

1975-2000. Construcció d'una realitat coreogràfica

Ester Vendrell

Introducció i antecedents històrics

Com és sabut i tal com vaig apuntar en l'article «Catalunya: la dansa al segle xx. Una història truncada. Etapes històriques i estètiques»,¹ la història de la dansa de Catalunya del darrer segle xx ha estat caracteritzada per la discontinuïtat. El context polític, però sobretot la dictadura franquista, van marcar un punt d'inflexió en el desenvolupament de la societat, l'art i la dansa que han determinat en certa manera l'estat actual, i han sotmès la dansa a un endarreriment pedagògic, artístic, i de consolidació i implantació social, amb deutes encara pendents.

Els primers trenta anys de segle varen suposar l'obertura de Catalunya al món, la connexió amb l'avantguarda i els regeneradors de la dansa, especialment a partir de l'actuació dels Ballets de Diaghilev a l'escenari del Liceu; es va posar així la primera llavor d'una escola de Ballet clàssic i de la connexió amb l'avantguarda escènica internacional.

També la dansa lliure d'estètica Duncan va tenir els seus exponents catalans, com Àurea de Sarrà i Josefina Cirera, així com el flamenc va brillar amb la consolidació de la gran artista internacional Carmen Amaya. També és definitiu el dalcrozisme, llavor d'un moviment renovador a tot Europa a partir de

l'aprenentatge del ritme i de la plàstica animada, personificat en el mestre Joan Llongueras, i que es va aplicar al món de les arts, la pedagogia musical infantil i el món de la teràpia per a discapacitats.

L'etapa dels anys de dictadura franquista van deixar Catalunya sotmesa i condicionada d'un intercanvi i creixement sòlid i fluid. En el terreny coreogràfic, malgrat l'arribada continuada de companyies de ballet al Teatre del Liceu, i la consolidació d'una escola de dansa espanyola i flamenc sòlida en companyies privades a Madrid i viatgeres a la resta del món, la concentració en la figura de Joan Magriñà de tota exclusivitat coreogràfica i pedagògica a nivell oficial i la manca d'un projecte consolidat amb suport, va condicionar el panorama de la dansa, malgrat les aportacions innegables d'ell i d'una generació de ballarins.

Així doncs, no serà fins a l'arribada de la democràcia que existirà una obertura, intercanvi, i consolidació de la dansa. Mai al gust de tots i amb moltíssims deutes pendents, però durant aquesta etapa ha existit un suport institucional: una programació —irregular però continuada—, un suport econòmic —mínim però real—, i el factor més determinant: una inquietud dels professionals per poder fer realitat un art i una professió



■ Senza Tempo: als laterals, els coreògrafs, intèrprets i directors de la companyia Carles Mallol i Inés Boza; al mig, la ballarina Mercedes Recacha. (Arxiu Senza Tempo)

a imatge dels països veïns, encara que finalment també condicionada per les actuacions i polítiques de les institucions.

Arriba la democràcia. Anys de transició

La mort del general Franco el 1975 marca l'inici d'una etapa de creixement i consolidació del país, i sobretot obre les esperances a la normalització i equiparació als nostres veïns de la comunitat econòmica europea, també a nivell cultural i coreogràfic.

El paradigma cultural dels anys de transició vindria marcat per una total absència d'infraestructures culturals d'iniciativa pública en qualsevol dels sectors i per tant calia crear i reformar tot el panorama.

Les arts escèniques, i en aquest cas la dan-

sa, es veien reduïdes al sector privat, que a Barcelona venia representat única i exclusivament per un Liceu elitista. Malgrat el dinamisme de la societat civil existia una crisi d'identitat, ja que en l'etapa franquista es tanca la penetració de corrents culturals internacionals i el panorama cultural essencialment de la dansa ve determinat per la proliferació de companyies privades de dansa espanyola i algun intent de companyies de dansa clàssica: Ballet Joan Tena (1954-57), Ballet de Barcelona, i la formació de dansa integrada al cos de Ball del Liceu dirigida pel Mestre Magriñà.

Per tant, calia una redefinició de projectes, infraestructures, xarxes d'exhibició, polítiques de foment de la creació, del consum, totalment noves... que tardaran a arribar.

Mentre tot aquest afer institucional es planifica, la realitat artística va més de pressa i no pot esperar. Així doncs, durant aquests cinc anys de transició, la realitat cultural residirà sobretot i exclusivament en mans de la societat civil que es dóna a conèixer amb llibertat i s'organitza per fer-se visible, sense cap tipus de suport, planificació ni infraestructura per la seva distribució i exhibició.

Mentre el país avança en transformacions d'estructura d'estat de manera vertiginosa, la dansa sembla haver destapat la necessitat reprimida de modernització i actualització pendent i tan esperada. De fet, els moviments d'obertura i modernitat s'inicien a finals dels anys seixanta coincidint amb l'obertura del règim, l'entrada del turisme i la connexió amb les revoltes socials internacionals, la més propera, la del maig del 68 francès. La societat civil catalana i tot un moviment de resistència es fan forts davant el règim, i les arts escèniques, la música i per tant la dansa donen els primers signes de canvi i regeneració.

La renovació de la dansa i la seva visibilitat artística seguirien unes coordenades lògiques: transformació de la formació i del llenguatge del moviment, creació de grups amb estètiques modernes i contemporànies, i exhibició limitada i condicionada per les infraestructures del país.

Renovació pedagògica

El fet més determinant en la transformació del context de la dansa a Catalunya vingué determinat per l'arribada de la dansa moderna i el jazz de mans de José Lainez² i la pionera Anna Maleras. La dansa moderna que havia transformat l'escenari coreogràfic del segle xx a Amèrica i posteriorment a Europa, arribava per primera vegada a Espanya per la porta de Catalunya.

Els ànims de modernitat i actualització

eren inseparables de noves formes, nous llenguatges corporals que responien a noves estètiques. Mentre els països de l'Europa central havien tingut una continuïtat evolutiva al llarg de tot el segle amb el desenvolupament d'un neoclassicisme que en aquells moments liderava i enriquia el gran referent de la segona meitat del segle xx, Maurice Béjart, i podien acollir l'arribada de la dansa moderna amb una base i tradició pròpia, amb companyies estatals i projectes independents, a Catalunya va coincidir el canvi de règim amb l'arribada de la contemporaneïtat i la postmodernitat, sense bases sòlides d'escola i coreografia, i menys d'una implantació social de la dansa. La dansa havia estat exclusivitat quasi única de l'escenari del Liceu.³ La lògica actitud de rebuig de les estètiques i connotacions de l'etapa franquista porten a passar pàgina i esborrar els senyals del passat més immediat per caminar cap al futur, ple d'optimisme, llibertat i il·lusió.

En aquests anys de transició i renovació la societat civil catalana va actuar amb una força i dinamisme determinants per bastir la Catalunya contemporània actual. En el terreny coreogràfic la força i el projecte compartit d'Anna Maleras va trobar resposta en molts joves, actuals creadors de la primera generació (Cesc Gelabert, Avelina Argüelles, Agustí Ros, els membres del grup L'Espantall, Acord, Ramon Oller, etc.).

Si bé l'escola d'Anna Maleras s'inicia a finals dels anys seixanta, el seu influx és determinant en els anys setanta. Anna Maleras va ser l'ambaixadora de la nova dansa a casa nostra. El seu estudi de Teodora Lamadrid va ser la porta d'entrada de mestres i creadors internacionals que van transformar i educar els cossos de joves ballarins, actors, intel·lectuals i un nucli social que seria protagonista de grans transformacions en el nostre país.

Anna Maleras va tenir clar que calia enriquir la dansa —la seva qualitat i el seu nivell— nodrint-se de grans professionals internacionals. De manera regular va convidar un llarguíssim nombre de professors i va donar el tret de sortida als Stages⁴ i seminaris internacionals encara ara existents; també va assessorar l'Institut del Teatre en la contractació de professors convidats procedents del seu estudi.

L'Institut del Teatre

La secció de dansa de l'Institut del Teatre, que havia estat el reflex directe de la realitat coreogràfica del país en l'etapa franquista, emparentant mestre i ballarins amb la realitat del Liceu, va rebre els primers canvis i transformacions amb la jubilació de Joan Magriñà de l'Institut del Teatre el 1974. Si bé la dansa clàssica no va ser exclusiva de Joan Magriñà, sí que per la seva condició de catedràtic i mestre de l'Institut del Teatre i coreògraf del Teatre del Liceu, va monopolitzar el món de la creació i la pedagogia en els difícils anys del franquisme.

«Al contrario de lo establecido en los Teatros de Ópera de todo el mundo, aquí, el terreno de la danza, era un espacio del dominio único y absoluto de Juan Magriñà. Las señoras María Josefa Izard, Marina Goubanina, Elsa Van Allen, Joop Van Allen, en un tiempo Paul Goubé, Edmond Linval, ambos de la Ópera de París, Sacha Goudine y Boris Stroukoff en otra escala de valores, sin olvidar a Emilia García, de indudable talento y sensibilidad para la danza llamada «libre» a lo Duncan, eran nombres que merecían haber traspasado el umbral del Liceo para llenar con sus clases y coreografías, el jardín encantado que los empresarios señores Mestres, Arques y Pamiás, reservaron en exclusiva y durante más de 40 años a Juan Magriñà. No es mi intención criticar la labor que ejerció éste, siempre correcta, pero limité unos horizontes en los cuales otros grandes teatros de Ópera alcanzaron gran fama y prestigio».⁵

A l'Institut del Teatre aquests anys de transició són anys de dràstiques transformacions.

