

Teatre, cine, òpera: hi ha un lloc Elisabet Castells

Hi ha un lloc on la topografia no és un territori, ni a molt estirar un plànol ple de línies isotòpiques, sinó un text teatral o un *libretto* o un guió.

Hi ha un lloc on aquestes línies ondulants s'ordenen de cinc en cinc i són capaces de parlar de música.

Hi ha un lloc on els fotomuntatges d'implantació es converteixen en fotografies d'atmosferes, de mirades de personatges desconsolats, o documentació d'un saló barroc on les flors han colonitzat el sostre.

Hi ha un lloc on l'assignatura de les patologies de l'edifici narra la història d'uns personatges i el seu hàbitat.

Hi ha un lloc on decideixes quin vincle vols tenir amb el visitant, amb la seva mirada o amb la seva complicitat, una complicitat reforçada ja que ha accedit a complir la primera regla d'un joc antic...pagar l'entrada.

Hi ha un lloc on pots arribar a construir una cuina només perquè un carter i la mestressa de la casa facin un polvo sobre la taula.

Hi ha un lloc on pots ocupar una nau industrial i convertir-la en un hospital psiquiàtric només per unes hores.

Hi ha un lloc on persones vestides d'un negre mut mouen el que has dissenyat al peu de la paraula o de la música.

Hi ha un lloc on l'arquitectura incorpora el temps com a material constructiu.

Hi ha un lloc on cada nit pots decidir a quina hora surt el sol sobre un ciclorama de cotó.

Hi ha un lloc on la zonificació d'un edifici per funcions i àrees es converteix en actes, escenes o quadres.

Aquest lloc és diu teatre, o cine o òpera o dansa. Benvinguts a l'espectacle!

Dramatúrgia espacial. Escenografia. Direcció artística. Espai escènic. Centenars de noms, de sintagmes nominals per expressar un fet. Un arquitecte que dissenya un espai que el sap efímer, que el sap simbòlic, que el sap significant i que serà viscut per uns personatges i observat per un objectiu o un espectador. El que espera.

LA BOHÈME



TALLER



DIFERENTS MATERIALS CONSTRUCTIUS

1. L'espectador i l'espai escènic

Peter Brook comença el seu llibre *"El espacio vacío, arte y técnica del teatro,"* (Nexos, Barcelona, 1986) amb un: "Puc prendre qualsevol espai buit i anomenar-lo un escenari. Un home camina per aquest espai buit mentre un altre l'observa, i això és tot el que es necessita per realitzar un acte teatral."

Així, doncs, el primer amb el que s'enfronta un escenògraf davant d'una història que ha de ser explicada en el teatre contemporani és la distància, la posició i, en definitiva, la relació, el vincle que es crearà entre l'espectador i l'espectacle. És obvi que el paper que es dona al públic està íntimament lligat amb la configuració espacial de l'espai escènic, entenent com a espai escènic el lloc on succeeix l'acció teatral i on es troben espectadors i actors, la qual cosa nega com a únic el concepte de la frontalitat o fa discontinua i sinuosa la línia, gens clara, separadora entre públic i escena. La mirada pot anar del judici a la participació segons aquesta decisió.

