

DC.17-18

AUTOR: ANTONI RAMÓN GRAELLS, AMB UN INTERLUDI DE JEAN GUY LECAT
TÍTULO: A L'AURORA DEL SEGLE VINT-I-U: TEATRE, TEATRES EN RISC

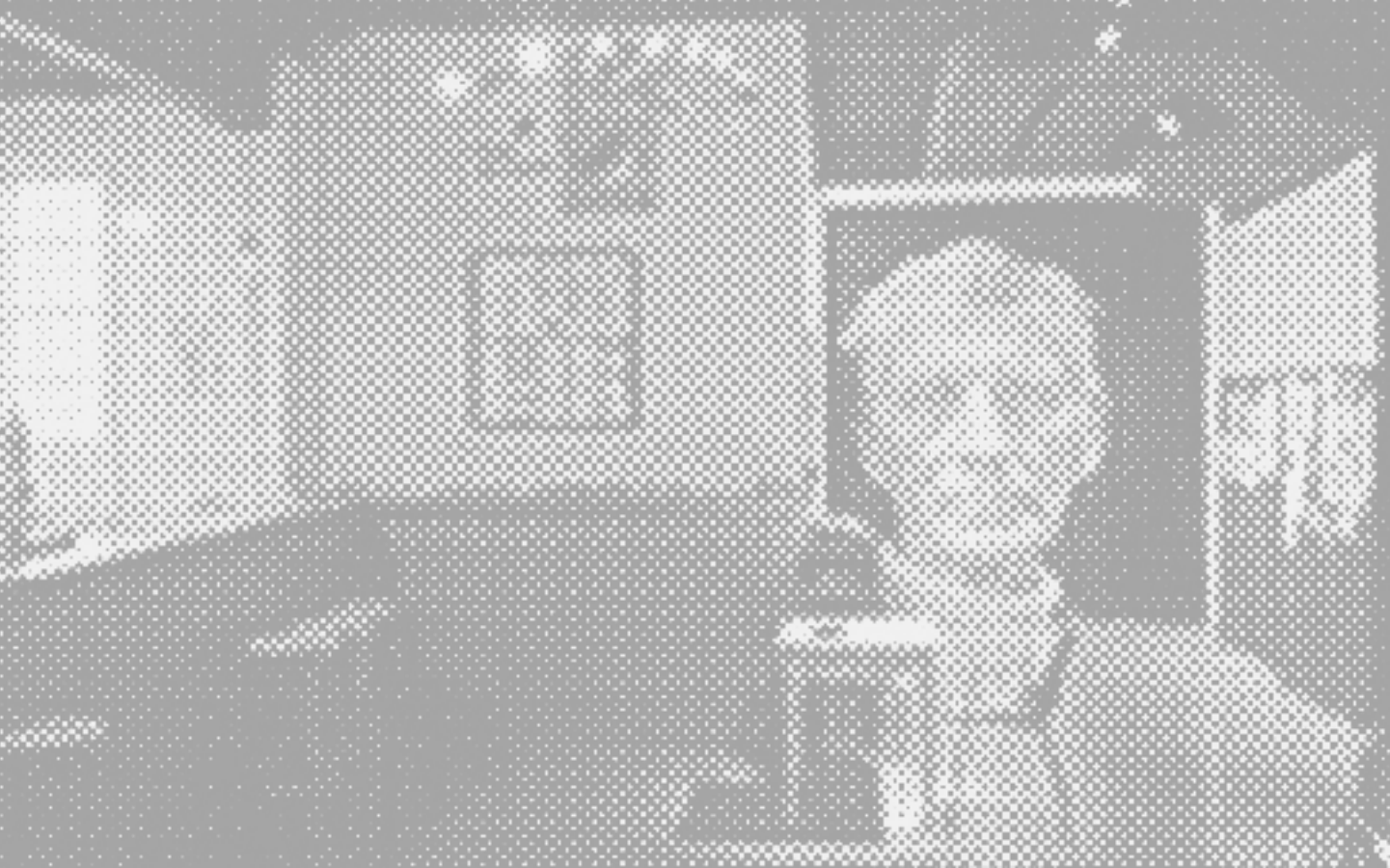
PALABRAS CLAVE: LA TRAGEDIE DE CARMEN - BOUFFES EXTERIOR- BOUFFES INTERIOR- PETER BROOK - ÓPERA DE PARÍS - TNC - CARTOUCHERIE EXTERIOR - THÉÂTRE DU SOLEIL, INTERIOR - ÓPERA LA BASTILLE EXTERIOR - CIUTAT DE TEATRE EXTERIOR - TEATRE DE LES RAMBLES - APOL·LO - BAM - MERCAT - STANDS
IMÁGENES: TONI RAMÓN ARCHIVE

