

Revisió de la pedagogia en la formació d'escenògrafs al segle XXI

Anna Solanilla i Roselló

El títol d'aquest treball encapçala una reflexió analítica i comparativa sobre quina hauria de ser la formació de l'escenògraf avui. Revisa el model pedagògic que actualment s'està desenvolupant a l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) de l'Institut del Teatre de Barcelona i d'altres centres formatius d'escenografia a partir de contraposar el concepte escenogràfic tradicional, de comprensió constructiva i interpretativa, a un d'estètica performativa i postmodern. La tesi defensa que actualment les metodologies i els coneixements que estem utilitzant en la majoria de centres de formació en escenografia estan en decalatge amb la concepció de l'escena contemporània.

Habitualment, les metodologies que s'apliquen en la formació de l'escenògraf encara es fonamenten massa en estratègies de disseny que bàsicament tenen en compte el sentit geomètric i interpretatiu de l'escenografia. Es tracta d'una concepció d'origen modern.

Aquest fet implica que, entre altres coses, en la formació es deixin de banda conceptes d'espacialitat no interpretatives i restin marginals concepcions performatives com l'atmosfera. Al mateix temps, l'actual escenògraf en formació, poc en contacte amb les tècniques de comunicació que proporcionen els mitjans de comunicació de masses o l'art digital, perd la possibilitat d'enriquir la seva narrativa mitjançant estratègies que ja fa molt de temps que han estat validades per l'escena i l'art contemporani.

L'article vol establir els fonaments conceptuals i metodològics que ajudin a actualitzar el model pedagògic en la formació dels escenògrafs del segle XXI.

Paraules clau: Escenografia, pedagogia, concepció performativa, postmodern, Fabià Puigserver, Iago Pericot, disseny escènic, Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD).

Aquest article té l'objectiu de plantejar alguns interrogants sobre l'aprenentatge de l'escenògraf.

Actualment, a les nostres escoles i universitats d'art es tenen en compte objectius que cal revisar, com, per exemple, com ens relacionem amb la societat que ens envolta i d'on provenen els models d'aprenentatge que utilitzem, i, sobretot, reconsiderar si són necessaris els processos que cada cop ens fan assumir uns paràmetres més rígids a les nostres estructures acadèmiques i d'ensenyament.

Formem massa preocupats pels conceptes, per les metodologies i pels procediments i hem deixat massa de banda la motivació, la invenció i la càrrega ideològica ineludible del treball artístic.

Ensenyem l'escenografia aplicant unes estratègies que sovint són massa lineals, acotades i limitadores i que no permeten que els alumnes es preocupin pel risc o pel pensament en el treball que duen a terme.

Dit d'una altra manera, els estudis d'escenografia que desenvolupem deixen poc marge als nostres estudiants perquè incorporin sistemàtiques flexibles i especulatives que els qüestionin i que els obliguin a reinventar la mateixa escenografia com a professionals del futur.

Com podem verificar si es produeix aquesta situació?

Ens podem plantejar les qüestions següents:

- Per què massa sovint els projectes o treballs resultants dels nostres alumnes són molt semblants?
- Per què la implicació emotiva dels estudiants dins l'aula pren un lloc secundari amb relació als espais creatius que desenvolupen fora de l'aula?
- Per què els treballs que es proposen no assoleixen sovint les expectatives de rigor i de profunditat que preveïen d'entrada?

Crec que un dels factors que ens ha conduït a aquesta situació és que encara avui l'aprenentatge de l'escenografia es fonamenta en el sentit constructiu i físic de l'ingeni i no pas en l'estètica del performatiu.

Aquest fet ens fa adonar que les metodologies que apliquem són antics exponents, més o menys transformats, de l'escenografia moderna de les avantguardes històriques. Encara ara formem tenint massa en compte l'escenografia com a resultat de la composició de formes en l'espai.

Així, doncs, reivindico que caldria parlar més de l'art immaterial. L'escena ja compta amb aquesta qualitat bàsica, la qual cosa ens permetria incorporar fàcilment el concepte d'escenografia com a atmosfera (Fischer-Lichte, 2004).