Hermann Bonnín com a director del centre impulsa una transformació que afecta directament les diferents seccions. Miguel Montes és escollit per dirigir l'escola de dansa (1975-1991) i es planifica uns nous currículums fins que la LOGSE tindrà en compte els estudis artístics i l'any 2000 s'inicien els nous estudis reglats/integrats. Durant aquells vint anys els estudis de dansa es regirien per les directrius marcades en aquells primers anys.

La dansa clàssica va patir una gran transformació quan Klara Kmitto⁶ configura uns nous plans d'estudis de set anys, inspirats en les metodologies de la tècnica Vaganova. Això va ser entre el 1976 i el 1978, i la seva aplicació fou conflictiva entre el claustre de professors. En aquells anys de canvis i transformacions havien arribat ballarins i mestres procedents de l'exili i experiències professionals a Europa com Ramon Solé, Alfons Rovira, els mateixos Lainez i Josep Maria Escudero, entre d'altres, tots ells coneixedors de metodologies i escolles europees de dansa, a diferència de la tradició soviètica imperant en l'escola polonesa de Klara Kmitto.

El conflicte va ser important i va provocar la marxa d'alguns professors i la inconformitat d'altres. Però els canvis i transformacions van continuar. Temporalment, s'hi van incorporar també mestres polonesos com B. Sliwinski, Leszk Czarnota i Jamusa Smolenski, i més tard —per quedar-se a Barcelona— Barbara Kasprowicz, persona que va assumir la direcció del Departament de Dansa Clàssica, va marcar metodologies i va rellevar Miguel Montes en la direcció de l'escola des del 1991 fins l'any 2000.

El Departament de Dansa Espanyola manté els vincles amb la realitat coreogràfica dels darrers anys del franquisme i mestres de tota una tradició, que a mesura que es van jubilant regeneren el teixit pedagògic,



■ *Passacaglia*, de Gilberto Ruiz-Lang, per al Ballet Contemporani de Barcelona.
(Josep Aznar)

amb l'inconvenient que, com que no s'ha subvencionat ni s'ha potenciat formacions d'aquest estil fins ben bé els anys noranta, la docència i la realitat coreogràfica han quedat absolutament desconnectades durant massa temps.

Paral·lelament a aquestes transformacions, es gesta el projecte del Departament de Dansa Contemporània —amb les experiències dels professors internacionals convidats al llarg d'aquests anys setanta com, per exemple, J. Lainez, G. Bellini, G. Collins i Gilberto Ruiz-Lang—, que es materialitzaria de manera oficial el 1980.

A partir d'aquest moment el Departament va quedar determinat per la docència de Gilberto Ruiz-Lang (tècnica Graham i tallers de composició), Avelina Argüelles (tècnica

Limón i tallers de composició), altres assignatures complementàries com història de la música i acrobàcia, així com l'enriquiment continuat amb professors convidats anuals que vehiculaven l'actualització constant dels estudis a través de diferents tècniques.⁷

Paral·lels i complementaris a la tasca de renovació del concepte i llenguatge de la dansa són els tallers de composició, impartits i impulsats en aquest Departament, que canvien la mentalitat dels alumnes no només com a mers intèrprets i executors sinó com a ballarins creatius, pensadors i implicats en el procés de creació i amb una concepció de la dansa oberta a noves estètiques en sintonia amb els corrents internacionals. Els alumnes d'aquest Departament seran la pedrera coreogràfica de referència fins als anys noranta.

La Fàbrica

El 1981 va néixer un projecte clau per entendre el creixement, concepció i consolidació de la dansa contemporània a la Catalunya dels anys vuitanta: La Fàbrica. La idea, la posada en funcionament i la direcció van córrer a càrrec de Toni Gelabert, dissenyadora i interiorista lligada als nuclis culturals d'Eina i Elisava, que s'havia iniciat a la dansa també en l'estudi d'Anna Maleras i que al llarg dels anys setanta compartia projectes creatius amb el seu germà Cesc.

Després d'una estada a Nova York projectaria a Barcelona un centre per a la formació en tècniques corporals i l'experiència creativa. La idea inicial era concebuda d'una manera oberta per abraçar una multidisciplinarietat i contaminació de disciplines artístiques (dansa, circ, teatre, música i arts plàstiques) que a poc a poc van quedar sintetitzades essencialment en la dansa moderna i contemporània.

La Fàbrica fou el centre on es va coure un intercanvi docent internacional molt significatiu, es va impulsar la creació coreogràfica i la mostra de treballs en curs i de petit format, i va servir per acollir estudiants d'arreu d'Espanya però també de l'estranger, que veien en Barcelona una ciutat desperta, dinàmica i amb moltes possibilitats de futur.

Així doncs, i paral·lelament a les classes de tècnica de dansa moderna que impartien mestres locals com Cesc Gelabert, Lydia Azzopardi, Montse Colomé, Toni Jodar, etcètera, es van organitzar ja en el primer curs monogràfics de teatre-dansa amb Albert Vidal i Lindsay Kemp,⁸ i es va introduir disciplines integradores i tècniques somàtiques com el tai-txi, el *body contact*, seminaris d'anatomia pel moviment amb Blandine Calais-Germain, i seminaris de simbologia i mim.

La Fàbrica va continuar la seva activitat i fou clau en la dècada daurada. A meitats dels anys vuitanta obre les seves portes a l'exhibició de treballs en curs o coreografies que no troben espais de presentació, fins que el 1989 tanca les seves portes per inviabilitat econòmica.

Llibertat i expressió

Aquesta eferescència i renovació del moviment va tenir una cara pública en l'exhibició, en la mostra de tallers, així com en la presentació dels primers grups apareguts al llarg d'aquests anys. Els ajuts eren inexistent però les inquietuds artístiques, estètiques i la realitat i necessitat emergent de la dansa eren molt grans.

Malgrat que Cesc Gelabert i el Grup Estudi Anna Maleras havien presentat treballs en espais aïllats com la Sala Vinçon i el Teatre Romea, Ramón Solé⁹ va donar el tret de sortida a un conjunt de formacions que esdevindrien companyies professionals i que van determinar la història i l'estètica coreogràfica dels darrers vint-i-cinc anys del segle.

Amb un grup de joves sorgits essencialment de les aules de dansa clàssica de l'Institut del Teatre va crear el Ballet Contemporani de Barcelona. Van donar a conèixer el seu treball entre els anys 1975 i 1976. Va crear tot un repertori de dansa que es movia estèticament en el neoclassicisme francès de darrera generació. Les seves peces més conegudes d'aquells anys foren: *Danses litúrgiques*, *La llegenda de Sant Jordi*, *Sufflez* —amb música d'Edgar Varèse—, *Prelude a l'après-midi d'un faune* i *Tres poemes d'amor*, amb música d'Erik Satie, entre les més destacades. El nom de la companyia anava lligat a una identitat cultural catalana, i l'exemple més clar en fou una de les peces més interessants: *Homenatge a Gaudí*, estrenada i ballada en escenaris

improvisats com les Reials Drassanes, el Saló Diana i el Saló de Sant Jordi de Barcelona.

L'any 1977 hi ha una escissió de ballarins en la companyia i un grup de joves més propers a les noves estètiques de la dansa moderna i contemporània funden el Ballet Contemporani de Barcelona conegut com a Col·lectiu, i s'inicia així la vida d'un nucli artístic que durant vint anys va aglutinar creadors, mestres, ballarins, compositors i escenògrafs, va fer realitat els somnis de molts ballarins i va passejar per Espanya i sobretot Sud-amèrica el nom de Barcelona. Aquesta primera etapa del BCB va servir per impulsar molts joves a la creació i va comptar amb el suport i la complicitat de professors de l'Institut del Teatre i coreògrafs com Gilberto Ruiz-Lang i alguns creadors estrangers, que van imprimir professionalitat i ofici.

Amb el tret de sortida del Ballet Contemporani de Barcelona, el dinamisme de professors convidats, joves amb convenciment de fer realitat una professió inexistente, i l'entusiasme constructiu que propicien els anys de transició (1975-1982), comença una aventura coreogràfica plasmada en un seguit de grups i creacions molt variades.

Els grups es mouen en una estètica propera a la dansa moderna americana, en el sentit expressiu del terme, però impregnats del *look* dels anys setanta. Malles i mallots de lycra, roba de carrer, objectes quotidians sobre l'escenari i pocs recursos tècnics i menys escenogràfics. El contrapunt el marca el grup Heura, aparegut a finals de l'any 1978, que de seguida es posiciona com un nucli més experimental, menys expressiu, que cerca camins compositius i estètics emparentats amb les idees de Merce Cunningham o amb un llenguatge més plàstic en la tendència representada també pels influxos de Nikolais. De fet aquesta condició innata de recerca d'Heura culmina amb la presentació

del seu primer treball de teatre-dansa el 1984, *Le ciel est noir*, previ a la seva desintegració.