NÚMERO DE PÁGINAS: 12
NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS: 26.746

SECCION:
04. TALLER LIBRE

ARTICULO:
04/5

AT RISK



A L'AURORA DEL SEGLE VINT-I-U: TEATRE, TEATRES EN RISC

Antoni Ramon Graells, amb un interludi de Jean Guy Lecat

[La tragedie de Carmen]

Allà pels anys seixanta del segle vint les noves avantguardes teatrals afirmaven, amb paraules diferents però amb un mateix esperit, la necessitat del teatre. Peter Brook, per exemple, ho expressava d'aquesta manera: "el teatre facilita la reunió de persones que no tenen altra ocasió de trobar-se i de parlar. Homes de qualsevol raça, edat i classe social mitjançant el teatre teixeixen relacions que l'estructura de la nostra societat normalment no deixa realitzar. El teatre abat les barreres alçades al llarg del segle vint en les comunitats urbanes, és un medi per trencar els prejudicis i les incomprensions que generen còlera i violència."¹ En una societat escindida, el teatre esdevenia un lloc de trobada.

La visió de Brook, i d'altres que més o menys pensaven com ell, estava dirigida per la voluntat de reunificar la societat i restablir la comunitat perduda mitjançant l'obra d'art. Una tasca ingent, que a la vegada convertia el teatre en necessari i precari. Certament, aquest encontre d'uns pocs sers humans fora del temps es troba essencialment en risc, ja que les aliances que l'escena estableix amb l'espectador són fugisseres, passatgeres; i per tant susceptibles de l'oblit, insegures.² Però les amenaces al teatre i als teatres solen provenir de causes més materials, i ben segur més poderoses.

El teatre pot ser ambulant, pobre, i també monumental, institucional, comercial, car. El teatre i els teatres es mouen entre extrems, com la majoria de les manifestacions humanes, malgrat a vegades aquests pols, que tendeixen a oposar-se puguin tenir les fronteres difuminades

Antoine Vitez va saber copsar molt bé com aquesta doble condició es reflexa a l'arquitectura dels teatres, que es pot entendre bé com abríc, que acull una activitat, bé com edifici, signe eloqüent que cerca distingir-se.³

Un abríc són les Bouffes du Nord, dissimulades en un edifici d'habitatges amb la única indicació del rètol "Théâtre" a la façana.

[Bouffes exterior]

Properes a la Gare du Nord, les Bouffes du Nord són un teatre de la segona meitat del segle dinou situat en un barri popular de París. Fora de l'espai dels teatres dels bulevards o de les grans sales d'espectacle de la rive droite i la rive gauche, les Bouffes havien disfrutat de breus instants de glòria quan, allà per l'any 1895, Aurélien Lugné-Poë hi muntà algunes obres d'Ibsen, i quan Alfred Jarry hi posà en escena *Ubu roi*. Però l'any 1974, quan estaven a punt de ser demolides per transformar-se en un aparcament, Peter Brook les descobrí: "*Ingresamos en un túnel polvoriento por el que debimos avanzar casi arrastrándonos; cuando pudimos incorporarnos, descubrimos -sucios, quebrados, golpeados por la lluvia, picados de viruela y, sin embargo, todavía nobles, humanos, refulgentes, sobrecogedores, a Les Bouffes du Nord*"⁴

A Brook degué agradar-li no sols l'anonimat de l'exterior del teatre i la presència del passat a l'interior de la sala, sinó també les dimensions de l'escena i la sala, la forma circular de la platea, i l'acústica i la visió bones de què podrien gaudir la majoria de les localitats. A diferència del que sol passar a la majoria dels teatres a la italiana, a les Bouffes l'eix major de l'oval de la sala se situa paral·lel a la boca d'escena, i això apropa el públic a l'escenari. Aquell teatre cremat tenia tots els ingredients per convertir-se en l'abríc de la companyia de Brook.⁵

1. Peter Brook, "Il centro e l'incontro", dins: a cura de Franco Quadri, *Peter Brook o il Teatro necessario*, edizioni de La Biennale di Venezia, 1976, pàg. 59.

2. Al respecte vegeu: Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987.

3. Antoine Vitez, "L'abri ou l'édifice", en *L'architecture d'aujourd'hui*, núm. 199, monogràfic « Les lieux du spectacle ». Christian Dupavillon (ed.), octubre 1978, p. 24 i 25.