Per bé que aquest concepte d'immaterialitat tampoc no és una idea nova, sí que es tracta d'un concepte més proper i congruent amb el que han estat les fites de l'art i de l'escena en quasi tota la darrera meitat del segle passat.

L'excés de rigidesa dels sistemes acadèmics neix del mateix problema que suposa la dissolució de l'art en les societats occidentals?

La societat està cada cop més immersa en la creació d'elements visuals dins el fet quotidià. Penso en la fotografia i els mòbils, els vídeos a Youtube, les tauletes per dibuixar i retocar imatges o les webs per autodissenyar i crear objectes «artístics», per posar-ne alguns exemples.

I em torno a preguntar si no haurien de ser els artistes els primers que haurien de saber gestionar aquests dos ritmes que es generen entre la capacitat visual i creativa dels ciutadans i el seu allunyament de l'art.

De vegades, penso que els ciutadans que necessiten l'art són únicament els mateixos artistes.

La nul·la socialització de l'art actual només pot ser la causa de la pèrdua del discurs ideològic. Podríem dir que la banalització de l'art és causat per la facilitat amb què qualsevol individu pot fer una fotografia o un vídeo o, fins i tot, esdevenir actor o actriu sense donar més valor al fet que la pròpia complaença. Crec que aquesta resposta és fàcil i reaccionària. Quan és tan senzill per a tothom utilitzar l'expressió visual a l'hora de comunicar-se, aquesta hauria de ser una de les facetes socials més considerades i necessitades.

La falta d'implicació del ciutadà en l'art i en els artistes cal buscar-la en els darrers i també en el sistema que els envolta, perquè no hem sabut protegir la capacitat transformadora de l'art.

Tenim arts i artistes reduïts a l'anècdota, al producte comercial. Aquesta degradació s'ha anat produint progressivament des de la dècada de 1970 i l'ha conduït a la seva dissolució com a agent influent. L'artista només pot sobreviure gràcies a la mercantilització de l'objecte o del fet artístic. Retrocedim, doncs, al segle x.

Com ha afectat aquesta situació l'aprenentatge de l'art i l'escenografia?

L'aprenentatge de l'art es remunta a les estratègies que van incorporar les primeres avantguardes i que també utilitzaven alguns artistes-escenògrafs del surrealisme, del futurisme o del constructivisme rus, per exemple. Aquestes estratègies tenien com a objectiu provocar un impacte fort en l'espectador a partir de la simultaneïtat, de la dissolució dels límits entre intèrpret i públic o de l'ús d'estratègies com l'imprevist, l'irracional i l'inconscient, sense oblidar l'essencialització en el cas de la Bauhaus.

Tanmateix, aquestes estratègies van ser superades pel fer i l'estar de l'informalisme de les segones avantguardes gràcies al minimalisme, l'accionisme i el conceptualisme. Artistes com els americans Allan Kaprow, Sol LeWitt i Ana Mendieta, o europeus com Joseph Beuys, Marina Abramóvić, Jerzu Grotowski, Hermann Nitsch, Fabrizio Plessi i Esther Ferrer, van aconseguir que durant els anys setanta del segle passat i fins a principis dels vuitanta se superés el valor materialista de l'art plantejant l'expressió artística com quelcom lligat a l'acció, al ser i l'estar, és a dir, fonamentat en el sentit performatiu, amb l'expressionisme abstracte, el minimalisme, el *Process Art* o l'abstracció excèntrica.

Va ser aleshores que els artistes i els centres van incorporar els primers canvis sobre la manera d'aprendre art. L'art informal, immaterial i efímer feia que aspectes com els processos i les metodologies prevalguessin per damunt del resultat. Per tant, per damunt de sistemes de l'aprenentatge basats en tècniques i procediments que educaven en l'habilitat de representar, s'hi incorporaven metodologies fonamentades en el procés i en obres basades en la simplificació i/o la síntesi.