Els grups representants d'aquest període són el Grup Estudi Anna Maleras, el Ballet Contemporani de Barcelona, L'Espantall, Heura, Cesc Gelabert, Acord, la Gran Companyia, Taba i l'Empar Rosselló, així com un nucli de creadors independents.

El repertori més destacat d'aquests anys vindria marcat per peces emblemàtiques, premiades en concursos coreogràfics internacionals o destacades pel seu valor temàtic, estètic o expressiu com: *Gernika 37* (coreografia de Guillermo Palomares pel Grup Estudi Anna Maleras), *Saeta* (Anna Maleras), *La dansa de la mort* (Ramon Solé), *Els amants* (Maria Rosas, BCB), *Opció d'una diferència* (A. Boluda/A. Garcia, BCB), *La dona en sa casa vella* (H. Antachopoulos), *Passacaglia* (Gilberto Ruiz-Lang, BCB), *Vivaldi* (Gerard Collins, L'Espantall), *Laberint* (Col·lectiva, Heura), *Absència* (Avelina Argüelles, Heura), *Anells sense dits* (Avelina Argüelles, Heura), *Passatges* (Heura) i *Plata i Or* (Cesc Gelabert), entre d'altres.

Aquests grups òbviament eren formacions semiprofessionals en el sentit que s'autofinançaven tota la infraestructura d'assajos, vestuari, escenografia, transport i publicitat, i obtenien ingressos tan sols per les funcions, a part d'algun petit ajut que obtenien essencialment dels ajuntaments.

Aquest dinamisme dels grups de dansa moderna va fer inevitable que els amants del ballet, ja fos de la tendència neoclàssica de tradició europea com els balletòmans ancorats en el somni d'un ballet clàssic de repertori, també iniciessin la seva aventura coreogràfica.¹⁰ Així doncs, es gestaren en aquells anys el Ballet Experimental de l'Eixample, el Ballet Alèxia, el Ballet-Drama Joan Tena, la Companyia de dansa Ramon Solé, fruit de



■ La coreògrafa Marta Carrasco, al mig, en l'escena final del seu espectacle *Mira'm*.

l'escissió del Ballet Contemporani, i Esbatec Neoclàssic.

Aquests grups es movien en un llenguatge de moviment fidel a la tècnica acadèmica amb estilitzacions d'estil neoclàssic, i algun d'ells amb temptatives de fragments del repertori clàssic. Un grup destacat en la concepció formal del treball fou el Ballet Experimental de l'Eixample, que, dirigit per Consol Villaubí, disposava de l'interessant col·laboració d'artistes plàstics i musicals de l'avantguarda catalana vinculada al grup Dau al Set. Tret de Ramon Solé i Gerard Collins, que havien estat ballarins professionals en formacions internacionals, la resta eren tots autodidactes i creaven directament des del coneixement de les aules, per intuïció i necessitat. Constituïen aquest nucli ballarins i mestres procedents de les files més

acadèmiques, alguns d'ells exalumnes del Departament de Dansa Clàssica de l'Institut del Teatre, també la darrera generació del Liceu o mestres d'escoles privades de dansa clàssica de Barcelona.

Davant aquesta evident proliferació de grups, la Diputació de Barcelona i l'Institut del Teatre van organitzar les mostres de dansa, que en les seves edicions entre els anys 1978 i 1982 van servir per donar-los a conèixer i fomentar creacions, i així és com es va fer real una nova generació coreogràfica dels temps democràtics. Aquest dinamisme feia palès que la dansa era viva i requeria una planificació.

Entre 1975 i 1982 es van estrenar unes cent setanta-tres coreografies de vint-i-sis grups o creadors diferents, aproximadament. Com és lògic en un principi tot eren peces curtes de no més de 15 minuts. *Temps al Biaix*, d'Heu-

ra, va donar el pas al format d'obra íntegra de llarga duració el 1982.

A l'espera de la definició i del desplegament de les polítiques culturals de país, els ajuntaments varen servir de primera plataforma d'acollida i difusió d'aquestes formacions, així com el Festival Grec d'estiu de Barcelona, que a partir de la seva segona edició (1977) va incloure en la programació diferents grups de dansa contemporània autòctons, alternats amb formacions de dansa espanyola i flamenc i companyies internacionals contemporànies.¹¹

El Festival Internacional de Teatre de Sitges, dirigit en aquells moments per Ricard Salvat, va ser plataforma de presentació de grups catalans i penetració de nous corrents internacionals tant en dansa com teatre. L'escenari del Liceu fou en aquells anys porta d'entrada d'una programació d'alt nivell, variada i de qualitat, malgrat que la seva titularitat privada seguia deixant la dansa exclosa de públic popular i sovint allunyada de la butxaca de molts ballarins.

Els mateixos grups van començar a organitzar-se en plataformes i es va crear l'Estable de Dansa. El Teatre Regina va acollir també l'exhibició de diferents cicles, i es van anar obrint nous espais de dansa polivalents en formació i exhibició com els estudis del carrer Domènech, el Centre de Dansa Ramon Solé i La Fàbrica, als quals seguirien posteriorment Bugé (1984) i Berlín Centre (1986).

Així doncs, en aquest anys de transició l'activitat artística de la societat civil es mou més ràpid que les polítiques i infraestructures públiques, i alhora es comença a apuntar la disjuntiva entre la dansa clàssica *versus* la dansa moderna i contemporània, que en el nostre país, que sortia del franquisme, implicava futur *versus* passat immediat. Mentre altres països havien evolucionat sense renunciar a la seva pròpia tradició, aquí, trenta anys més

tard, se seguia amb reduccionistes arguments que restaven en lloc de sumar.

Caldria apuntar també el dinamisme i l'hegemonia de companyies privades de flamenc que es movien per altres circuits i tenien en aquells anys com exponent José de la Vega. El nostre company François Soumah en parla extensament i amb profund coneixement de causa en el seu article.

1983-1992. Dècada daurada

Transformació i construcció

El 28 d'octubre de 1982 el PSOE guanya les eleccions legislatives per majoria absoluta. Aquesta data es pot considerar com la fi de la transició política espanyola entre el franquisme i la plena democràcia, ja que suposa també la desintegració quasi total del projecte centrista encapçalat per Adolfo Suárez, responsable de liderar la transició pactada entre l'antic règim i la nova democràcia. El 1992 és la data de plena majoria d'edat de la societat democràtica espanyola i la seva presentació al món com un país transformat de manera exemplar i membre de la Comunitat Econòmica Europea. Els Jocs Olímpics de Barcelona 1992 i l'Expo de Sevilla són la recta final de deu anys de transformacions trepidants a nivell institucional i de país.

El context polític de Catalunya ve marcat per l'aprovació de l'Estatut d'Autonomia de 1979 i les primeres eleccions autonòmiques de 1980, que van iniciar una etapa de creixement i construcció de Catalunya marcades pel segell del pujolisme.¹²

Culturalment es pot parlar de 1982 com l'inici de la posada en funcionament i activació de noves polítiques culturals centrals per part del ministre Solana, i la transferència plena de les competències culturals a les co-

munitats autònomes. Tres grans eixos articularen les polítiques d'aquests anys respecte a les arts escèniques: la subvenció, els festivals, mostres i exhibicions, i el foment de la joventut i una nova generació de creadors. Tots tres assentaven les bases per al desplegament de la cultura democràtica.

A partir d'aquest moment es dona el tret de sortida de la nova generació de creadors en totes les disciplines artístiques, una gran geografia de festivals, i la posada en funcionament de nous equipaments per a les arts marcaran la dècada.¹³ El Mercat de les Flors (1985) seria el punt de referència de l'avantguarda escènica i la connexió de Catalunya a la realitat mundial.

Aquests festivals, cicles i mostres alternen l'arribada de referents mundials amb el suport emergent a noves generacions locals, i els concursos coreogràfics¹⁴ nodreixen i eixamplen la llista de nous talents.

En pocs anys es dona a conèixer el teatre-dansa de Pina Bausch i la seva generació.¹⁵ Arriba Trisha Brown com l'exponent consolidat de la dansa postmoderna americana,¹⁶ la generació contemporània de dansa belga encapçalada per Anna Teresa de Keersmaecker aterra al Mercat seguida per Wim Wandekeybus, Jan Fabre i Alain Platel. També la nova generació de dansa contemporània francesa desembarca als escenaris del Mercat: Karine Saporta (1989), Françoise Duroure (1989), Mathilde Monnier (1989), Philippe Genty (1990), Regine Chopinot (1991), Dominique Bagouet (1992) o Philippe Decoufle (1989) entre el corrent més plàstic i formal, així com la reposició del «Ballet Triàdic» de la Bauhaus (1989). La tendència del virtuosisme tècnic el capitanejaria el grup canadenc La La La Human Steps (1992). Aquests referents, juntament amb moltes altres propostes procedents del teatre visual, el teatre

gestual i la *performance* alimenten l'imaginari dels creadors i companyies locals alhora que conformen un públic urbà altament motivat i d'avantguarda, i marquen el llistó de producció de la realitat internacional.

El Festival Grec d'estiu complementa la programació d'arts escèniques amb formacions grans i espectacles de format gran, i cada festival, mostra o cicle dona a conèixer trajectòries imprescindibles i referents internacionals i locals. Són els anys de gran dinamisme i diversitat estètica, alhora que la programació de teatres públics s'imposa sobre els teatres privats. Malgrat tot, el Liceu no deixa de posar-hi el seu gran gra de sorra fins que queda convertit en cendres.