4. Peter Brook, *Provocaciones, 40 años de exploración en el teatro. 1946-1987*. Buenos Aires, Ediciones Fausto, 1992, p. 170; v. o.: 1987

5. Sobre les Bouffes du Nord vegeu: Andrew Todd, Jean Guy Lecat, *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Madrid, Alba editorial, 2003

[Bouffes interior]
[Òpera de Paris, imatge urbana, secció]

Edifici, més encara, monument és la Òpera de Paris de Charles Garnier, "catedral mundana" segons la definí Théophile Gautier. Amb una volumetria que destaca en l'exterior de l'edifici la seqüència espacial interior del vestíbul, la sala, la caixa escènica i les seves dependències, el Palais Garnier, tal com també és anomenat, ofereix una imatge, un caràcter, encara avui fàcilment reconeixible.

[TNC, exterior]

Més a prop, el Teatre Nacional de Catalunya vol exhibir-se com a temple. Quan Josep Maria Flotats explica el programa artístic-ideològic del "Nacional" sembla que somiï.⁶ En la seva fantasia onírica la ciutat s'altera per la presència del Teatre. "El Nacional" no sols havia de "significar el naixement d'un veritable barri de Barcelona", sinó esdevenir el focus radiant, la corona de la ciutat. La relació amb la Sagrada Família és especialment aclaridora, tot i que "el Nacional" no sigui explícitament un temple expiatori, redemptor, sinó un "servei públic", educador del ciutadà, si hem de fer cas de les paraules de Flotats. El teatre reuneix, aplega, relliga la comunitat, i per tant esdevé, significativament, temple. La traducció d'aquesta ideologia en arquitectura per part de Ricard Bofill és una bona mostra de la simplicitat de les imatges de la civilització que ens és contemporània.

Però a més, el resultat urbà és decebedor, malgrat ser coherent amb l'estratègia urbanística, o potser millor la tàctica, que orientà el planejament urbà de Barcelona durant un determinat període. A manca d'una proposta global per la ciutat les àrees de nova centralitat plantejaven la intervenció puntual en zones, tot confiant especialment en l'activitat comercial i les oficines.⁷ Sense fixar-nos en qüestions estrictament estilístiques, formals, un enyora a les Glòries un projecte urbà de conjunt, un *master plan*, com el del Lincoln Centre a Nova York. Allà, el conjunt format per la Metropolitan Opera House, la New York Philharmonic i el New York State Theatre genera una plaça que actua de vestíbul urbà que acull el públic de les diverses sales. A Barcelona, pel contrari, l'Auditori i TNC més aviat sembla que es donin cops de colze. El primer, contenidor insignificant en el seu llenguatge arquitectònic, que no en quant a les dimensions. El segon, monument amb excés de significació.

També a l'escala urbana podem percebre aquest doble paper, d'abric i edifici, dels teatres. Abric és la Cartoucherie al Bois de Vincennes de Paris, on s'acullen els espais, no sols de representació, sinó també de creació, de diverses companyies: les pioneres, el Théâtre du Soleil i la Tempête, i amb el temps l'Épée du Bois, el Chaudron, l'Aquarium. Al marge de la ciutat realment existent, la Cartoucherie configura un "espai altre", alternatiu als llocs teatrals més establerts.

[Cartoucherie, exterior]

Allà per l'any 1968, però abans del maig, el Théâtre du Soleil anà a parar, gràcies a una delació, a unes naus industrials desocupades d'un antic dipòsit de cartutxos instal·lat al Bois de Vincennes. Aquelles naus industrials oferien prou espai perquè es desenvolupés el treball de creació del grup; configuraven un espai buit, disposat a ser omplert per acollir qualsevol proposta escènica. "Per què una fàbrica és un lloc teatral millor que altres? Perquè està feta per allotjar creacions, produccions, treballs, invencions,

6. Josep Maria Flotats, *Un projecte per al Teatre Nacional*, Barcelona, edicions de la Revista de Catalunya, 1989

7. *New downtowns in Barcelona. Àrees de nova centralitat*, Ajuntament de Barcelona, 1987