Avançats els anys setanta, i a Catalunya en concret, en una època en què es gaudia del nou estat democràtic, es van introduir aquests nous sistemes que valoraven la idea per sobre del resultat. Llavors, el *collage* de llenguatges o el fet de considerar la creació artística com una reflexió de caràcter introspectiu van portar les escoles d'art a modificar algunes de les pedagogies. Es donava més llibertat a l'alumne a l'hora d'especular amb estratègies i formes que naixien de la pròpia experimentació. No s'imposaven o es feien prevaler metodologies úniques. Encara es confiava en l'artista. Eren anys en què molts artistes també es declaraven autodidactes.

Tot i així, al mateix temps l'art començava a dissociar-se cada cop més de la seva capacitat transformadora. L'artista es tancava al seu taller i la societat atribuïa a l'art interessos econòmics o partidistes sense considerar si era necessari.

En la dècada de 1980 les escoles i la Universitat van formular, definitivament, que «l'artista no neix, sinó que es forma». L'artista ha d'estar al servei de la societat i, per sobreviure, ha de tolerar l'ús que es fa d'ell i del seu treball. A Espanya, per exemple, els artistes eren bandera del «suposat» progrés democràtic del país. El govern va voler donar una imatge de consens i de modernitat al món a través de l'art després de quaranta anys de dictadura.

Va ser aleshores que es va iniciar la institucionalització de l'aprenentatge de l'art que es produïa d'una manera gairebé programàtica. Les escoles d'art públiques i privades canalitzaven els seus projectes de creixement oferint diverses especialitats, establien titulacions reglades i massificaven els seus centres. També va ser llavors que l'art, en qualsevol dels seus vessants, es convertí en un objecte còmode d'acompanyament d'una societat suposadament «rica». Molts ciutadans volien esdevenir artistes i representants d'aquesta societat eufòrica que creia que formava part del progrés.

Amb l'arribada dels anys noranta, la crisi del signe que havia desenvolupat l'art més performatiu de les dues dècades anteriors es va deixar de banda, i es retornà a un art que transformava la metàfora moderna en al·legoria. Ens referim a la postmodernitat.

A l'Espanya d'aquella època la transcendència del treball d'un artista depenia de la seva projecció internacional, la qual era conduïda per les instituci-

ons polítiques i per macroexposicions que s'importaven als focus artístics internacionals.

També hi havia els programes de beques i premis, que destriaven un grup reduït d'artistes com a representats de l'art ibèric al món. És el cas de Miquel Barceló o de La Fura dels Baus, els quals són fills d'aquesta necessitat política de veure'ns representats a partir d'uns artistes concrets.

Mentrestant, les escoles i universitats d'art graduaven centenars d'alumnes cada curs, els quals, un cop abandonaven la institució, no tenien cap opció de viure fent d'artistes si no es convertien, per factors molt discutits, en els «escollits».

D'altra banda, molts d'altres, entre els quals jo mateixa, no vam voler entrar en aquest joc institucionalitzador o clarament mercantilista i, conscientment, ens vam mantenir al marge del sistema. Altres van optar per l'educació com una via per continuar essent artistes sense estar subjugats i amb el convenciment que l'art és necessari per a la societat.

Tanmateix, la meva ingenuïtat i la de molts altres com jo no va fer que ens adonéssim que també estàvem contribuint a aquesta instrumentalització. Les escoles i les universitats d'art també són eines polítiques aquí i arreu.

Així, doncs, l'acomodament de l'art en la societat postmoderna va permetre novament que, sobretot els crítics i els venedors, impregnessin l'art de valors arcaics com la singularitat o l'estil. Calia renovar cíclicament els productes artístics perquè els mercats continuessin tenint demanda.

També va ser en aquesta època que la institucionalització va assolir els seus nivells màxims i es va justificar l'aparició de sistemes de protecció i de promoció de l'art; ens referim als museus i les fundacions.

Arribem al final del segle XX, en què la societat, mitjançant les seves estructures, satisfia la producció artística d'un sistema capitalista i necessàriament especulador que al mateix temps necessitava generar nous consumistes per tal de mantenir la maquinària en funcionament.