El suport institucional a la dansa

Així doncs, en aquest context d'eufòria i construcció s'inicia una etapa molt esperada —el suport de les institucions a la dansa—, que amb els anys ha resultat ser un matrimoni malavingut.

Les prioritats del Departament de Cultura serien en aquests anys l'impuls d'una nova generació de creadors i protagonistes, el suport a la societat civil i l'associacionisme, i sobretot la recuperació d'infraestructures i xarxes culturals.

Responent a aquests objectius bàsics, la dansa —com ja s'ha dit— ha estat únicament emmarcada en la política de la subvenció. S'ha subvencionat els joves creadors, les noves produccions, el suport a espais de treball, algunes beques, i s'ha donat suport a l'exhibició a partir de cicles i mostres. Tot això, però, amb pressupostos limitats que no anaven creixent proporcionalment a l'increment de grups ni a les necessitats de creixement de les infraestructures professionals de les companyies. Ans el contrari, vistes les xifres que es

varen moure sembla que es va prioritzar més la quantitat que la qualitat, sense prioritzar les necessitats primordials per a l'estabilització i professionalització de la dansa, malgrat que foren anys de grans encerts i de propostes trencadores per l'impuls dels joves creadors i la il·lusió constructiva que regnava.

Així doncs, partint de la realitat de grups i formacions existents a principi dels anys vuitanta, quan s'inauguren els primers ajuts es dibuixa el mapa de companyies i creacions que quasi es manté intocable fins a l'actualitat.

Dels grups emergents de la transició pocs varen aguantar sense suports; així doncs, seran joves ballarins d'aquestes formacions amb inquietuds creatives els que aconseguiran posicionar-se en aquests deu anys transcendents. Sovint els concursos coreogràfics seran la plataforma de llançament i d'impuls cap a la creació. Així doncs, i en funció d'aquests paràmetres, entre 1985 i 1992 es determinen ja les companyies de referència d'aquests darrers vint anys .

Del referent inqüestionable Heura en sorgeix Mudances (1984), liderada per Àngels Margarit, i la Companyia de Dansa Avelina Argüelles (1981), a més a més d'alguns creadors independents. Cesc Gelabert suma qualitats artístiques amb Lydia Azzopardi i estrenen Gelabert/Azzopardi després d'uns anys de creacions a duo. Amb *Desfigurat* (1985) s'inicia una llarga trajectòria de companyia amb més de vint anys de referència inqüestionable. Danat Dansa sorgeix de la unió d'esforços entre Sabine Dahrendorf i Alfonso Ordóñez (1984); *La Dux* (1984) es presenta per primer cop a la mostra del Teatre Condal i després de *Corre que fem tard* té lloc l'escissió de les seves dues creadores, cosa que dona pas a *Mal Pelo* (1989, Maria Muñoz i Pep Ramis) i companyia Maria Antònia Olivé. En 1985 es materialitzen la companyia Metros, de Ramon

Oller, Trànsit (1985), de Maria Rovira, i Lasiti (1986), dirigida per Francesc Bravo; es dona a conèixer també Dart Companyia de Dansa, dirigida per Guillermina Coll.

Lanònima Imperial es presentaria com a tal el 1987 després de guanyar el Ricard Moragas de coreografia amb un fragment de *Eppur si muove*. Nats Nus, de Toni Mira, es materialitzaria el 1989, després d'alguns reconeixements coreogràfics. Marta Almirall començaria a acotar la seva estètica per a públic infantil, i entre els creadors independents trobaríem Marga Guergué, Jordi Cardoné i Vicente Sáez. La dècada tancaria amb el naixement del grup Búbulus, liderat per Carles Salas després de guanyar el Ricard Moragas de 1989, així com Senza Tempo (1991), a partir de la presentació del treball que porta el mateix nom, i Mar Gómez com a darra revelació dels concursos coreogràfics de Madrid i Barcelona.

Aquests grups es mourien en la geografia de festivals, mostres i programacions no només de Catalunya sinó de tot Espanya. El festival Dansa València, el Festival Madrid en Danza, Maiatza Dantzán, Festival d'Itàlica i Festival de Música i Danza de Granada, serien els escenaris més rellevants per on es donaria a conèixer tot aquest dinamisme coreogràfic. València vivia un moviment paral·lel al de Catalunya, i Madrid —a l'ombra de les dues grans companyies nacionals— intentava articular un discurs de contemporaneïtat coreogràfic propi. El CNNT, dirigit per Guillermo Heras, fou un referent local i de país imprescindible per dinamitzar una nova generació i noves estètiques teatrals.

Però els grups catalans començaven a estar presents en les programacions i festivals internacionals gràcies a l'intercanvi i coproduccions del Mercat de les Flors i a l'interès que despertaven com a generació incipient amb

personalitat i una gran dosi d'estètica. Foren anys de bones coproduccions, espectacles amb posades en escena molt acurades i una gran dosi de disseny com a referent i marca de Barcelona.

En aquesta etapa la coreografia local dóna obres significatives i un pas de gegant en la professionalització i la posada en escena. Malgrat tot, els ballarins seguien treballant sense contractes de treball equiparables a altres formacions internacionals; l'entusiasme i el context favorable estaven per sobre d'altres motivacions. En aquests anys les companyies van cercant espais propis com a seu estable de treball alhora que combinen la tasca d'assajos amb l'organització de cursos, seminaris d'estiu i audicions de companyies internacionals. Són anys de gran flux de ballarins amb Europa, i són molts els joves que varen marxar a treballar a Europa en aquells anys i que ara tornen amb companyies i formacions pròpies.¹⁷ França, Alemanya i Bèlgica foren els grans referents.

Durant aquests anys se signen obres interessants per temàtica, estètica i innovació coreogràfica com *Le ciel est noir*, d'I. Ribas; *Mudances* i *Kolbeassar*, de Margarit; *Calligrama*, de Dinora Valdivia pel BCB; *Paralelas* i *Superfícies*, d'Avelina Argüelles; *Nofres*, *Solos a Solas* i *¿Qué pasó con las magdalenas?*, de Ramon Oller; un tríptic de Gelabert / Az-zopardi de gran qualitat: *Desfigurats*, *Requiem* i *Belmonte*; *Eppur si muove*, de Lanònima Imperial; *El pols de l'Àngel*, de Trànsit; *Quarere* i *Sur*, *Perros del Sur*, de Mal Pelo; i Danna es consagra com una de les companyies emblemàtiques amb l'estrena de *Bajo cantos rodados hay una salamandra* a l'escenari del Théâtre de la Ville de París —tot un referent de la creació contemporània europea. Sense anar més lluny, la Bienal de Danse de Lyon 1992¹⁸ es dedica a Espanya i la totalitat de la

dansa contemporània presentada és de companyies catalanes.

Aquestes formacions que aconseguiren consolidar-se com a grup varen estar envoltades de molts altres joves que van tenir la seva oportunitat creativa. En total en aquests deu anys s'estrenen quasi en exclusiva a Barcelona la quantitat de tres-cents quaranta coreografies aproximadament. Aquest dinamisme fou signat per cent catorze grups o creadors independents diferents. Aquesta xifra parla per si mateixa.

Respecte al suport econòmic rebut per part de les institucions, o millor dit per la Generalitat de Catalunya, cal dir que només en subvencions a companyies de dansa s'inverteix des de 1983 fins a 1992 la quantitat de 218 milions de les antigues pessetes. Si l'any 1983 es va atorgar ajuts a companyies i creació per valor de 1.500.000 de pessetes (repartits entre sis formacions), l'any 1992 la xifra era de 57.750.000 pessetes (repartits entre vint-i-tres formacions diferents), sense comptar els ajuts a locals, beques, espais d'exhibició, mostres i cicles. Ara bé, les quantitats màximes rebudes per una companyia foren de vuit milions de pessetes (tan sols dues companyies), i la resta es movia en xifres que oscil·laven entre les 500.000 pessetes i els cinc milions. A aquestes xifres caldria afegir-hi les subvencions que a partir de 1988 concedeix el Ministerio de Cultura i també l'Ajuntament de Barcelona.

Val a dir que tots aquests ajuts foren de periodicitat anual i implicaven creació i estrena de nova creació; sovint els recursos econòmics es feien efectius més de mig any o quasi un any posterior a la seva sol·licitud i, per tant, com que fou l'únic camí de viabilitat traçat per la dansa, va crear unes sinèrgies, uns formats encara vigents, i de retruc va excloure qualsevol possibilitat de projecte

artístic que no se cenyís a aquests condicionants econòmics. Per tant, la realitat coreogràfica quedava restringida i acotada segons les possibilitats econòmiques de les subvencions. Cap altra via era possible per la dansa, descartat el finançament privat que era inexistent i menys el mecenatge.

Així doncs, vistes les xifres, no es va apostar per consolidar i estabilitzar companyies amb creadors de talent, qualitat artística i innovació, sinó que es va preferir democratitzar els recursos, que finalment van suposar «café per a tots» i, com diu la dita, amb els anys ha resultat «pan para hoy, hambre para mañana».

Així doncs, amb aquests plantejaments va quedar clar que l'única opció que tenia la dansa era la creació de formacions reduïdes, l'autoria coreogràfica i les peces de format d'una hora de duració, que essencialment era el que funcionava en els festivals i programacions; el reclam era també la novetat constant i el fet diferencial de cada creador.