2. El temps

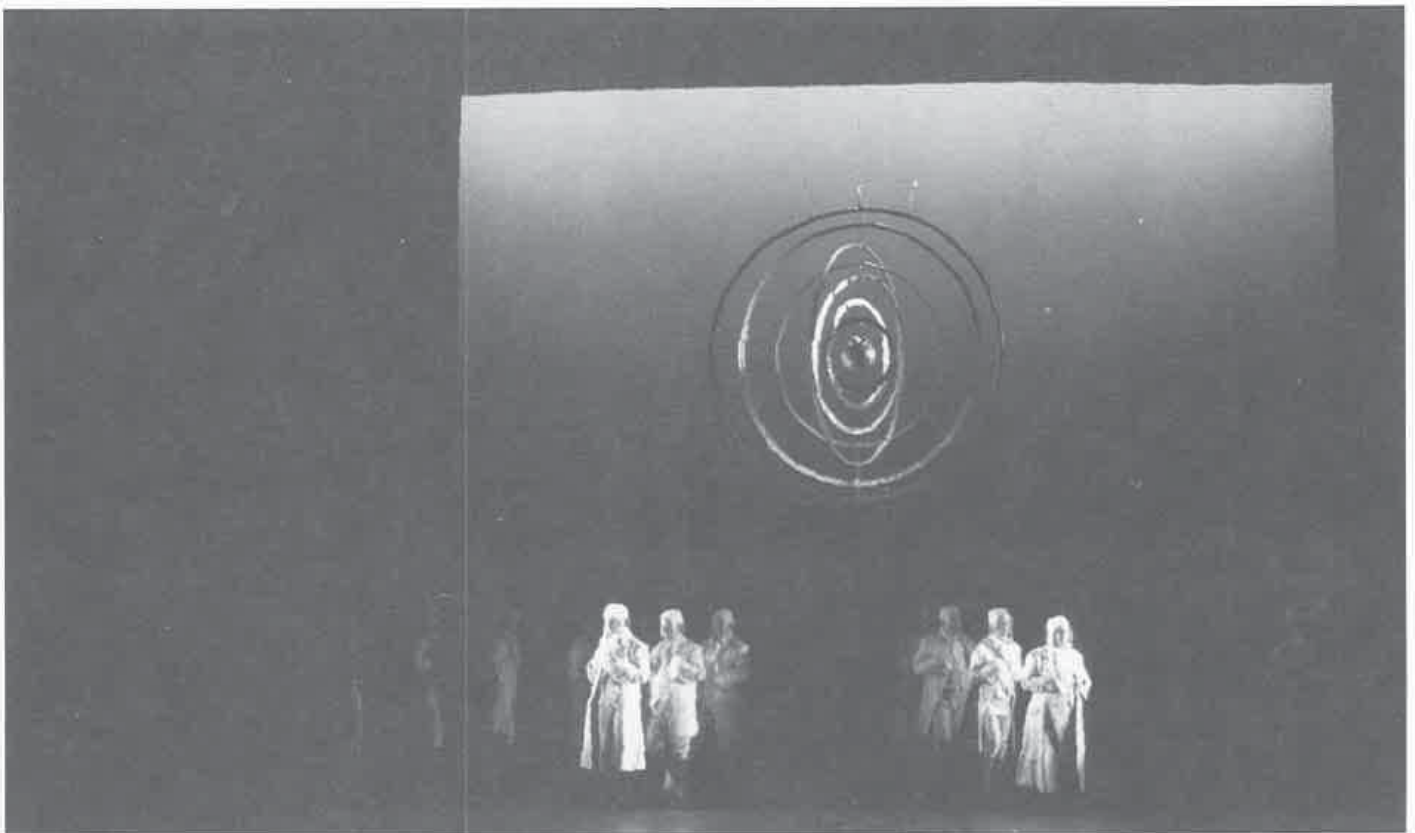
El temps i totes les seves formes (música, paraula, silenci...) són, en l'escenografia, un material constructiu tan vàlid com la fusta, l'alumini o el paper pintat. El tempo s'incorporarà des del primer esbós en el projecte i ordenarà els canvis espacials i, per tant, els climes, les tensions l'harmonia...; explicarà una història o una altra, i això ha de ser controlat des del disseny, des de l'arquitectura.

Giorgio Strehler deia sobre el ritme: "el ritmo ce n'ha o non ce n'ha", i un espectacle ha d'aconseguir dibuixar el ritme adequat per cada història, amb una precisió estricta, fruit del disseny, de la solució constructiva adequada, i de la manipulació precisa dels tècnics.