Com ha evolucionat l'aprenentatge de l'escenògraf contemporani?

L'escenografia dels anys setanta i vuitanta del segle passat va estar lligada als conceptes d'entornament i d'instal·lació que també afluïren en l'art de l'època. L'objectiu era allunyar-se de les escenografies de les primeres avantguardes i superar els seus valors més físics i materials. Així, les propostes més arriscades de l'època intentaven imbricar-se amb l'acció de forma radical i compromesa i defugien qualsevol projecte esteticista (The Performance Group, de Nova York).

Tanmateix, als anys noranta l'excés mercantilista i el desig de satisfer mercats cultes o suposadament cultes van conduir al retorn de models en què el gaudi material tornava a tenir un alt grau de presència a l'escena. Així, doncs, les qualitats materials i físiques de l'escenografia es van reprendre amb una barreja amb els aspectes performatius que oscil·laven segons la producció. Són exponents d'aquesta escenografia postmoderna els treballs de Bob Wilson a partir de la dècada de 1990, de Richard Hudson, de George Tsybin, d'Ezio Frigerio o del mateix Josef Svoboda, entre molts d'altres.

Finalment, una darrera reflexió: aquesta certa recuperació del valor de matèria de l'escenografia no és solament el resultat de la institucionalització de l'art, sinó que potser també hi té alguna cosa a veure el mateix caràcter efímer de l'escena.

L'escenografia ha de compartir temps i espai amb elements molt més fràgils que ella mateixa, com l'acció o la gestualitat de l'intèrpret. Tanmateix, l'intèrpret sempre acaba apareixent de forma nuclear a escena i testimonia, sobretot, la tasca del director. En canvi, l'escenògraf, si no formalitza la seva aportació, i fins i to quan ho fa, sempre és un membre de l'equip que no es percep prou. Sembla que l'escenògraf necessita projectar, fer i mostrar per tal de ser.

S'ha confós sovint l'escenografia amb la pura formalització plàstica a escena i no s'ha considerat prou seriosament la figura de l'escenògraf com la d'un autèntic creador visual de l'espectacle. Potser cal buscar-ne el motiu en el fet que l'escenògraf no ha sabut adaptar-se a l'amplificació de les seves funcions dins l'escena contemporània. O potser el director tampoc no l'ha deixat.

En conclusió, no tots els escenògrafs postpostmoderns han sabut subordinar les qualitats físiques de l'escenografia al concepte d'atmosfera que hi és congruent als nostres temps. Ara bé, els escenògrafs que sí que ho han fet són els que realment interessen. En la seva manera d'entendre i de portar a terme l'escenografia, intentarem trobar les idees per revisar la congruència i l'efectivitat de l'aprenentatge que hauria de desenvolupar-se en els nostres estudis.

Per arribar a proposar alguns interrogants que ens serveixin per esbossar una sortida a aquesta situació, introduïm les figures de Fabià Puigserver i Iago Pericot, dos professionals escenògrafs-directors i docents de l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) de l'Institut del Teatre que, amb un cert distanciament cronològic còmode, ens poden ajudar a revisar el nostre model actual.

Fabià Puigserver

Fabià Puigserver entenia l'ofici d'escenògraf lligat al teatre d'idees i a una plàstica lliure de convencionalismes i, sobretot, elaborada a partir del procés d'assaig. Tanmateix, la seva immensa capacitat de treball i el propi rigor sobre el

control de qualsevol detall de l'espectacle també el van conduir a mantenir una relació molt propera amb el disseny i la realització, atès que triava materials i experimentava amb la seva elaboració.

Tot i així, cal remarcar la capacitat d'aquest professional a l'hora de comprendre l'escenografia i la direcció d'escena com un tot. Un creador de l'escena que en el teatre català dels anys setanta i vuitanta del segle passat va ser capaç de reivindicar els components vitalistes i sensuals. Va plantejar obres amb humor i incongruència, sense renunciar a una sòlida base formal propera al millor sentit representatiu. En conseqüència, la majoria de les seves posades en escena activaven tant experiències sensitives com el desig de ser objecte d'interpretacions intel·lectuals.