D'aquesta manera el que inicialment podia suposar l'impuls a una nova generació, actuant amb llibertat i de manera no intervencionista —de baix a dalt— i sense crear companyies d'estètiques predeterminades, amb el pas dels anys, la poca iniciativa i la manca d'un projecte a mig, curt i llarg termini per part de les administracions, així com una inversió insuficient, han condicionat i encotillat el camp d'acció i possibilitats de creixement creatiu i l'expansió de la dansa pel territori.

Aquesta dècada daurada finalitzaria amb la materialització de dues plataformes significatives per a la dansa pels propers anys: l'obertura de L'Espai de Música i Dansa de la Generalitat de Catalunya (1992), i la creació de l'Associació La Porta. Aquesta plataforma ja va néixer per contrarestar la dinàmica heretada d'aquests darrers anys, on s'imposaven les peces d'una hora de durada. També calia

recuperar un espai de presentació i d'assaig-error, i sobretot venia a compensar el buit que deixava La Fàbrica amb el seu tancament a nivell d'exhibició.

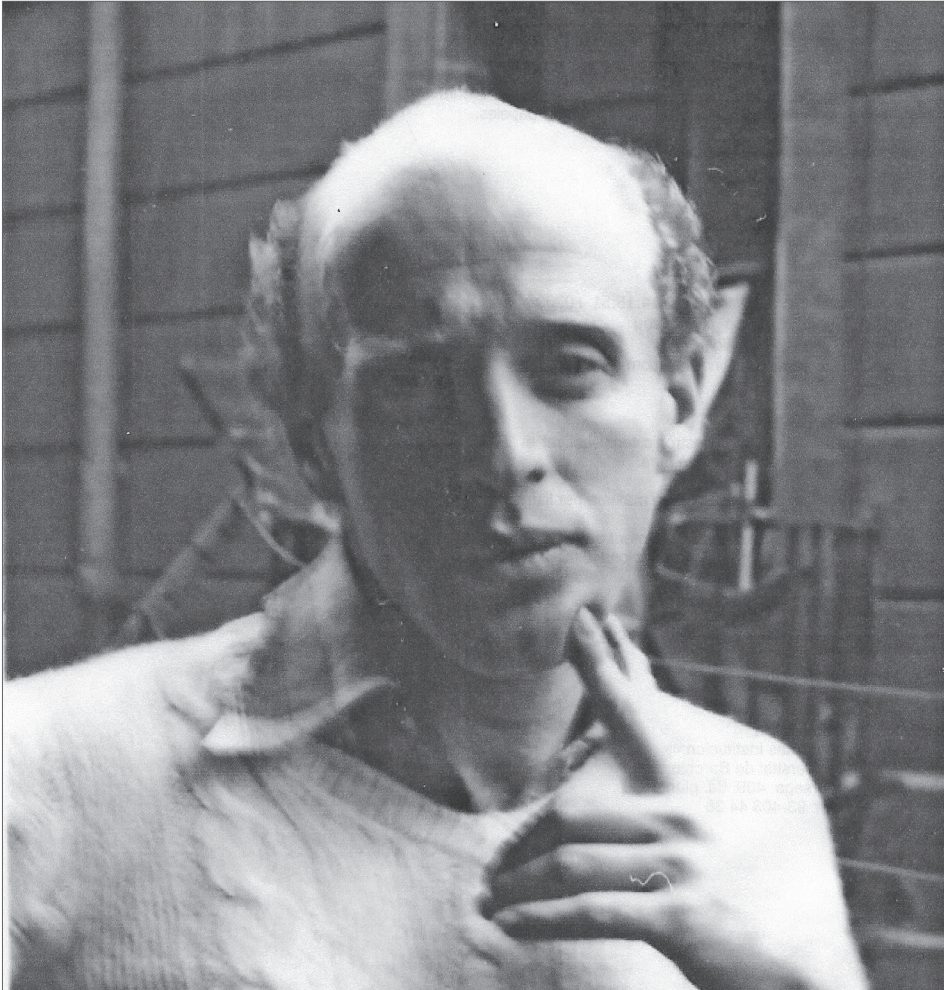
1993-2000. Continuitat, recessió i final del somni

Vents poc favorables

Aquests darrers anys de segle, contràriament a l'eufòria dels deu anteriors, varen suposar canvis polítics, socials i econòmics que van afectar i condicionar molt seriosament el desenvolupament de la vida coreogràfica.

Políticament es presència la davallada del projecte socialista, els casos de corrupció i el final del suport de Jordi Pujol al govern central. El 1996 puja al govern el Partit Popular,¹⁹ encapçalat per José Maria Aznar com a president. Les primeres mesures preses en aquests anys han marcat el desenvolupament de la vida econòmica i política d'aquests darrers deu anys. Primer fou la liberalització de l'economia i després la reducció de la despesa pública amb la consegüent reducció dels pressupostos de Cultura. La liberalització es va fer sentir en els sectors del mercat de les telecomunicacions, la telefonia mòbil i el sòl, amb requalificacions que van conduir al creixement desorbitat del sector immobiliari i de la construcció. Aquest creixement fou vist en clau positiva per molts ciutadans, que van concedir la majoria absoluta al projecte Aznar (2000-2004), fet que va suposar la dependència i submissió de Catalunya respecte a una nova Espanya centralista, espanyolista i amb un creixement econòmic cíclic, però també centralitzat a Madrid.

Així doncs, Catalunya va passar de ser agent i motor d'Espanya a dependre'n, i aquesta fou la realitat fins al 2004, amb l'intent de can-



■ El mestre i professor de l'Institut del Teatre, corèografe i intèrpret Gilberto Ruiz-Lang (Ciutat de Mèxic, 1948 - Barcelona, 2006).

vi amb el govern central presidit per José Luis Rodríguez Zapatero i els esforços reiterats d'un canvi de tessitura política també a Catalunya amb els dos governs tripartits. El 2004 també serà recordat pel bluf del Fòrum 2004 de les Cultures —projecte cultural de recuperació de la imatge de Barcelona, que va

servir per encobrir una transformació urbanística—, que encara va deixar més pelades les arquitectures institucionals i va mostrar un cop més les polítiques d'aparador.

Aquest gir de l'economia és a escala mundial; la globalització i el capitalisme salvatge condicionen la resta de polítiques al llarg

d'aquest darrer període. Així doncs, i vistes les prediccions econòmiques i de decreixement que s'anuncien, estariem actualment en el final d'un cicle que es va iniciar a meitats d'aquests anys noranta.

En aquesta tessitura se situa la darrera etapa coreogràfica de la Catalunya del segle xx i, per tant, l'herència amb què s'inicia el nou mil·lenni.

Amb uns anys de creixement i senyals de vitalitat inqüestionables (1975-1992), la dansa necessitava un impuls definitiu a l'alça per consolidar la base de tot aquest moviment coreogràfic, des de l'educació i pedagogia fins a la creació, difusió i distribució, que no ha tingut lloc. Contràriament, la recessió i contenció d'inversions a tots nivells han acabat condemnant-la a un estancament pedagògic, artístic, d'implantació social i de projecció internacional, que els governs tripartits han intentat pal·liar i intenten redreçar.

Sense canvis a la vista

En aquest context polític i econòmic (1996-2000) el continuïsm seria el terme per definir les accions empreses per les institucions culturals a Catalunya. A noves circumstàncies calien noves accions i polítiques, però no fou així.

Les programacions, els festivals internacionals i les mostres decauen, i perden així el contacte amb l'avantguarda internacional. Paral·lelament al desplegament de tota la nova xarxa d'infraestructures culturals com auditoris, teatres i museus de la geografia catalana i espanyola, aquests s'omplen amb produccions autòctones i comptades referències internacionals. Així doncs, per una part es tanca el gran flux amb la resta del país —perquè cada comunitat autònoma potencia els seus creadors. Com a conseqüència els

creadors catalans deixen d'estar presents com a referent arreu d'Espanya. Per l'altra, la dinamització d'altres estètiques coreogràfiques, com l'emergència d'una nova generació de coreògrafs de flamenc i els èxits i reconeixements de la Companyia Nacional que dirigeix Nacho Duato,²⁰ resten espai i interès als plantejaments dels creadors catalans. Aquesta nova tessitura crea una confusió i crisi d'identitat local.

Malgrat que les companyies de dansa locals sempre s'havien trobat més còmodes i havien tingut un reconeixement més fluid a l'estranger que a casa, aquesta dinàmica també s'alenteix progressivament i quasi s'atura en aquests anys d'aïllament perquè per part de Catalunya no existeix una acció de resposta en intercanvi cultural i altres països s'incorporen a la Unió Europea, de manera que esdevenen noves cultures d'interès emergent. Catalunya es despenja del món.

Al llarg d'aquests austers anys noranta, fins al tombant de segle, es gesta una nova generació de creadors que ha estat espectadora, intèrpret o alumne dels creadors dels anys vuitanta i fins i tot ha marxat directament fora del país per formar-se. Són joves sorgits de les dinàmiques i impuls del Departament de Dansa Contemporània de l'Institut del Teatre, de La Fàbrica, dels concursos coreogràfics dels anys noranta, o procedeixen d'altres terrenys com el teatre i la direcció escènica. L'únic espai obert per a la dinamització d'aquesta dansa seria L'Espai de Música i Dansa (1992), que malgrat mobilitzar i impulsar tota una nova generació acaba aïllant la dansa respecte a les altres arts escèniques.