3. L'efímer

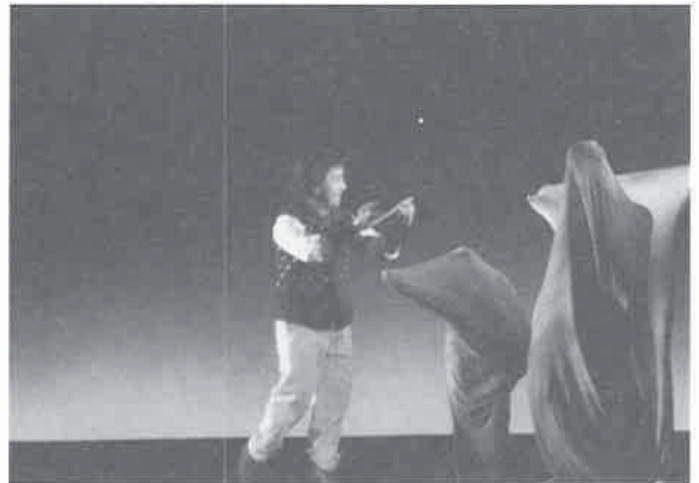
Així com l'escenògraf s'enfronta amb el temps com a ritme d'una narració, també ha de fer-se acompanyar del concepte de l'efímer. No se li pot llevar importància a la construcció per la llargada de la seva vida; és un valor que el dissenyador ha de por-

DIE ZAUBER FLÖTE





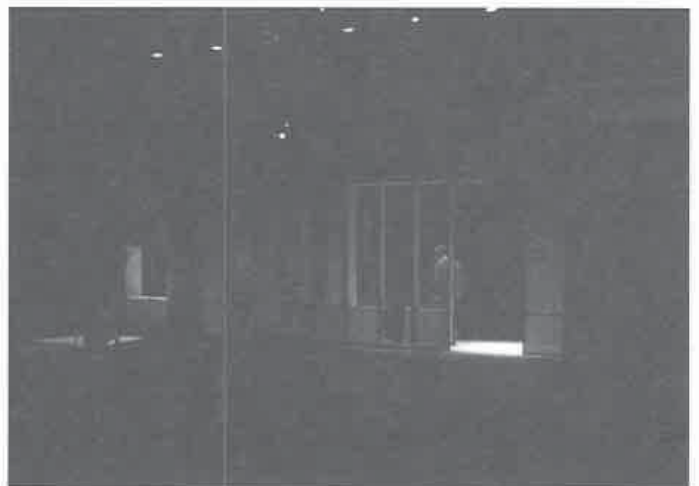
DIE ZAUBER FLÖTE



DIE ZAUBER FLÖTE



DIE ZAUBER FLÖTE



EL TEMPS I ELS CONWAY

tar-lo al seu favor. La importància d'un dispositiu escènic no es mesura en el temps dalt d'un escenari, ni dins el plató. No s'avalua pels segons o les hores que és vist per un objectiu o un espectador. El valor és un altre. I no se'l fa responsable civil durant els seus primers deu anys de vida, entre altres coses perquè és molt probable que ja no existeixi aquest espai sinó és en una hemeroteca o en el record dels espectadors. L'efímer té força avantatges.

4. La metàfora i la metonímia

Un element a escena no és innocent en cap sentit. Un objecte a escena, com un banc en una plaça, parlarà més enllà del seu ús. Dependrà de la posició que prengui dins l'escena, de la relació amb la resta d'elements, dels seus acabats, de la seva utilització..., que prengui un significat o un altre. Podrà representar un tot o podrà presentar uns personatges; podrà marcar un llenguatge, fins i tot podrà explicar un fet històric o poètic o polític. No serà innocent en cap cas i és aquí on l'escenògraf haurà de ser prudent però, a la vegada un domador de tots els conceptes que pot abastar un objecte dins de l'escenari.

5. La dignitat del material

"(...) Cada material tiene su propia forma de expresión, y ningún material puede tomar para sí la forma de otro material. Porque las formas se han hecho a través de la utilidad y de la fabricación de cada material; se han hecho con el material y a través del material. Ningún material permite una intromisión en su círculo de formas. El que osa hacerlo es marcado por el mundo como falsificador. Y el arte no tiene nada que ver con la falsificación, con la mentira. Sus caminos están llenos de espinas, pero limpios (...)." Loos, 1898

"Un material només val allò que fem amb ell." (Mies, 1938)

L'escenografia contemporània dista molt del que es sol trobar en l'imaginari col·lectiu: les parets de cartró pedra, les falses perspectives pintades sobre un teló de paper o cotó....