01 LA TRAGÉDIE DE CARMEN. PETER BROOK, 1983



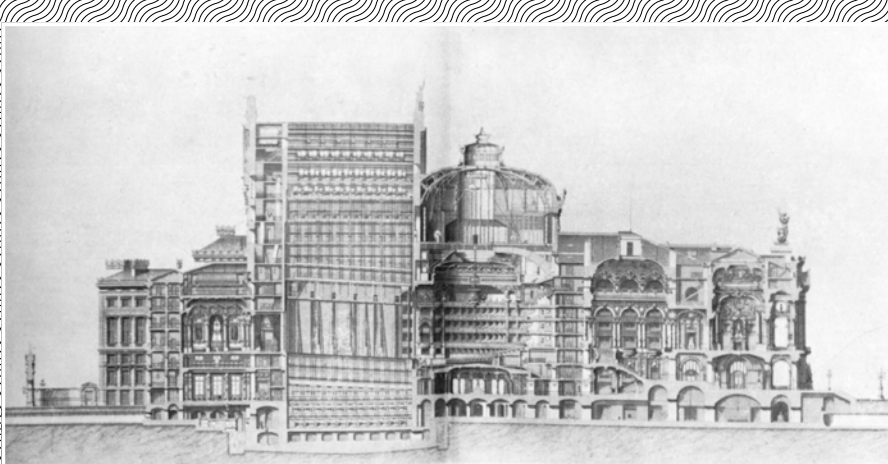
02 THÉÂTRE BOUFFES PARISIENS, 1876-1885



03 THÉÂTRE BOUFFES PARISIENS, 1876-1885



04 OPERA PARIS. CHARLES GARNIER, 1861-1875



05 OPERA PARIS. CHARLES GARNIER, 1861-1875

8. Ariane Mnouchkine, a: Gaelle Breton, *Théâtres*, Paris, Éditions du Moniteur, 1990, pàg. 16

9. El terme, que simplificant podriem definir com una utopia construïda és encunyat per Michel Foucault en el prefaci de *Les paraules i les coses*, editat l'any 1966, desenvolupant-lo anys després en una conferència al Centre d'études architecturales de París, amb el títol "Espaces autres. Utopies et hétérotopies". Una bona part es publicà en castellà a *Carrer de la ciutat. Revista de arquitectura*, n. 1, gener de 1978, pàgs. 5-9.

10. Lluís Pasqual, *un projecte de ciutat del teatre*, Barcelona, octubre 1997, pàg. 3

explosions!".⁸ Vist amb el temps, sembla com si el lloc hagués estat fet a mida del grup. Se situa en el perímetre de la ciutat, enmig d'un parc: un espai altre, una heterotopia, emprant el terme grat a Michel Foucault.⁹ Un lloc real on tot és possible.

[Théâtre du Soleil, interior]

[Òpera La Bastille, exterior]

Monument és l'Òpera Bastille, en una posició urbana emblemàtica dins el Paris-Capital d'estat de François Mitterrand i Jack Lang. Altra vegada la política necessita de monuments moderns amb voluntat de autoafirmar-se i amb la intenció de modernitzar-transformar la ciutat per tal de fer-la més funcional a la lògica del mercat.

[Ciutat del Teatre, exterior]

A Barcelona, la *ciutat del teatre* volia jugar aquest rol dinamitzador de l'entorn urbà. Aquest és almenys un dels objectius bàsics del primer avenç del projecte que Lluís Pasqual presenta l'any 1997. "Aquest barri popular s'ha mantingut, per ara, força al marge de la renovació social i d'activitat econòmica que ha caracteritzat d'altres zones de Barcelona. Les actuacions que, arran de la implantació de la Ciutat del Teatre, s'hi puguin fer han de contribuir a revitalitzar-lo."¹⁰ La intenció podria semblar bona, malgrat un no sap si el millor que li pot passar a un barri és que no es fixin massa en ell. No obstant aquesta declaració, les architectures de la Ciutat del Teatre configuren un recinte prou ben delimitat més que no pas s'integren al barri del Poble-Sec. Més que reestructurar l'entorn, el "projecte Ciutat del Teatre" organitzava un conjunt orgànic amb un cert grau d'unificació. Segons Lluís Pasqual, els espais, els recursos humans i econòmics de la Ciutat del Teatre havien de ser concebuts d'una manera "transversal" donant-se suport els uns als altres. "Una sèrie d'equipaments que la societat posa a disposició dels creadors i del ciutadà". Això havia de ser la Ciutat del Teatre, però el projecte es va aturar.

[Ciutat del Teatre, Institut del Teatre, vers la plaça, vers el barri]

Els teatres acompanyen la vida de les ciutats, la història dels uns i de l'altra està feta de trobades i descontres, que es reflexen en el mapa teatral d'una ciutat. La geografia teatral pot ser interpretada com el resultat d'una relació amb la ciutat, a vegades harmoniosa, altres difícil, tensa. Així es comprova a Barcelona, per exemple, on d'una manera reiterada els teatres s'han situat en els límits de la ciutat, com si intuïssin el sentit del creixement urbà, colonitzant, valoritzant un territori, i acabant expulsats quan el procés urbanitzador arriba a ell.