Aquesta nova generació dels noranta aposten artísticament per camins més expressius, més directes, i tenen un efecte de correspondència amb el públic, però el context institucional no els és gens favorable. La recessió dels



■ Coreografia *Le ciel es noir* (1984), d'Isabel Ribas, per a la companyia Heura. (Josep Aznar)

pressupostos culturals afecta joves i veterans, i la carrera per aconseguir una bona subvenció és molt lenta. Alhora, les companyies que havien creat expectatives i comptaven amb un reconeixement internacional veuen aturat el seu creixement. Era el moment d'estabilitzar projectes i dotar d'infraestructures sòlides alguns grups per poder ser competitius, créixer artísticament i crear escola.²¹ Però no va ser possible. L'exemple més clar en aquest sentit queda palès amb la desintegració de Danat.²²

Si el 1993 les subvencions del Departament de Cultura van repartir uns cinquanta-nou milions de pessetes aproximats a vint-i-tres companyies de dansa, l'any 2000 es va tancar amb un suport de seixanta milions de pessetes per a vint-i-un grups. A aquests ajuts caldria sumar-hi els diners indirectes invertits

en la gestió i exhibició a L'Espai i els diners de suport complementaris a la professió en beques, espais de creació, i associacions, que són molt minsos. Les coproduccions eren una altra via d'ingrés, però cal destacar que en aquest anys queda reduïda al Festival Grec, a un Mercat de les Flors sense recursos econòmics ni direcció artística clara, i a finals de la dècada a un TNC que iniciarà una nova política de suport a la dansa prioritzant la programació de companyies internacionals de gran qualitat.

Cal esmentar la difícil tasca del relleu generacional i el conflicte que suposa ser jove o emergent en els anys noranta. Les quantitats inicials de suport havent fet un espectacle íntegre d'una hora oscil·la entre les 700.000 pessetes i el milió i mig de pessetes en tres anys. Per tant de nou no existeix cap tipus d'aposta

creativa, per talent, sinó que s'imposa el criteri de l'antiguitat per aconseguir un suport institucional. El concepte de jove s'eternitza i els creadors de quaranta anys amb deu anys d'experiència segueixen essent eternament joves. És clar que s'han posicionat únicament els membres de la generació que eren joves als anys vuitanta, que varen tenir totes les oportunitats al seu abast, i els que han vingut darrere ho han tingut molt difícil, ja que no ha existit accions ni polítiques decidides sinó simplement subvencions.

Malgrat totes les dificultats, hi ha una nova generació de grups que es fan un espai i el seu públic amb pocs recursos i imaginació: Andrés Corchero amb *Raravis*, *Mar Gómez*, *Sol Picó*, *Las Malqueridas*, *Marta Carrasco*, *Increpación*, *Color*, *Iliacán*, i a finals de la dècada s'apunta una nova fornada de grups encapçalats per *Lapsus Dansa*, *Erre que Erre*, *General Elèctrica*, *Thomas Noone Dance*, *Jordi Cortés* i *IT dansa*,²³ així com un ample nucli de creadors independents. Tots ells es mouen en les més precàries condicions econòmiques, però troben aixopluc a L'Espanya, teatre que acull la dansa des del seu estat més emergent fins que les companyies aconseguen alguna coproducció de festivals que les pugui posicionar de manera menys sectorial i restrictiva.

Les estètiques d'aquests grups són molt diferents a les dels seus antecessors i, si bé no hi ha recursos per a grans posades en escena, el treball destacarà per menys formalitat i més expressivitat.

Són els anys en què el teatre-dansa s'imposa i pren connotacions més visuals i plàstiques o de continguts més humans o biogràfics. En aquesta dècada les companyies comencen a crear en equip incorporant dramaturgs per tal d'articular un discurs més clar i sòlid, ja que generalment s'anul·la la narrativitat, i el collage i la juxtaposició són els mecanismes

més habituals de creació. També té lloc un flux de grups que aposten per la fisicitat i l'abstracció com a base del seu treball i per tant el moviment i llenguatge de la dansa serà l'element clau. En aquest sentit s'ha de destacar que aquesta dècada ve marcada per la transformació del moviment vertical de les tècniques de la *modern dance* a un llenguatge més fluid, horitzontal, de contacte i més ampli en l'espai, procedent de totes les aportacions sistematitzades de la generació postmoderna americana, que s'estén per tota Europa. És obligat citar que aquesta transformació del moviment s'ha canalitzat a partir de l'intercanvi i flux de ballarins amb la realitat internacional i no pas des de les bases pedagògiques de l'Institut del Teatre.²⁴ En un inici *Bugé* fou focus de treball d'aquestes noves pedagogies, així com el centre *Area* de *Sonia Klamburg*. Des de la creació de *La Caldera* (1994) els cursos i seminaris organitzats i sobretot la docència d'*Alexis Eupierre*²⁵ han transformat el llenguatge de la dansa dels darrers anys. Aquesta podríem dir que ha estat la segona gran revolució del moviment i llenguatge de la dansa paral·lela en intensitat a la que va sorgir als anys setanta amb la introducció de la *modern dance*.

Malgrat tot, en aquests anys se signen creacions emblemàtiques tant dels creadors emergents com de les companyies dels anys vuitanta; el llistat seria extens però cal no oblidar *Corol·la*, *Saó*, *La calle del imaginero*, *Eco de silenci*, *Cuerpo de sombra y luz*, *Preludis*, *La secció Daurada I-II* (G.Bohner/C.Gelabert), *Blanc d'ombra*, *Wad Ras*, *Bésame el cactus*, *La caSA DE l'est*, *Perro verde*, *L'animal a l'esquina* i èxits com *Carmen*, *Romy and July*, i un llarg etcètera de creacions ben diverses.

Coincidint amb el tombant de segle i ateses les precàries condicions econòmiques per crear, i exhibir apareix una nova tendència



■ *Carmen*. Coreografia y direcció: Ramon Oller. Compañía Metros. Escenografía: Joan Jorba. Vestuari: Mercè Paloma. Estrenada en el XVII Festival Castell de Perelada (2003). (Arxiu Metros)

que afavoreix els més joves. S'obren espais alternatius autogestionats, d'assajos i exhibició que serveixen per dinamitzar joves creadors que tenen un lligam amb una xarxa també alternativa a Europa. *Dance Roads* a L'Espai va ser l'exhibició pública i palesa d'aquesta realitat que feia temps que es gestava, promoguda a partir del col·lectiu de La Porta.

Al llarg d'aquests anys (1993-2000) se signen a Catalunya unes 370 creacions aproximadament entre les companyies subvencionades i els grups alternatius. La xifra augmenta en els darrers anys ja que entra en vigor la programació de dansa als centres cívics. Així doncs, cal avaluar si aquest creixement per sota afavoreix o empobreix la dansa, ja que implica programar amb menys pressupost, i a menys pressupost menys qualitat i possibili-

litats de producció. Una vegada més el creixement és quantitatiu i des de baix, i mai des de d'alt i que impliqui consolidació i capacitat de creixement qualitatiu.

Implantació al territori i seducció de públic

Com ja s'ha comentat en el paràgraf referent als anys de transició, paral·lel a una regeneració de la dansa i a l'existència de grups i companyies, així com de reformes educatives, calien unes polítiques de difusió i exhibició proporcionals a tot el territori perquè creació i públic caminessin paral·leles. Com s'ha pogut veure no s'ha dissenyat unes polítiques transversals entre cultura i educació i la creació sempre ha caminat més ràpid que la seva implantació social. Malgrat els esforços

de l'ODA²⁶ no s'ha invertit prou imaginació i diners a dinamitzar un públic fora de la capital i dels grans festivals també centralitzats. El tipus de programació que es va prioritzar en els anys vuitanta van afavorir que certes estètiques més assequibles per fomentar públic fossin menystingudes o considerades poc avantguardistes, i es va crear un fals elitisme entre la programació en teatres públics i privats que responia al binomi avantguarda/classicisme i/ comercialitat, fet totalment fals. L'art es mesura en qualitat i empatia, en tot cas. Així doncs, el flamenc i les companyies de dansa més formals i menys experimentals han resultat tenir una millor acollida que la dansa contemporània més d'avantguarda. Les xifres d'audiència són aclaparadores i les companyies com IT dansa, la Compañia Nacional de Danza, Víctor Ullate, el mateix David Campos, Marta Carrasco i Ramon Oller amb Metros aclaparen tot el públic, en oposició a altres grups locals amb estètiques i propostes arriscades.

Per tant ha tornat a ser evident que s'ha fallat en la política de difusió, en la programació i, sobretot, en no haver donat pas des dels inicis a estètiques de dansa variades. Els creadors locals, un cop obertes les fronteres, sempre s'han nodrit de les seves connexions internacionals i han estat oberts a les darreres avantguardes, fet que no s'ha produït de manera fluida a casa nostra.

També, al llarg dels anys vuitanta es va focalitzar i capitalitzar (Barcelona i teatres públics) la programació d'avantguarda i es van oblidar altres estètiques com el flamenc, la dansa espanyola i companyies de repertori internacional únicament programades en el teatre privat del Liceu, i des de finals dels anys noranta als teatres de titularitat privada.

