

## 2A JORNADA D' INTERCANVI

### DRAMATÚRGIA I ESCRIPTURA

*«Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello.»*

**Teoría Estética, Theodor Adorno**

La Jornada de dramaturgia, creació i escriptura que es va celebrar a finals de gener a La Central del Circ sorgeix, com diu la seva impulsora Vivian Friedrich, de la necessitat d'aprofundir per desdibuixar-nos, perdre'ns, buscar-nos, trobar-nos i sobretot, per descobrir que avui dia i per sort, no només hi ha una manera d'entendre el circ i l'art, com tampoc no només hi ha una manera de fer-ne. Durant les dues sessions s'ha fet evident el desig de diàleg, les ganes de qüestionar-nos i de posar en comú experiències i dubtes que sovint els que ens dediquem a la creació portem en la solitud de la sala d'assaig o d'entrenament.

Minuts abans de començar les sessions i en veu baixa moltes ens preguntem què en sabem d'això que anomenem dramaturgia, totes en volem conèixer més i de manera generalitzada es percep una humil predisposició a acceptar que no ens atrevim del tot a definir-la, ja que el camp és vast i les visions infinites.

### SESSIÓ I

Durant la primera sessió, els tres convidats a parlar-nos de les seves visions personals sobre dramaturgia, creació i escriptura escènica són Sebastian Kann, Amanda Wilson i Jorge Albuérne. Tres aproximacions a tres maneres d'entendre el circ i la dramaturgia que ens ajuden a qüestionar-nos encara més i a obrir nous camins de reflexió:

- **SEBASTIAN KANN**  
*Circ com una pràctica empàtica: "Always Beautiful" i l'estètica del plaer i les cures.*
- **AMANDA WILSON**  
*La ràpida seducció del truc. Una curiosa comparació entre el circ i el porno.*
- **JORGE ALBUERNE**  
*L'error com a matèria. El circ com a eina.*

## SEBASTIAN KANN

---

### ***Circ com una pràctica empàtica: “Always Beautiful” i l’estètica del plaer i les cures.***

Per què la dramaturgia de circ hauria de ser diferent d’una altra dramaturgia? Si intentem buscar una dramaturgia específica de circ ens veurem obligats a definir què és el circ, i aquesta definició ara per ara no és el que busca Sebastian Kann. **Entén la dramaturgia com a pràctica o procés**, i no com quelcom que una peça acabada té per ella mateixa o quelcom que s’expressi o signifiqui, sinó que és allò que fa un artista a la sala de creació o d’entrenament.

El fet contemporani rau en la multiplicitat de centres de trobada, la capacitat d’estar connectats per molts punts diversos. En aquest sentit, estableix que el circ és una constel·lació de cossos, objectes, artistes, institucions i discursos que cristal·litzen en una pràctica per trobar la pròpia tècnica i que té com a punt de partida l’espai d’entrenament i de recerca. El circ parteix de tres elements fonamentals: el cos, tot allò amb el què ens podem interrelacionar i, per acabar, una pregunta: què més puc fer amb tot això que tinc i què més puc fer amb tots els elements i contextos amb els quals em relaciono?

La tècnica no és més que una manera de relacionar el nostre cos amb el món, i normalment està lligada a l’assoliment d’objectius concrets o al compliment d’un programa d’estudis. En la pràctica artística, l’objectiu no s’ha de fixar prèviament ni s’ha de pretendre tancar res, de manera que els moviments que puguin sorgir siguin radicalment oberts i no concloents.

Planteja l’art com un espai experimental i de llibertat, tanmateix assumeix també que aquesta visió privilegiada és només viable si darrere es té un suport extern que recolza la pràctica i l’espai de llibertat, així com una presa de responsabilitat del propi artista quan escull no convertir la seva “habilitat” en quelcom específic. És en aquesta responsabilitat on Kann situa el rol de la dramaturgia: en la capacitat d’escollir, de decidir-nos per una cosa i no per una altra i també i no menys important, en la consciència i l’assumpció de les eleccions que faig. **Dramaturgy is a choice**, i és en aquesta presa de decisió on pot sorgir la transformació.

Un altre puntal dels estudis de Sebastian Kann és tot el que fa referència a les cures. A partir del seu propi procés artístic descobreix que allò més interessant en la pràctica és l’estar disponible per l’altre i per tot allò que està fora d’un mateix, en altres paraules: **l’escolta**.