[Les Rambles, el Passeig de Gràcia, el Paral·lel]

Així, la primera Casa de Comèdies se situà a les Rambles quan les muralles convertien aquell lloc en la frontera entre la ciutat i el seu raval. La ubicació de la sala havia estat fortuïta, ja que s'ubicava en uns horts donats a l'Hospital de la Santa Creu, que des del 1579 tenia el reial privilegi de gestionar les funcions teatrals de les companyies de còmics i líriques que arribaven a Barcelona. Però aquell límit va esdevenir centre, i segurament l'activitat teatral, al formar part de la vida pública burgesa, hi va contribuir. El mateix que succeí en el Passeig de Gràcia, via privilegiada dins les que en el pla de Barcelona unien la ciutat amb les viles de la primera corona perifèrica. A la segona



06 TEATRE NACIONAL DE CATALUNYA, TNC. RICARDO BOFILL, 1997



07 THÉÂTRE DE LA CARTOUCHERIE, 1852



08 THÉÂTRE DE LA CARTOUCHERIE, 1852. REPRESENTACIÓ INTERIOR



09 INSTITUT DEL TEATRE. RAMÓN SANABRIA, 2000. BARCELONA. FOTOGRAFIA TR

meitat del segle XIX, en aquell passeig hi havien “més teatres que gent per anar-hi”, si fem cas de les paraules de Pitarra.. Jardins, camps elísis, teatres d'estiu i de pedra, eren llocs d'esbarjo, de fugida o d'encontre. Un àmbit apte per a la construcció d'una comunitat, com la dels cors d'en Clavé. Un lloc de trobada interclassista, abans de la conformació de la consciència de classe. Amb l'exemple l'espai d'unió es transmutà en el “quadrat d'or”.

I el teatre es refugià al Paral·lel. Altra vegada un espai fronterer, on la ciutat no havia arribat. Altra vegada, també, un espai de cohesió d'una ciutat que a la vegada que anexionava els municipis del pla de Barcelona perdia part de la seva continuïtat, ja que l'exemple no deixava de ser sinó un buit en una bona part de la seva extensió. No és pas estrany que Alejandro Lerroux, espavilat com era, endevinés que al Paral·lel les seves arengues populistes trobarien el seu públic.

Al llarg de la segona meitat del segle XIX i a començaments del segle XX el teatre també es va instal·lar a les viles del pla de Barcelona. Allà, en la vida i en les seus de les entitats, tant les obreres com les catòliques, el teatre tenia un lloc important. El teixit associatiu i amb ell els teatres, es difonien]de Gràcia i el Paral·lel donaven al sistema teatral barceloní, en aquest cas el model formal era el de la disseminació més o menys uniforme dels teatres a l'intern d'un espai relativament ben definit.

A les Rambles, el Passeig de Gràcia, el Paral·lel o Gràcia, una vegada passat el temps de glòria i esplendor de las sales d'espectacle, queden rastres del pas del teatre. Una espècie de pòsit, una memòria més o menys afeblida. Present encara a les Rambles. Consumida, irrecuperable, al Passeig de Gràcia. I cada vegada més dèbil al Paral·lel; esperem que acabi bé la història del Teatre Arnau, ja que la pervivència de l'esperit de El Molino sembla problemàtica, per més que s'asseguri que el local tornarà a posar les seves aspes en moviment.

[El Principal, l'Arnau i el Molino]

...

[Apol·lo]

Enmig d'aquest panorama neix l'*Observatori de teatres en risc*, com una plataforma des d'on contemplar el paisatge amenaçat dels teatres en el medi urbà. L'*Observatori* sorgeix de la tràgica història del Teatre Circ Apol·lo de Vilanova i la Geltrú, una experiència que te quelcom d'autobiogràfic.

Quan tenia vint-i-dos anys era un becari d'allò que aleshores se'n deia *càtedra* - els departaments universitaris encara no s'havien inventat - i estava ordenant treballs de l'assignatura Composició III, que Ignasi de Solà-Morales dedicava a estudiar algunes tipologies arquitectòniques, en concret els teatres, quan una petita col·lecció de fotografies em va venir a les mans. Per què em varen quedar gravades a la meva memòria resident no ho sé pas, tal vegada fou per la força de la forma circular d'aquella sala, o pots ser per l'atracció de l'espai buit, amb unes poques andròmines que li donaven un cert aire nostàlgic.