La recerca que s'ha realitzat en el teatre, com en l'arquitectura, és la presentació i l'aprofitament de les característiques pròpies del material. Però el fet de treballar amb la ficció com a sòcia de despatx ens planteja un fet clar: la mentida. Però hi ha moltes formes de mentida.



DIE ZAUBER FLÖTE



DIE ZAUBER FLÖTE

Així com en moltes formes del teatre contemporani es mostra l'actor dins del personatge o es fan presents els trucs i recursos literaris, també en l'arquitectura d'un espectacle podem veure com es mostra el sistema constructiu sense pudor, podem veure els límits de l'escenografia com els límits de la ficció, com es despulla l'escenari de la cambra negra per tal de poder ensenyar la maquinària escènica on es retroil·lumina el dispositiu escènic per mostrar les qualitats ocultes del material del qual sovint no podem gaudir. Però el material i, sobretot, els acabats i pàtines d'aquests en teatre, cinema o òpera tampoc són innocents i, per tant, un acabat, un color o una pàtina poden modificar completament el significat. És per això que la precisió dels plànols en el projecte executiu, les maquetes (hiperrealistes) i sobretot, el diàleg amb els constructors són de grandíssima importància.

6. De la bellesa i la proporció

El treball d'un escenògraf es situa sens cap dubte, en l'adequació de la història, del drama, de la tragèdia... Aquest és un projecte comú del dramaturg, del director, dels actors, dels tècnics i de l'escenògraf. Així doncs, és tan vàlid construir un espai repugnant com un espai harmoniós. Tot dependrà del sentit de la narració, de l'estil artístic i interpretatiu, dels mecanismes expressius de *tot* l'equip. No voldria escriure cap sentència però potser en arquitectura s'ha oblidat aquest fet comú, aquest engranatge que en formem part quan projectem una escola o un laboratori químic o una residència de sense sostre.

(...)

Són molts els exemples d'arquitectes que han desenvolupat la carrera al voltant de l'escenografia, la dramaturgia o la direcció: Antonioni, Dario Fo, Bob Wilson, Pirandello, Daniel Freixes... o molts d'altres que han festejat amb aquest món com a prolongació de la seva professió: Zaha Hadid, Elías Torres...

CURRICULUM VITAE

ELISABET CASTELLS

Llicenciada en Arquitectura a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona-UPC l'any 1998. Cursa estudis a l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, on s'introdueix als estudis escenogràfics. Es llicencia en Escenografia a l'Escola Superior d'Art Dramàtic l'any 2006.

Col·labora amb escenògrafs com Ramon Ivars, Joaquim Roy, Jon Berrondo, Josep Rossell o Balter Gallart en projectes per a teatre, cinema, òpera i dansa, i des de 2002 treballa amb el director d'escena Pau Monterde a l'Òpera de Catalunya i amb els Amics de l'Òpera de Sabadell, i amb directors com Manuela Lorente, Sílvia Ferrando, Andrea Segura o Antonio Calvo.

Compagina la feina de projectista amb la formació. Ha estat professora de cursos i seminaris professionals tècnics de teatre a l'Escola Superior de Tècniques de les Arts Escèniques de Terrassa i a l'Institut del Teatre de Barcelona.

Ha dissenyat instal·lacions per a exposicions de fotografia com *Monumentos Futuros*. Esperia produïda per Bticino i comissariada per Enzo Biffin al COAC o *Gaudí vist per la retina japonesa*, produïda per La Casa d'Àsia i comissariada per Joan Abelló, a les cavallerisses de la finca Güell.

Des de l'any 2006, col·labora amb l'estudi Aspecte (Martirè Figueras) en projectes de paisatgisme.