Aquest diàleg bilateral es dona amb les persones amb qui treballem, amb l'objecte de circ, amb el públic... Es tracta de buscar la sostenibilitat en totes les accions: cap a l'altre però també cap al nostre cos. Sovint en el circ es percep el propi cos com si fos el d'un altre, sobrepasant els límits físics i anant cap a llocs on el cos no desitja anar. És per això que prioritza el que ell anomena “**moviments curosos**”, on apareixen el plaer i la cura com a sentiment i com a voluntat. Tot procés creatiu necessita trobar maneres horitzontals de relació, ja que l'equitat per ella mateixa sovint no es dona, sinó que hem de ser conscients de com propugnar-la.

En un món cada vegada més solitari i individualista, regits per un capitalisme agressiu, la dramaturgia força l'artista a definir la seva política i si volem comprometre'ns dramàticament amb el circ, segons Sebastian Kann cal que estiguem a punt per acceptar les diferències, perquè el que fa essencialment la dramaturgia és generar diferències i crear preguntes.

## AMANDA WILSON

---

### *La ràpida seducció del truc. Una curiosa comparació entre el circ i el porno.*

Després de quinze anys fent circ, Amanda Wilson decideix traslladar-se a França per estudiar el mètode Lecoq. El contacte amb una altra art escènica la condueix a reflexionar sobre el llenguatge artístic utilitzat fins aleshores, i s'adona que el circ posseeix una **velocitat de seducció** molt particular, única i, sobretot, molt ràpida. Aquesta velocitat intrínseca fa que a vegades, aguantar el temps d'atracció en escena sigui molt més difícil que en el teatre per exemple, que sedueix més lentament.

Tanmateix, tot i aquesta responsabilitat d'haver d'atrapar en un obrir i tancar d'ulls, el circ posseeix també un tresor, tal i com l'anomena Amanda Wilson. Un tresor que fa que qui mira no pugui deixar de fer-ho, que atrapa i enganxa a través del risc, de la destresa o de la raresa. Aquesta arma de doble tall la porta a considerar que **el circ és el porno de les arts escèniques**: ràpid a l'hora de seduir-nos i de satisfacció immediata, acompanyat d'una pulsó escòpica que ens atrau i que fa que no puguem deixar de mirar.

Al llarg de la història aquest *no-poder-deixar-de-mirar* ha estat classificat com a obscè i sovint relacionat amb allò brut, allò que està al darrere, que no s'ha de mostrar. De fet,

etimològicament, *obscè* significa fora de l'escena o en contra de l'escena. És, si més no, curiós que justament el circ també s'hagi considerat sovint des dels marges respecte les altres arts escèniques.

Així mateix, si comparem la pornografia amb l'erotisme, apareix una desvalorització de la primera respecte l'altra, de la mateixa manera que el circ s'ha considerat sempre una art menor, quelcom que no cal haver estudiat per veure-ho. Però ser conscients del lligam del circ amb allò popular no té perquè ser negatiu, sinó que és un llenguatge més dins les múltiples possibilitats que té el circ.

Un altre punt en comú entre aquests dos mons aparentment tant allunyats com el porno i el circ és que ambdós es barregen amb altres gèneres, però sovint la mescla acostuma a ser lleugera, ja que el que es vol veure és molt específic: en el cas de la pornografia pot ser una ejaculació, en el cas del circ, el doble salt mortal. Tot el que embolcalli aquests dos moments té un tractament secundari, complementari i poc rigorós. Per altra banda, ambdós presenten també el problema de l'**aglomeració de clímax**: si hi ha un clímax al principi de tot (en el cas del circ seria un truc fort), a partir d'aleshores només es pot pujar de nivell, i els clímax successius, no tindran mai el mateix efecte que el primer. Rares vegades es construeix una relació emocional o dramàtica perquè el clímax tingui un pes tant fort que pugui involucrar el públic.

La visió que com a públic o com a creadors tenim de l'art també té a veure amb el rerefons social, cultural i polític del moment en el qual vivim. Què es considera pornografia o què es considera art i què no, pot canviar molt depenent de la mirada del receptor i del context històric, per tant, és quelcom mutable i a vegades fins i tot imprevisible.

## JORGE ALBUERNE

---

### ***L'error com a matèria. El circ com a eina.***

*“Lo intentaste. Fracasaste. Da igual. Prueba otra vez. **Fracasa otra vez.** Fracasa mejor”.*  
Aquestes paraules de Samuel Beckett descriuen molt bé l'univers dramàtic que Jorge Albuerne presenta a través de l'exploració de l'error.

Per Albuerne, el circ és una eina més al servei d'un llenguatge més complex, un punt de partida cap a la reflexió. Capbussats en una societat capitalista que vanagloria l'èxit tot contraposant-lo al fracàs, planteja **la creació com un espai polític** des d'on qüestionar la realitat i qüestionar-nos. Sense sublimar el circ ni la seva pràctica vol esbremar d'ells un discurs que li permeti aprofundir en l'enteniment d'ell mateix i d'allò que ens envolta.