[Apol·lo]

Va passar el temps, més o menys uns quinze anys, era professor a l'escola i donava les classes de la mateixa assignatura. Fins aleshores havia proposat als estudiants bé l'anàlisi, bé el projecte d'un teatre, però el curs del 1995 em vaig decidir a plantejar un altre tipus de treball: dissenyar una escenografia... i aleshores el record del Teatre Apol·lo va reapareixer. Tenia ganes de trobar una població on els estudiants poguessin escollir entre diversos espais per a representar l'obra que havien de dur a escena, i també volia que no tots fossin teatres a la italiana. Vilanova ofería els llocs ideals: el Teatre Principal, l'Apol·lo i un espai anomenat La Sala, cobert amb voltes, algunes mig derruïdes, que ens va donar a conèixer Bienve Moya, treballador de l'Ajuntament que va posar a la nostra disposició tots els seus coneixements de la història i el present del món teatral de Vilanova. Conscient de les meves limitacions a l'hora de conduir un exercici com aquell, vaig demanar col·laboració a Quim Roy, antic estudiant de l'assignatura que havia encarrilat la seva vida professional vers l'escenografia, a fi que orientés i corregís el treball dels estudiants, i ell li

va dir a Sergi Belbel, aleshores un jove director de teatre, per si també podia participar-hi. En Sergi va escollir la *Fedra* de Racine com a obra per posar en escena. Després d'aquesta experiència, Iago Pericot va intervenir activament en el programa de l'assignatura durant un munt de cursos, i el darrer hi ha estat Silvia Ferrando, directora de teatre.

Aleshores ja coneixia Jean Guy Lecat, director tècnic de les Bouffes du Nord i explorador a la recerca de llocs teatrals per a la companyia de Peter Brook, i vaig pensar d'aprofitar alguna de les seves visites a Barcelona per portar-lo a Vilanova i saber què li semblava el Teatre-circ Apol·lo. Anys després, Jean Guy va posar per escrit les seves impressions en un informe sobre les possibilitats escèniques de l'Apol·lo..

«Fa alguns anys, un amic arquitecte va desitjar mostrar-me, a Vilanova, un teatre-circ, així com un conjunt d'edificis abandonats. Al primer cop d'ull ens va seduir l'originalitat i la qualitat d'aquelles arquitectures en ruïnes i vam pensar que tenia un cert interès salvar-les (...)

Això no obstant, aquest tipus d'espais solen tenir un handicap considerable: la seva edat. Molts d'aquests "llocs del passat" resten presoners de la seva forma, de la seva estètica i de la seva situació dins la ciutat. Arran d'això sorgeixen algunes qüestions mil vegades plantejades: cal guardar aquesta memòria?, és un obstacle per a les joves generacions d'artistes?, com podríem fer-la evolucionar? (...) la resposta no sempre és clara; alguns espais són completament buidats, altres totalment restaurats. En tots els casos, la vida, les traces del passat damunt els murs, es perden. I és que la resposta ha de dependre de la pregunta: guardar aquest espai per fer-hi què? Si la pregunta està mal plantejada, la resposta naixerà emmetzinada.

»Penso que l'èxit de l'arquitectura interior d'un espai antic depèn en primer lloc del delicat acord entre la forma i allò que conté. Per forma entenc la qualitat de la sala i la seva capacitat d'acceptar o de refusar, inspirar o neutralitzar l'activitat que acull. En particular, quan el projecte consisteix a transformar edificis del passat en espais d'espectacle, els murs i els sostres del passat esdevindran inseparables de les futures creacions dramàtiques o dels espectacles que rebran i als quals hauran d'aportar vida. L'arquitectura i l'espectacle dependran estretament l'un de l'altra. El contenidor ha de ser suficientment viu per mantenir el públic animat. La forma ha de ser suficientment generosa i servicial per deixar desenvolupar la relació entre representació teatral i espectador sense obstacles; però si arquitectura o espectacle fallen, el resultat és mort i artificial. Abans que res, l'espai dramàtic ha de servir a les necessitats de la història contada. Alguns espais tenen, en si mateixos, la meitat d'allò que és necessari. Les seves proporcions, els seus materials, els seus colors ajuden a aquesta finalitat, però d'altres son, senzillament, enutjosos i lletjos. En aquest cas, el pitjor perill per a un edifici del passat, o històric, és esdevenir un museu.