Puigserver tenia la intel·ligència de no forçar les connotacions i les significacions a partir de l'objecte, sinó que l'objecte prenia sentit quan l'acció el significava. L'espectador acabava entenent aquesta capacitat de significar, ja que finalment percebia l'escenografia com quelcom transcendent i fonamental en l'espectacle.

Per tant, tot i tenir una qualitat formal molt destacada, la posada en escena de Puigserver seguia ideològicament els fonaments del *Process Art* o antifoma.¹ Aquest moviment s'associava a algunes tendències de finals dels anys seixanta, com l'*Arte povera*, l'*Earth work* o l'art conceptual.

Escenogràficament, era molt present la potència comunicativa dels materials, els quals havien de concordar amb l'estat psíquic del creador i de l'esdevenir de l'acció. Eren escenografies que es formaven i es deformaven segons el desenvolupament dels assajos, és a dir, hi restaven emfatitzades les fases de concepció i de realització de la mateixa escenografia. Tal com afirmava Robert Morris, per augmentar la presència psíquica d'una obra cal donar valor al seu procés de producció (Morris citat per Guasch, 2000).

Per això, escenografies tan famoses com la que Fabià Puigserver va idear per a *Yerma* (1971)² ens mostren un artista preocupadíssim pel món dels materials no rígids i per la seva configuració final. *Yerma* va esdevenir una escenografia paradigmàtica en aquest sentit, en la qual intervenien principis de la natura com la gravetat, la indeterminació i l'atzar i convertien l'espai escènic en quelcom imprecís i imprevisible.

1. Aquests conceptes inclouen, entre d'altres, l'obra de Richard Serra, Robert Morris, Keith Sonnier i Hans Haacke, i mantenen uns plantejaments crítics, socials i, fins i tot, polítics amb relació a l'entorn paisatgístic. En el seu concepte artístic, Haacke elabora un «art ecològic» en fer partícip la mateixa naturalesa en el procés de creació, semblant al treball de Walter De Maria.

2. L'espectacle era representat per la companyia de Núria Espert i va ser dirigit per Victor García.

Iago Pericot

Per a mi, Iago Pericot representa l'escenografia com a reacció a la subjectivitat i els excessos esteticistes. Les seves propostes com a escenògraf i director plantegen una escenografia que valoren la capacitat expressiva del color, la composició i les proporcions a partir de l'estratègia *less is more*, antiil·lusionistes i no literals.³

Crec que Pericot segueix els artistes minimalistes i que no crea a partir del compostiu, sinó a partir dels principis de claredat estructural, de l'economia de mitjans i de la simplicitat màxima. Per a ell, l'economia i l'autonomia de mitjans pressuposa una finalitat artística més elevada. La seva escenografia gesta la superació dels principis materialistes i permet el desplaçament de pensament –de la forma a la idea–, amb la qual cosa arriba a la desmaterialització, tal com es constata en l'escenografia de *MozartNu*,⁴ per posar-ne un exemple. El caràcter processual i temporal de la pràctica minimalista en l'escenografia de Pericot va afectar no tan sols la relació del creador amb l'obra, sinó també les relacions entre obra, espectador i espai circumdant del fet escènic.

Així, doncs, entenc que les escenografies de Pericot es troben en l'origen de la desmaterialització de l'escenografia, que també va afectar l'art en general.

Quines són les pautes pedagògiques que hem de tenir en compte per a l'aprenentatge de l'escenografia, seguint Fabià Puigserver i Iago Pericot?

De fet, la simultaneïtat d'experiències, tan diferents com les propostes processuals de Puigserver en relació amb les minimalistes de Pericot, no són tan divergents.

La postmodernitat va ser el procés de fragmentació i de desorientació que conformaria la lògica cultural del capitalisme tardà. Va significar el retorn a la tradició per destruir-la. Aquests preceptes conformaren l'escenografia de Puigserver i també la de Pericot.

3. En són exemples els artistes minimalistes Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Jules Olinski, Robert Morris, Tony Smith, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt, Larry Bell i John McCracken.