Aquí de nou s'ha posat en evidència que per un costat hi ha hagut dues velocitats, la dels

creadors i la de formació de públic, i per l'altra la prioritat i exclusivitat única de companyies d'autor i d'estètica d'avantguarda amb pocs recursos que no ha ajudat a construir un públic local per a la dansa autòctona.

Així doncs, benvingudes siguin totes les propostes de residències artístiques, tan variades com poblacions existeixin, per tal de servir d'element descentralitzador del binomi Barcelona-dansa contemporània, i tant de bo un primer pas per estendre la dansa arreu del territori, de manera que serveixin alhora de base i estabilitat de treball de companyies de dansa que explorin cada una les estètiques més afins als principis dels seus creadors.

El món global

En obrir els ulls després de la letargia dels anys noranta i apostar pel redreçament de la dansa a partir del Mercat de les Flors com a primer pas, l'augment dels pressupostos a companyies i l'inici d'unes polítiques més serioses i estables per a la dansa, ens hem adonat que al llarg d'aquests anys d'aïllament la globalització i les coordinades han canviat, i el despertar ha estat un malson.

El temps perdut ens ha tornat a deixar enrere i ara cal obrir la ment i relativitzar amb la recerca de noves fórmules de consolidació a llarg termini i de transversalitat (segona transició). Cal una posada a punt física i interpretativa dels ballarins, calen recursos de producció, cal una professionalització des de baix, infraestructures sòlides i suport a mig i llarg termini, i noves fórmules, així com invertir en els joves públics que seran els futurs espectadors.

Des d'aquí sempre s'havia mirat els referents d'avantguarda d'Europa i Amèrica. El teatre-dansa alemany —internacionalitzat— i la dansa postmoderna americana, així com

la nova generació belga, havien estat els referents indiscutibles per mesurar les estètiques locals. Però la globalització també incideix en les estètiques i la modernitat contamina tots els creadors sigui quina sigui la seva formació inicial. El centre d'Europa ja no és l'epicentre ni representa el referent únic. És un moment de multicentres simultanis i mòbils, així com de fusions i síntesis. D'aquesta manera emergeixen talents que saben imprimir un fet diferencial a la seva creació, precisament incidint en aspectes identitaris, de la seva cultura i tradició no occidental com el Kathak i la cultura hindú (Akram Khan), xinesa (Shen Wei), taiwanesa (Lin Hwai Min). També els nouvinguts de diferents països del Magreb i Àfrica són creadors plenament europeus i un posicionament polític o de denúncia social omple de continguts proposats formalment europees: Foi, de Sidi Larbi, Montalvo-Hervieu de França i fins i tot el mateix Jerome

Bel. El virtuosisme tècnic, paral·lel a la tecnificació del nostre món, ha estat un bon reclam per a molt creadors. Ha quedat enrere el binomi virtuosisme-classicisme. W. Forsythe, Eduard Lock (La La La Human Steps) i les grans companyies internacionals com Nederlands i Culberg segueixen sent referents no d'avantguarda però sí tècnica i artística, i les coordenades entre públic i creadors són més que mai comunicació i excel·lència.

Per tant, des dels creadors calen també reflexions que portin a imprimir al treball personal un segell propi, amb un discurs sòlid i d'excel·lència tècnica i de continguts.

A partir, doncs, d'aquesta realitat existent cal mantenir una actitud crítica, oberta i constructiva per transformar tot el que existeix en un futur ric i encoratjador, sòlid i seductor per tal que es pugui construir. La realitat més que mai es presenta mòbil i canviant. Per això calen uns fonaments sòlids per evolucionar i resistir.

NOTES

1. *Estudis Escènics*, n.32. Barcelona: Ed. Institut del Teatre; Diputació de Barcelona, tardor 2007.

2. Nascut a Sant Sebastià, 1941. Després d'una formació inicial en dansa clàssica va marxar a Amsterdam el 1963 i va ingressar al Het National Ballet, on va interpretar obres de Rudi Van Dantzig, Karel Shook, Robert Kakesen, entre d'altres. Al seu retorn el 1969 funda la primera companyia de dansa contemporània d'Espanya, Anexa. A partir d'unes actuacions d'Anexa al Teatre Capsa de Barcelona és contractat entre 1974 i 1978 a l'Institut del Teatre, juntament amb la seva esposa Conxita Martínez. José fou coordinador del futur Departament de Dansa Contemporània el 1980, alhora que professor de tallers de creació, i Conxita fou mestra de dansa clàssica. Al seu retorn al País Basc va continuar amb la docència i va dirigir el conservatori de dansa Pablo Sarasate de Pamplona. La creació coreogràfica va ser canalitzada a partir dels grups Yauzkari (1980-1991) i Pie Junto a Pie (1994-1997).

3. Ara bé, les temporades de dansa del Liceu permetien fer-se una idea de la realitat coreogràfica internacional. En aquests anys de transició són rellevants les visites de les següents compa-

nyies: Ballet Théâtre Contemporain francès el 1971 (coreografies de F. Blaska, M. Descombey, i J. Butler), Ballet du xxème Siècle, de Maurice Béjart el 1973 (*La consagració de la primavera, L'ocell de foc, Bolero, Actus Tragicus, Chant du compagnon errant, Ophrandre choreographique, Scene d'amour, pas a deux, A vous diria-je Mamam?*), Nikolais Dance Theater el 1974, The Paul Taylor dance el 1975, de nou el Ballet du xxème Siècle, de Maurice Béjart (*Golestan, Ce que l'amour me dit, Le maiteau sans maitre, Tombeau, Seraphita*, amb Victor Ullate com a intèrpret, futur director del Ballet Clàssic Nacional, 1978), Ballet de Marseille Roland Petit el 1977 (*Notre-dame de Paris, Pink Floyd Ballet*, primer acte del ballet *Carmen*, l'estrena inèdita de *L'Arlésienne* i repertori clàssic de *Coppelia*), i The Culberg Ballet de Suècia (que va presentar les primeres creacions de Mats Ek: *Soweto, San Jorge y el Dragón, La casa de Bernarda Alba, i Les quatre estacions*, de Vivaldi).

4. Entre els primers i més destacats mestres cal esmentar: Lynn Mc Murray (1970-1976), Jean Miller, S. Lazaux, Gerard Collins (aterra a Barcelona el 1971 per primera vegada i després de reiterats cursos imparteix classes a l'Institut del Teatre, al mateix temps que a l'Estudi Anna Maleiras. A finals dels anys setanta crea el grup L'Espantall, que es dissol el 1984, i instal·la la seva residència definitiva a València. Allà incidirà també de ple en una jove generació), Giancarlo Bellini (va residir a Barcelona entre 1973-1974 i va ser professor convidat de referència a l'Institut del Teatre), Walter Nicks (va impartir seminaris reiteradament entre el 1975 i el 1990), Matt Mattox (va impartir seminaris reiteradament entre el 1975 i el 1989), V. Aikens (professor convidat entre el 1976 i el 1990), Carl Paris (convidat el 1976, va acabar fixant la seva residència a Barcelona fins el 1988; va esdevenir un gran mestre de referència tant en tècniques de dansa jazz com de tècnica Graham. Va marxar a viure i treballar a Madrid fins que un atac racista al metro de la ciutat va determinar el seu retorn cap als EUA).

5. TENA, Joan. *Crònica de una vocació*. Barcelona: Balmes, SL, 2002.

6. Wrocław, 1929-Varsòvia, 2005. Titulada en dansa clàssica pel conservatori de la seva ciutat. El 1947 entra a formar part del cos de ball del Ballet de l'Òpera de Wrocław, i és nomenada primera ballarina el 1953. Va interpretar els rols més importants del ballet romàntic, rus i soviètic. Retirada dels escenaris va cursar estudis de Pedagogia de dansa clàssica al Conservatori Superior de París. Després del seu pas per Barcelona va tornar a la seva ciutat natal on va exercir de pedagoga fins a la seva jubilació.

7. En aquests primers anys de transició es va convidar des del Departament de Dansa Contemporània: Lydia Azzopardi, que assentaria la seva residència a Barcelona i formaria el Tàndem Gelabert/Azzopardi, buc insigne de la dansa contemporània catalana d'aquest final de segle. També vingueren Alicia Condolina (Técnica Limón) i David Vaughn (que signaria la coreografia *Evidència* per al Ballet Contemporani de Barcelona).

8. Ballarí, actor, professor, mim i coreògraf britànic (1939). Format amb mestres com Marcel Marceau, Marie Rambert, i un seguit de professors de la dansa moderna europea i americana, va crear el 1964 la Lindsay Kemp Dance Mime Company. A finals dels anys seixanta culmina la seva síntesi de llenguatges teatrals amb la producció de *Flowers, A pantomime for Jean Genet*. A partir de 1974 i amb l'estrena de la nova versió de *Flowers* esdevé referència internacional del teatre-dansa. Entre finals dels setanta i principis dels anys vuitanta fixa la seva residència a Barcelona i esdevé referent important d'una generació; mostra els seus treballs en les programacions i festivals emergents: *Flowers, Salomé, A Midsummer Night's Dream, The Big Parade i Nijinsky*.