»Desgraciadament, massa espais restaurats per arquitectes són espais sense vida. Aquests arquitectes no veuen més que la forma de l'espai, sense comprendre que allò que fan és incomplet. En la major part dels casos, sembla que estiguin rígids i que la por els impedeixi acceptar la necessitat d'estar oberts al món de l'espectacle. Es refugien en formes inflexibles i estructures i materials morts. La conseqüència és que molts dels espais recuperats refusen qualsevol temptativa de deixar que la vida respiri. Paradoxalment, altres espais transformats amb molta més humilitat han restat més vius, pels colors, les decoracions i els materials, i més humans, per les proporcions. Els espectacles que reben i la seva acústica estan, així, en perfecta harmonia amb els seus públics, com passa a l'avui molt cèlebre BAM Majestic Harvey de New York, al Théâtre des Bouffes du Nord i a La Cartoucherie de Vincennes a París.

[BAM]

»Un espai d'espectacle —que podria ser pensat pels creadors com quelcom neutre, passiu, inanimat i subordinat, a l'interior del qual puguin projectar les seves idees d'espectacle— ha d'estar permanentment obert a la vida en una perspectiva nova, exactament com el text d'una obra. L'evolució de les formes de l'espectacle ens força a tornar a centrar l'espai regularment. La societat ha canviat i hem d'escoltar les formes noves i refrescar les proporcions i els moviments com a única manera de mantenir

units el públic, els actors i l'espai, i així no envellir. Però, amb tristesa, hem vist al llarg del temps com l'acord entre la forma i els espectacles no sempre s'ha mantingut. Alguns espais que eren plens de poesia i imaginació han declinat gradualment cap a la sordidesa i la misèria. Dissortadament, d'altres també han caigut, però en la direcció oposada; després de transformacions successives i cares han esdevingut cada vegada més respectables, alhora que, en paral·lel i gradualment, anaven perdent el caràcter que els havia fet més interessants i més importants; diferents d'altres. El Mercat de les Flors n'és, ai las, un bon exemple.

[Mercat]

No cal considerar que un teatre sigui un temple. Un teatre és un lloc temporal i pràctic que també ha de tenir la capacitat d'inspirar i d'edificar. Però, per a un arquitecte, intentar construir un teatre tan noble i permanent com un temple és, a vegades, un objectiu.

»En general, en els espais públics es nota que la presència humana està lligada a una constel·lació de factors, certament subjectius i canviants. Quan visito un espai, la decisió és extremadament simple. Puc dir: "Aquest espai és impossible, no pot servir, té males proporcions, mala acústica, mals materials o mala atmosfera i no puc canviar-hi res." O puc dir: "Aquí, el meu treball en part ja està fet." És en aquesta alternativa que s'ha d'expressar el talent de les persones que han d'arranjar espais antics. Quan vaig visitar el Teatre Apol·lo per primera vegada, vaig quedar de cop impressionat per la seva sobrietat, fragilitat i, al mateix temps, per la seva presència. Les tres quartes parts de les emocions que en general cerquem en un espai consagrat a la música, al circ o al teatre ja eren allà. La qüestió no consistia sinó a "com organitzar-ho", i a suggerir algunes idees per tornar a donar vida a aquell edifici i aconseguir que l'art i la tècnica anessin plegats.»

Jean Guy escrivia aquestes paraules, una magnífica guia per a intervenir en arquitectures del passat, el mes de octubre del 2004, amb l'Apol·lo mes ple que mai de trastos i, a més, encerclat de cases, de tanques. L'estat d'abandó era reflex d'un declivi, per deixadesa, per ignorar —o no considerar— els valors d'aquella arquitectura, perquè prevalien altres qüestions.

[Apol·lo]

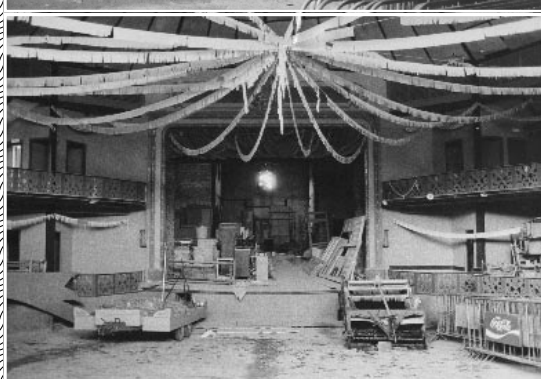
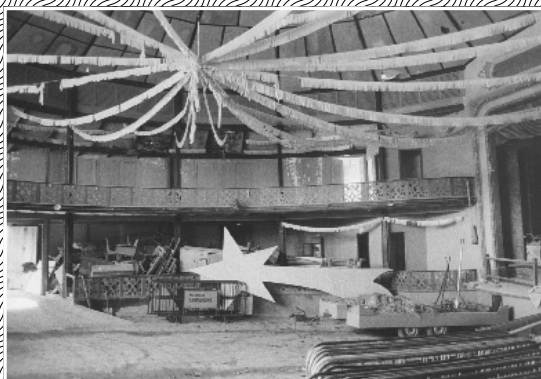
Pena, però sobretot ràbia, ens causà la mort de l'Apol·lo, incendiat poc després d'haver lliurat a l'Ajuntament, el desembre del 2004, l'informe que ens havia encarregat sobre el potencial escènic d'aquell espai. Mort per negligència.