A l'hora de buscar material per les seves creacions, Albuerne cerca en l'error, en la tara, en la disfuncionalitat, en allò que de bones a primeres rebutgem perquè no és el que buscàvem.

**L'error és inesperat i revolucionari** perquè posa de manifest que existeix una norma i un ordre previ que, sorpresa! també poden ser erronis. L'absurditat de l'existència humana en tota la seva llum. L'error, doncs, és subjecte que esdevé eina i que ens pot portar a un acte escènic.

A més a més, l'error plantejat com a tal en escena, ajuda a prendre consciència de la dificultat i per tant a fer del que mira un còmplice del procés de l'artista. Crea una proximitat i una empatia que vinculen el públic amb el que està succeint i l'equivocació esdevé veracitat en tant que moment present. Mostrar i utilitzar l'error és mostrar la vulnerabilitat i la fragilitat a què estem sotmesos com a éssers humans.

**...el mundo no se acaba al cartografiarlo**, Jorge Albuerne dixit.

---

Després d'escoltar tres maneres d'entendre el circ i la creació, i prenent com a base que vivim en una societat *assegurada i segura* (almenys aparentment), què vol dir en circ contemporani prendre risc? Sembla que estem d'acord en que el risc ja no es troba només en allò físic, sinó que també té a veure amb conceptes mentals, en no falsejar la incomoditat i en buscar als extraradis de les nostres zones de confort.

---

Pren acta de la sessió: Griselda Juncà

## 2A JORNADA D' INTERCANVI

---

# DRAMATÚRGIA I ESCRIPTURA

### SESSIÓ II

#### 1A PART

---

*Intercanvi de punts de vista. Taula oberta per a directors, directores, creadors i creadores.*

La segona sessió de la Jornada de dramatúrgia i escriptura escènica té com a motor l'intercanvi de punts de vista i interessos de persones que provenen del circ i d'altres arts escèniques, a més del desig de posar en comú les diferents experiències físiques i abstractes, creatives i analítiques de la dramatúrgia i la creació contemporània. No es tracta de descobrir una veritat absoluta ni un camí únic (si és que aquests existeixen), sinó que més aviat es constata de nou l'agradable sensació de saber que existeixen múltiples maneres i que en la creació tots els camins poden ser explorables.

**Vivian Friedrich** ens recorda que segons el país, i també segons qui la fa, apareixen diferents definicions. En el cas de Catalunya per exemple, ens trobem que la dramatúrgia sovint s'entén com a escriptura escènica que parteix d'un corpus textual. A Alemanya és concebuda com l'establiment de connexions entre el receptor, l'escena i la direcció, com una manera d'educar el públic per entendre una peça escènica, donar codis per poder reflexionar, eines per ser capaços/es de criticar, opinar o percebre una obra.

Preguntades sobre quins són els cinc punts clau d'una dramatúrgia, sorgeixen espais de trobada. Ressalta per sobre de tot que gairebé totes parlen de la dramatúrgia com a recerca de la coherència entre els diferents elements que formen part del que es vol explicar o mostrar. Per algunes, aquests elements poden ser simplement el material físic o seqüències de moviment, per altres el text o el missatge, story telling o relats ajustats als temps que corren. La coherència, doncs, com a base, punt de partida i motor del procés creatiu.

Es coincideix en percebre la creació com un acte de llibertat. El paper que juga la dramaturgia en tot això és que “endreça” aquesta llibertat, és allò que l’artista s’imposa a sí mateix per a ordenar-se i ordenar la comunicació amb l’espectador. Les veus de totes s’uneixen quan s’afirma que la “dramaturgia hi és sempre”, i les discrepàncies sonen quan es parla de l’existència de bones i males dramaturgies. Per **Sebastian Kann**, la dramaturgia no es qualifica a través d’aquests dos pols, sinó que per ell el dramaturg “simplement” és un traductor, és aquell que passa el pensament a llenguatge. En canvi per **Toni Casares**, director de la Sala Beckett, la traducció és la feina del crític, que converteix la peça artística a llenguatge més prosaic. Per ell, existeix dramaturgia bona i dramaturgia dolenta, però “sempre hi ha dramaturgia, i el que manca és la consciència de que hi és”

En el cas de **Joan Català**, l’acte escènic és vist com una caixa d’eines on hi ha tot el que el creador sap, i el punt de partida d’aquesta dramaturgia és la coherència entre tot el que hi ha dins aquesta capsa, que sovint prové de vivències pròpies. Tal i com diu Michel Dallaire, “El pallasso no necessita dramaturgia perquè ell és la dramaturgia”. En relació a aquestes paraules, enllaça **Òscar Dasí**, director artístic de la Caldera, quan afegeix que la dramaturgia és “cos, cos, cos...en un cos a l’espai ja hi ha un discurs, un cos porta escriptura en ell mateix”. Ambdós coincideixen amb la idea de Sebastian Kann, que la dramaturgia sorgeix de qualsevol acte escènic o de qualsevol performer en acció a escena, tanmateix no li veu sentit a fixar un punt de partida, ja que concep la dramaturgia només com a procés i com a pràctica. Fixar l’objectiu de no fixar.