9. Aquest català emigrat a França tornava a la seva terra després d'una carrera professional prolífica com a ballarí, mestre i coreògraf per Europa, però sobretot en terres franceses. La seva arribada a l'Institut del Teatre (1974-1977) no va ser menys conflictiva que la d'altres. Els mecanismes de funcionament, les dinàmiques heretades de temps passats i les pedagogies implantades durant temps eren un gran impediment per fer avançar amb velocitat una secció que necessitava una regeneració urgent tant a nivell tècnic i estètic com metodològic, com ja he comentat. L'entusiasme del mestre va donar el tret de sortida a tota una generació de grups

i companyies de dansa d'aquests primers anys democràtics.

10. S'ha de recordar que el 1978 el Ministerio de Cultura crea les dues companyies nacionals de dansa, la clàssica dirigida per Víctor Ullate i la de dansa espanyola dirigida per Antonio Gades. Des de Catalunya es reclama també una acció similar que faci justícia a una tradició coreogràfica sostinguda al llarg de setanta-cinc anys de segle.

11. El 1979 va visitar el Grec la Louis Falco Dance Company i el Ballet Clásico Nacional dirigit per Víctor Ullate. El 1982 Shankai Juku es presenta a Barcelona i el 1982 ens visiten Pilobulus Dance Theater, Kazuo Ohno, el Ballet Nacional de Cuba i el Ballet Krisztina de Chatel.

12. Jordi Pujol serà reelegit continuadament en les eleccions els anys 1984, 1988, 1991, 1995 i 1999. Segons l'historiador Francesc-Marc Álvaro el pujolisme ha marcat el tarannà de la societat catalana d'aquest darrer quart del segle XX: «El discurs de CIU ha aconseguit oferir una interpretació ideològica política de Catalunya que ha connectat amb àmplies capes mitjanes i sectors populars. Sincrètic, interclassista i integrador, el mixt doctrinal del “pujolisme” evoluciona des del centre esquerra cap a un centre més liberal, també amb elements manllevats del cristianisme social, tot relligat pel personalisme i l'europeisme i, des del principi, amb la voluntat explícita del govern». ÀLVARO, Francesc-Marc; «El pujolisme com a fenomen polític», *Idees*, n. 4, «Vint anys de l'Estat d'Autonomia de Catalunya. Balanç i perspectives», 1999.

13. Cal recordar que en aquests anys s'inauguren la Fira de Teatre al carrer de Tàrraga, La Marató de l'espectacle, Teatre Obert, les Mostres de Dansa (Institut del Teatre, que continuen fins a la interrupció per obres al Teatre Adrià Gual), Cicle Dansa a Catalunya (Teatre Condal), el Festival de Peralada, el Centre Cultural de Caixa de Terrassa, El Memorial Xavier Regàs (que va funcionar com a Festival de Tardor) i el Festival Olímpic de les Arts per concloure la dècada amb la construcció de l'Espai de Música i Dansa (1992-2005), seu estable de la dansa emergent.

14. A Catalunya cal destacar els concursos Roseta Mauri de dansa clàssica en les edicions de 1984 i 1985, on es premia Guillermina Coll per *Tres preludis* i el 1985 Alvaro de la Peña per *Scherzo*. El Premi Tórtola València de dansa contemporània en les seves edicions entre el 1983 i el 1986 premia: *Avui dimarts, demà dimecres*, d'Avelina Argüelles (primer, 1983); *Duna*, d'Àngels Margarit (segon, 1983); *LF*, de Francesc Bravo (primer, 1984); *Dos dies i mig*, de Ramon Oller (segon, 1984); *Simbiosis*, de Maria Rosas (primer, 1985); *Saxo de hielo*, de Toni Mira; *Quart de Poblet*, de M. Antònia Olivé i Maria Muñoz (segon premi compartit, 1985); i *Eppur si muove*, de Juan Carlos García (primer, 1986). Els premis coreogràfics Ricard Moragas no restringeixen estètiques però acaben imposant-se els referents de creació més innovadors i originals: *Paralelas*, d'Avelina Argüelles (primer, 1987), i *Algo se está rompiendo*, de Blanca-Nieves Calvo (segon, 1987). *Trajectòries*, d'Olga Zamora (primer, 1988); *El principio es el fin*, de Carles Salas (primer, 1989); *Fragmento de las cinco estaciones*, d'Alvaro de la Peña (primer, 1990); *Viratges*, d'Olga Zamora (primer, 1991); *A sensu contrario*, de Robadura Dansa (segon, 1991); *Tiempo tormentoso*, de Francisco Lloberas (primer 1992); i, *A caballo regalado más vale pájaro en mano*, de Mar Gómez (segon, 1992).

15. El 1985 presenta *1980* i el 1988 presenta *Gebirge*.

16. El 1986 la Trisha Brown Dance Company presenta *Lateral pass*, *Opal Loop* i *Set and reset*, tres peces claus de la construcció d'una estètica coreogràfica determinants de la dansa contemporània.

17. França i Alemanya foren els països de referència. Així doncs, Tomeu Vergés, Roser Montllor, Àlvar Morell, Anna Ventura, Jesús Hidalgo, Esther Aumatell, etcètera, passen a formar part de les companyies de dansa franceses, per posteriorment iniciar els seus propis projectes coreogràfics. Molts altres ballarins van marxar a Alemanya cridats sobretot pel reclam del teatre-dansa a partir de l'escola d'Essen, entre els quals hi havia Jordi Puigdefàbregas. Molts d'altres de manera puntual es van vincular amb companyies belgues com Rosas, de A. T. Keersmecker i Última Vez, de W. Wandekeybus, per retornar al cap de poc temps i crear projectes locals: Vicente Sáez, Oscar Dasí, Natàlia Espinet, i un llarg etcètera que es va incrementant amb el temps.

18. Amb el títol de «Pasión de España», el programa dossier de presentació fa un bon repàs de la història coreogràfica i el present de la dansa espanyola i contemporània.
19. Primer partit de dretes que governa Espanya en els temps democràtics, i que tenia a les seves files exministres de l'època franquista.
20. Nacho Duato entra a dirigir la Compañía Nacional de Danza el 1990. Des del primer moment intervé a manera de cirurgia: transforma l'estètica, el repertori, la disciplina i la consciència artística de la companyia i situa la CND entre les companyies més fortes a nivell internacional. Aquest gir estètic i l'èxit d'audiències, acompanyats per la imatge mediàtica del creador i la seva declaració com a primer referent de la dansa contemporània d'Espanya, causen incomoditat en el sector coreogràfic català, alhora que li resten protagonisme i referència.
21. L'únic projecte viable en aquest sentit ha estat l'encertat espai de recerca i creació fundat per Mal Pelo, L'Animal a l'Esquena, i que ha estat possible gràcies al dinamisme i contactes internacionals reiterats dels seus fundadors.
22. Les paraules de Sabine Dahrendorf en la roda de premsa per donar a conèixer la dissolució de la companyia foren claus: «Las instituciones no nos dejan ni vivir ni morir». FONDEVILA, Santiago: «La situación de la danza en Cataluña fuerza la desaparición de Danat Dansa», *La Vanguardia*, 24 de gener de 2000.
23. Aquesta companyia, a diferència de totes les altres, neix com un projecte pedagògic i institucional, que depèn econòmicament de la Diputació de Barcelona i l'Institut del Teatre, i que les seves fonts de subvencions procedeixen de partides diferents de les altres companyies. Estèticament cobreixen un espai deficitari a casa nostra en els darrers anys, i malgrat les reticències que va provocar entre la professió davant la por imminent d'una companyia oficial, la seva existència ha enriquit molt substancialment el panorama de la dansa de Catalunya. La seva directora Catherine Allard sempre ha tingut clar que la tessitura era treballar des dels ballarins i no per als creadors, ampliant així també l'espectre del repertori a disposició dels ballarins.
24. El Departament de Dansa Contemporània de l'Institut del Teatre tenia encara pendent a finals de segle el reconeixement i l'aplicació d'aquestes metodologies. El nou currículum aplicat des del curs 2000-2001 no va permetre grans millores en aquest sentit sinó tot al contrari: va venir a reduir l'itinerari de l'especialitat de quatre anys a dos.
25. Alexis Eupierre (Barcelona 1966). Es va iniciar en la dansa contemporània després d'unes experiències en tècniques jazz i de teatre. Va abandonar els estudis de l'Institut del teatre per graduar-se a la Julliard School de Nova York. Allà va compaginar els estudis oficials amb l'experiència professional en l'entorn dels nuclis de la dansa postmoderna, i va incorporar el *release*, la improvisació i el Flying Low de David Zambrano com els nous sistemes de moviment basats en patrons diferents de la dansa moderna. Després d'una llarga estada a NY retorna a Barcelona, on compagina la seva tasca de ballarí amb la pedagogia a la majoria de companyies de Barcelona i la creació del seu grup Lapsus. Com a membre fundador de La Caldera la seva tasca sovint silenciosa ha estat clau per a la transformació del llenguatge del moviment, que no coreogràfic, a Barcelona. Un esforç que no ha estat proporcional a les seves possibilitats d'obrir-se camí com a creador.
26. Oficina de Difusió Artística creada per la Diputació de Barcelona per tal de difondre les arts escèniques entre els municipis de la província de Barcelona.