal, escenas que podrían coexistir al unísono.

Una austeridad intencionada de elementos, sintetización para no disfrazar, para no camuflar, quedarse con lo esencial, para conseguir una concentración de formas y elementos, una identificación de situación y de lugar, abierta para cada uno de los espectadores, receptores tomados como un conjunto de individualidades.

Se diría que ZOTAL TEATRE sigue manteniendo su particular sentido del humor. Ninguna de las acciones que desarrollan suenan a dejà vu. Si a alguna cosa podría parecerse su último espectáculo, ZOMBI, es a su predecesor ZOTAL, sin efectismo alguno, con más imaginación que fantasía.

La presencia y la actuación verbal y gestual de los actores, la música y el mundo plástico del espacio, los materiales y los objetos, componen alusiones a lo cotidiano; a partir de retóricas muy diferentes, creando una poesía escénica y una peculiar manera de transgredir las convenciones. Unas veces es suficiente con la frase lanzada en una postura difícil, otras con el juego objetual de una dimensionalidad espacial tan particular o con la plasmación de imágenes contundentes.

El concepto globalizador está en la misma concepción del espectáculo teatral; consiguen la difícil tarea de atrapar, materializar en escena, sensaciones, recuerdos e impresiones efímeras. La originalidad de ZOTAL TEATRE surge de no perseguirla a toda costa.

En los espectáculos, la fuerte personalidad de sus creadores, su –por decirlo de alguna manera pertinente– forma de pisar el mundo, es influencia decisiva en el contenido, y es el motor de la creación.

ZOTAL TEATRE aparece como una sorpresa surreal, espontánea y nada sofisticada, como si la vanguardia como azar, y no como obligación, todavía fuese posible.

Polifonía de signos, el placer de la sorpresa, estética madura; un buen cóctel que puede sentar francamente bien al cuerpo.

– (Sinopsis de la introducción por Joan Abellán, de la conferencia "Trayectoria de ZOTAL TEATRE").

E.T.C. 6 de abril 1990

## etc 1988-1990

### COMPANIAS

Arena Teatro  
Bekereke  
La Tartana Teatro  
Zotal Teatre  
La Fura dels Baus  
Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas  
Cambaleo Teatro  
Konic Teatre  
Mal Pelo  
Atalaya

### DIALOGOS

Manuel Llanes  
Toni Cots  
Juan González Posadas  
César Oliva  
Andreu Morte  
Juan Pedro Romera  
Esteve Graset  
Margarita Caffarena  
Carlos Marquerie  
Llorenç Barbér  
Juan González Cutillas  
Paz Santa Cecilia  
Antoni Tordera  
Antonio Fernández Lera  
Xavier Gil  
Ritsaert ten Cate  
Jesús Cantero  
Anne Teresa de Keersmaecker  
Jan Lauwers  
Jan Fabre  
Marianne Van Kerkhoven  
Neil Wallace  
Michael Laub  
Dragan Klaić  
John Jesurun  
Sian Thomas



**VIAJANDO**



**IX FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE GRANADA**  
**10/19 MAYO**

JEROME DESCHAMPS  
Les Frères Zénith

FRANCESCA LATTUADA  
Simplicissimus

JAN LAUWERS-NEEDCOMPANY  
Invictos

STATION HOUSE OPERA  
Black Works

ARENA TEATRO  
Fenómenos Atmosféricos

VERDENSTEATRET  
Wednesday 13th October Composition

COLLECTIF ORGANUM  
Hybris

LOS RINOS  
2ª Conferencia en Rinolacxia

DUMB TYPE  
pH

VAN DYCK, TURBIASZ, DEHOLLANDER  
Marche funebre pour chat

**TOUCH TIME**  
**MICKERY - Amsterdam**

DEL 14 AL 25 DE MAYO

SIMEON TEN HOLT (NL)  
Horizon/canto ostinato

BABETH (NL)  
Com passion

ERIK HOBIJN (NL)  
Delusion of self-immolation

STATION HOUSE OPERA (UK)  
Black works

IVAN SZENDRO (USA/H)  
The judge of blood

THE WOOSTER GROUP (USA)  
Brace up!

LOS ANGELES POVERTY DEPARTMENT (USA/NL)  
Lapd inspects Amsterdam

IVAN STANEV (D/BU)  
Hermaphroditus

REMOTE CONTROL PRODUCTIONS (S/B)  
Fast forward/bad air und so

KEN CAMPBELL (UK)  
Furtive nudist

LOVE THEATER (USA/H)  
She who once was the helmet-maker's beautiful wife

ARENA TEATRO (E)  
Fenómenos atmosféricos

BAK-TRUPPEN (N)  
(Untitled)

TREVOR STUART (UK)  
Taboo

TONEELGROEP AMSTERDAM (NL)  
Anne Frank (De Tentoonstelling)

NATIONAAL FONDS/TGA/MICKERY  
Orgie

JANUSZ WISNIEWSKI (P)  
Olsnienie

PUALINI EN NAZANI KANAKA'OLE  
Halan O'Kekuhi

BREAD AND PUPPET THEATRE (USA/NL)  
Columbus: the new world order



etc-91 es un proyecto de  
ARENA TEATRO

**Proyecto**

Esteve Graset

**Producción ejecutiva**

Vicenta Hellín

**Coordinación/Documentación**

Sebastián Ruiz

**Servicios técnicos/Infraestructura**

AKRA iluminación

**Logística**

Pepe Esteban

**Relaciones públicas**

Manolo Robles

**Administración**

María Dolores Conte

**Imagen**

Imma Graset

**Asesores**

Enrique Martínez/Pepe Manzanares

**Colabora en la traducción**

Keith Gregor

**Información:**

ARENA TEATRO  
C/. San Cristóbal, 3 - 2ª planta.  
Teléfono 968 / 21 75 48  
30001 Murcia - España

Publicaciones etc  
Volumen 4 - abril 1991

**Edita**

Arena Teatro

**Diseño gráfico**

Imma Graset

**Imprime**

A.G. Novograf, S.A.  
D.L.: MU-627-1991



# INDICE

	Pág.
<b>PROGRAMA</b> .....	1
<b>DIALOGOS</b> .....	11
Room 9 .....	13
El nuevo teatro, la nueva danza: panorama internacional.....	17
<b>COMPAÑIAS/CREADORES</b> .....	21
Mickery .....	23
Arena.....	33
Ventana Trasera .....	53
Mudances .....	63
Danat.....	77
Luis Muñoz/Marcial Picó .....	93
Paco Salinas.....	101
<b>etc 90</b> .....	107
Marianne Van Kerkhoven .....	109
Jan Fabre .....	117
Jan Lauwers .....	121
Anne Teresa de Keersmaecker .....	125
La Tartana teatro .....	127
Zotal Teatre.....	129
etc 1988-1990 .....	133
<b>VIAJANDO</b> .....	135
<b>PROYECTO</b> .....	139





Un proyecto de Arena Teatro



Región de Murcia  
Consejería de Cultura,  
Educación y Turismo

INAEM INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCENICAS Y DE LA MUSICA  
MINISTERIO DE CULTURA