Per **Johnny Torres**, director artístic de La Central del Circ, la dramaturgia és visió, és la materialització del que hi ha a l’interior, però també és anticapitalisme, és el desmuntatge de les figures oligàrquiques a través de relats ajustats a la realitat per a poder qüestionar-la i per a poder fulminar també els cànons establerts anteriorment. El circ contemporani recobreix i es recolza sobre necessitats acadèmiques d’anàlisi crític. A partir dels anys 80, quan es crea el CNAC, la primera escola de circ superior a Europa, es defineix el que serà el circ a partir d’aleshores: “tota una sèrie d’activitats extretes del seu marc producció-espectacle, per parlar en un llenguatge d’art”.

A través de la presentació per Toni Casares del pacte de ficció en el teatre, sorgeix un debat sobre la ficció en el circ: sovint parlem que el teatre és mentida i el circ és veritat, tanmateix res és tant absolut, sinó que apareixen matisos. Segons el mateix Casares, el teatre no busca

la veritat i això és el que el distingeix del circ, que és un art que juga amb la veritat. Li interessa la mentida perquè li permet construir sentit en una existència que per sí mateixa és un sense sentit.

Per Johnny Torres en canvi, el circ no és “el regne de la veritat, ja que un acte de circ és totalment premeditat, assajat, repetit...demostrable”. El circ és tensió. Fulmina les lleis físiques i el circ contemporani també vol fulminar lleis estatutàries, socials i ètiques. Aleshores, en aquest estira-i-arronsa entre veritat i mentida sorgeix una pregunta interessant, potser encara sense resposta: el cos també menteix?

Com molt bé diu la Vivian Friedrich, en dramaturgia no hi ha una veritat absoluta i cadascú té la seva pròpia. I allò que defineix més bé la trobada d'avui és la percepció de que la dramaturgia requereix transformació i disponibilitat.

## **2A PART**

---

### ***Què impulsa la transformació del mercat cultural? Els creadors i creadores o la pròpia indústria cultural?***

La segona part de la sessió es destina a debatre la transformació del mercat cultural a través de la creació. En general existeix la sensació que el mercat mana, però també que l'artista té la possibilitat de crear les seves obres sense deixar-se influenciar per la indústria cultural i un cop creada la peça es pot cercar aquell emplaçament en el mercat o ecosistema cultural que més li escaigui. Està clar que no estar subjecte a ajudes econòmiques i als dictats del mercat converteix l'acte creatiu en un acte de llibertat i d'independència, escapant d'allò estandarditzat i produït en sèrie; però la societat on vivim, capitalista i basada en el consum, està regida per unes lleis de mercat i malauradament a vegades i més sovint del que hauria de ser, la cultura tampoc se n'escapa. Tal i com comenta Johnny Torres: “l'artista té dues opcions: posar-se al cantó de canviar les exigències o apuntar-se a elles. El món artístic està sotmès sempre a les tensions dels mitjans de comunicació i a unes exigències, lligades sovint a nocions que garanteixin la seguretat i que facin dels projectes artístics quelcom viable econòmicament, assimilable i comprensible pel públic. Aquests procediments als quals se sotmeten les creacions i que estan destinats a detectar allò més viable, el que fan és eliminar un risc: el risc de l'art.”



També en l'art impera la mentalitat materialista i utilitarista, i la sensació majoritària és que qui genera és la indústria cultural. Tot i així, hi ha moments en els quals apareixen la dialèctica i la bidireccionalitat, i els propis creadors i creadores i les pròpies creacions poden transformar l'art. Tanmateix, es fa evident que cal crear espais per tensar els circuits i espais d'exhibició, explorar els forats per on entrar i obrir a altres formes i maneres. I sobretot, cal canviar els formats antics de producció. La nova escena s'ha de presentar amb llibertat, i sobretot disposada a desafiar el liberalisme imperant, perquè sinó tal i com diu Johnny Torres, no té cap sentit.

Resumint amb paraules justes, **Lídia Gilabert**, tanca la conversa: ***“Cal ser activista per treballar en la cultura. El sistema capitalista és antihumà i anticultural, cal ser activista tant fora com dins l'escena”***.

Pren acta de la sessió: Griselda Juncà