4. *MozartNu* és un espectacle de dansa contemporània concebuda pel director Iago Pericot. La versió original és del 1986. El 2008 se'n va fer una reposició. La proposta s'inspira en la *Missa de la coronació* de Wolfgang Amadeus Mozart. La realització escènica mostra la bellesa de les relacions humanes a través dels cossos nus de dos ballarins.

El primer utilitzava amb èmfasi el treball d'assaig a escena per assolir un grau just de desmaterialització de l'escenografia. Amb Pericot, aquesta desmaterialització esdevé total, amb la qual cosa mor el sentit d'autor i d'estil en les seves propostes escèniques. En la seva escenografia, desapareixen els testimonis expressius.

Dit amb altres paraules, Puigserver encara confiava en certa manera en la capacitat interpretativa i representativa de l'escena, en la qual podia contribuir a transformar la societat. Per a Pericot, aquesta confiança és totalment ingènua: l'art i l'escena contemporànies presenten imatges que han esdevingut icones al·legòriques de la quotidianitat que han perdut la seva significació original. Són objectes, símbols que només presenten realitat.

Finalment, no pretenc donar solucions màgiques i resolutives a la tesi plantejada, m'hauria d'estendre massa. Ara bé, sí que em permeto proposar-vos unes preguntes a partir de les quals pugueu analitzar l'aprenentatge de l'escenografia als centres de formació:

1. Com podem induir a un aprenentatge de l'escenografia contemporània quan la metàfora (modernitat) ha estat deixada de banda i l'al·legoria n'ha pres el relleu?
2. Com podem desencadenar processos de treball i d'aprenentatge dins una cultura al·legòrica com la dels nostres estudiants nascuts en plena era de la globalització? No ens portarà, l'al·legoria, a l'estandardització de valors, de discursos i d'estètiques?
3. Què és una escenografia o un concepte escenogràfic de modernitat (que no moderna) en temps contemporanis? Es tracta d'aquella escenografia que busca l'estabilitat i fins i tot l'autoritat mitjançant la història oficial o aquella altra que recupera els seus aspectes més crítics abandonats per la postmodernitat?
4. L'aprenentatge de les arts i, per tant, de l'escenografia, han d'enrunar els conceptes de veritat, de raó, de globalitat i de totalitat propis de la caduca modernitat per proposar uns nous valors artístics amb transcendència social i càrrega ideològica?
5. Segons el capitalisme consumista, l'art ha de generar imatges espectaculars, simulacions seductores que tenen poc a veure amb la representació del que és real. A les nostres escoles i universitats, hem de contribuir a aquesta lògica cultural impulsada pel desig consumista?
6. La incorporació de les noves tecnologies en l'àmbit artístic, respon lògicament a la necessitat permanent de modernització del capitalisme consumista?

7. Com poden i volen sobreviure, les escoles d'art, a la incombustible necessitat de modernització de la nostra societat?
8. L'escenografia contemporània és més que un programa estilístic. Com l'aprenentatge de l'escenografia, ha de defugir la imposició de tradicions culturals sobre un present social i econòmic que ha de situar-se més enllà de les solucions estilístiques?
9. Com podem aprendre una escenografia de naturalesa híbrida i que cita caòticament diferents referents de la memòria col·lectiva per formular un futur?

Bibliografia citada:

- ABELLÁN, J., (1983) *L'Escenografia de Fabià Puigserver*. Barcelona: Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona, Edicions 62.
- BABLET, D., (1975) *Les revolutions escéniques du XXe siècle*. París, Société International d'Art, cop.
- FISCHER-LICHTE, E., (2004) *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.
- GOLDBERG, R., (1996) *Performance Art: desde el Futurismo hasta el presente*. Barcelona, Destino.
- GRAELLS, G.-J., (1995) *Fabià Puigserver scénographe*, rédacteurs Guillem-Jordi Graells, Giorgio Ursini Ursic. París, Union des Théâtres de l'Europe.
- GUASCH, A. M., (2000) *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma.