[incendi]

...

[Praga]

Quan Ramon Ivars, comissari de la delegació espanyola a la Quadrienal de Praga d'escenografia i arquitectura teatral que tingué lloc el passat mes de juny em va explicar el seu desig de que la secció d'arquitectura teatral defugís d'exhibir el "més espectacular transatlàntic" avarat els darrers anys, vàrem pensar en explicar la història de l'Apol·lo i utilitzar-la per proposar la creació d'un *observatori de teatres en risc*. El manifest fundacional començava: «La majoria de nosaltres, gent de teatre, veiem, en el dia a dia de la nostra feina, llocs teatrals: teatres, però a vegades també espais de potencial escènic, que ens fan l'efecte d'estar en situació de risc. Sovint és el seu estat d'abandó el que fa témer que un «accident» acabi amb la seva existència. Altres vegades és el creixement de la ciutat sota la lògica mercantilista la que els amenaça. Fins i tot, de tant en tant, no és més que la desídia la que els fa vulnerables. Però una bona part d'aquestes arquitectures mereixerien ser rescatades per a ús i gaudi de la comunitat. Les raons per a preservar aquests espais no han de dependre necessàriament de la seva qualitat arquitectònica, ja que també po-



10 TEATRE APOL·LO, 1978. VILANOVA I LA GELTRÚ



11 EXHIBITION "THEATRES AT RISK". QUADRIENAL DE PRAGA. FOTOGRAFIA TR

den provenir del seu valor urbà o patrimonial: històric, social... i, sobretot, de la seva capacitat d'allotjar l'esdeveniment teatral. L'*observatori de teatres en risc* vol ser un punt de recollida d'informació sobre aquestes arquitectures teatrals amenaçades.»

El jurat, després de declarar desert el Premi d'Arquitectura, otorgà el diploma honorífic a l'*observatori*, "per la seva originalitat i per l'esperit del manifest"

[stand]

[pàgina web]

Els mesos passats des d'aleshores han servit per anar definint millor el projecte. La pàgina web, la plataforma principal per donar-nos a conèixer i recollir informació ha demostrat ser útil. En la mesura de les nostres capacitats hem publicat els casos del Teatre Albéniz a Madrid, el Bretón a Salamanca, el Fleta a Zaragoza i la Sala Beckett a Barcelona. Hem rebut notícies del Cinema Ideal d'Alacant, el Betlem de Tirisiti a Elx, el Bellas Artes a Donostia, el Mar i Terra a Palma de Mallorca.

Elaborar una línia de recerca i actuació està essent el nostre objectiu prioritari. Entenem que l'*Observatori* ha de dirigir la seva mirada en una triple direcció, per tal d'estudiar el *passat*, observar el *present* i projectar el *futur*, i fent-ho anar construint un *arxiu*, un *observatori* i un *laboratori*.

[pàgina]

Arxiu. Un catàleg de teatres desapareguts, que aspira a recuperar la memòria de sales d'espectacle d'algunes ciutats. Reunir informació i situar-la en l'espai i el temps són les primeres tasques d'aquest arxiu, necessàries per a una posterior interpretació del rol dels teatres en la història urbana.

[pàgina]

Observatori. Un punt de recollida d'informació d'arquitectures teatrals i d'espai de potencial escènic amenaçats.

[pàgina]

Laboratori. Un espai generador de propostes d'intervenció arquitectònica en els teatres en risc, amb l'objectiu de convertir-los, de nou, en espais útils per a la comunitat. En aquest sentit el laboratori cercaria subministrar eines teòriques: articles en revistes, llibres, projectes arquitectònics, espais,... sense renunciar a ser, en la mesura de les possibilitats, un autèntic taller de projectes.

...

El grup fundacional de l'*Observatori de teatres en risc* se situa a la Escola d'Arquitectura de Barcelona i manté vincles amb l'Institut del Teatre i amb la professió teatral: companyies, consultors escènics i escenògrafs. Cerca recolzar-se en el món acadèmic i professional del teatre i de l'arquitectura. La intenció es mantenir viva i en creixement la pàgina web, i amb els materials recopilats elaborar un informe anual de l'estat de la qüestió i adreçar-lo a les institucions públiques implicades. www.theatresatrisk.org