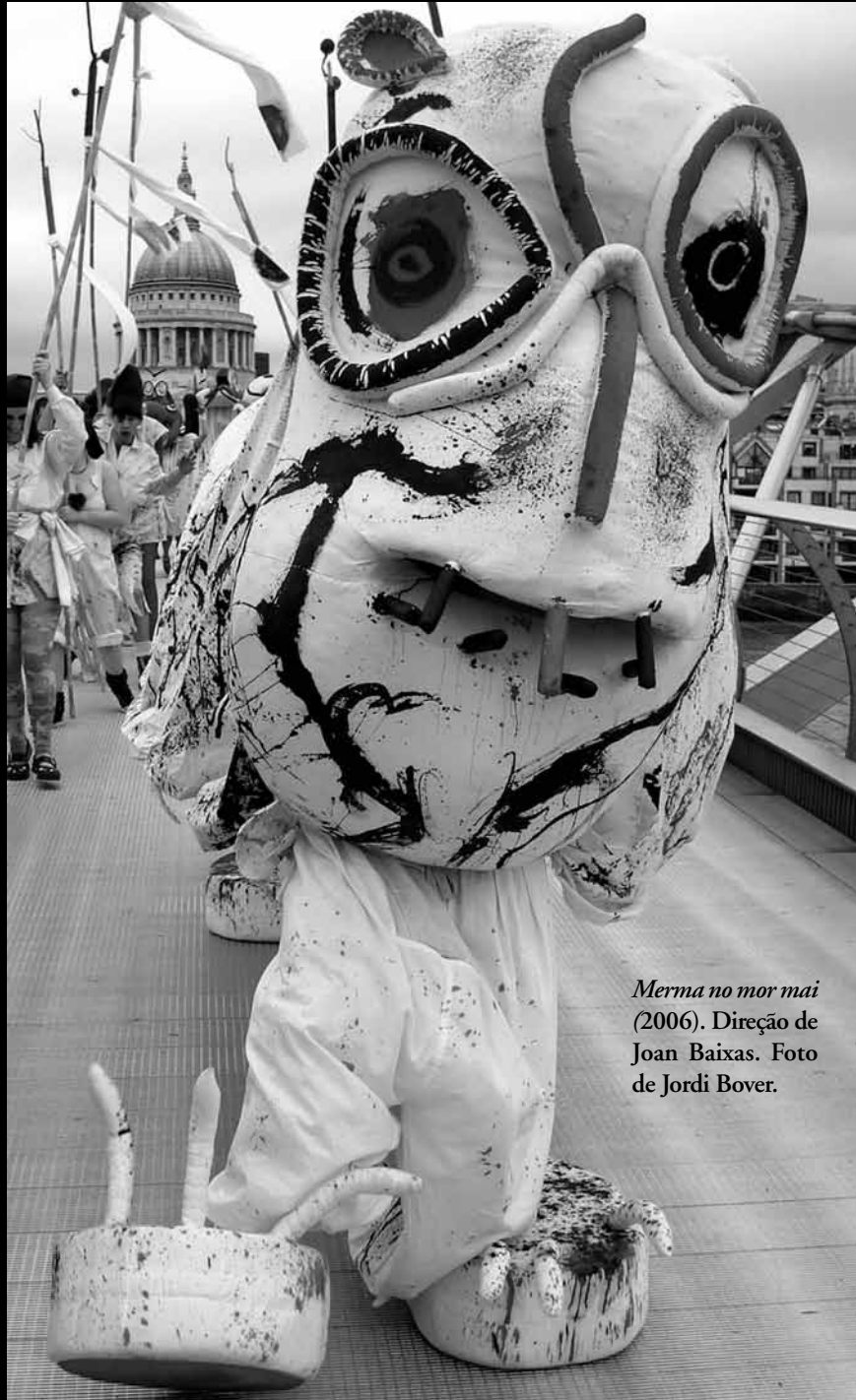


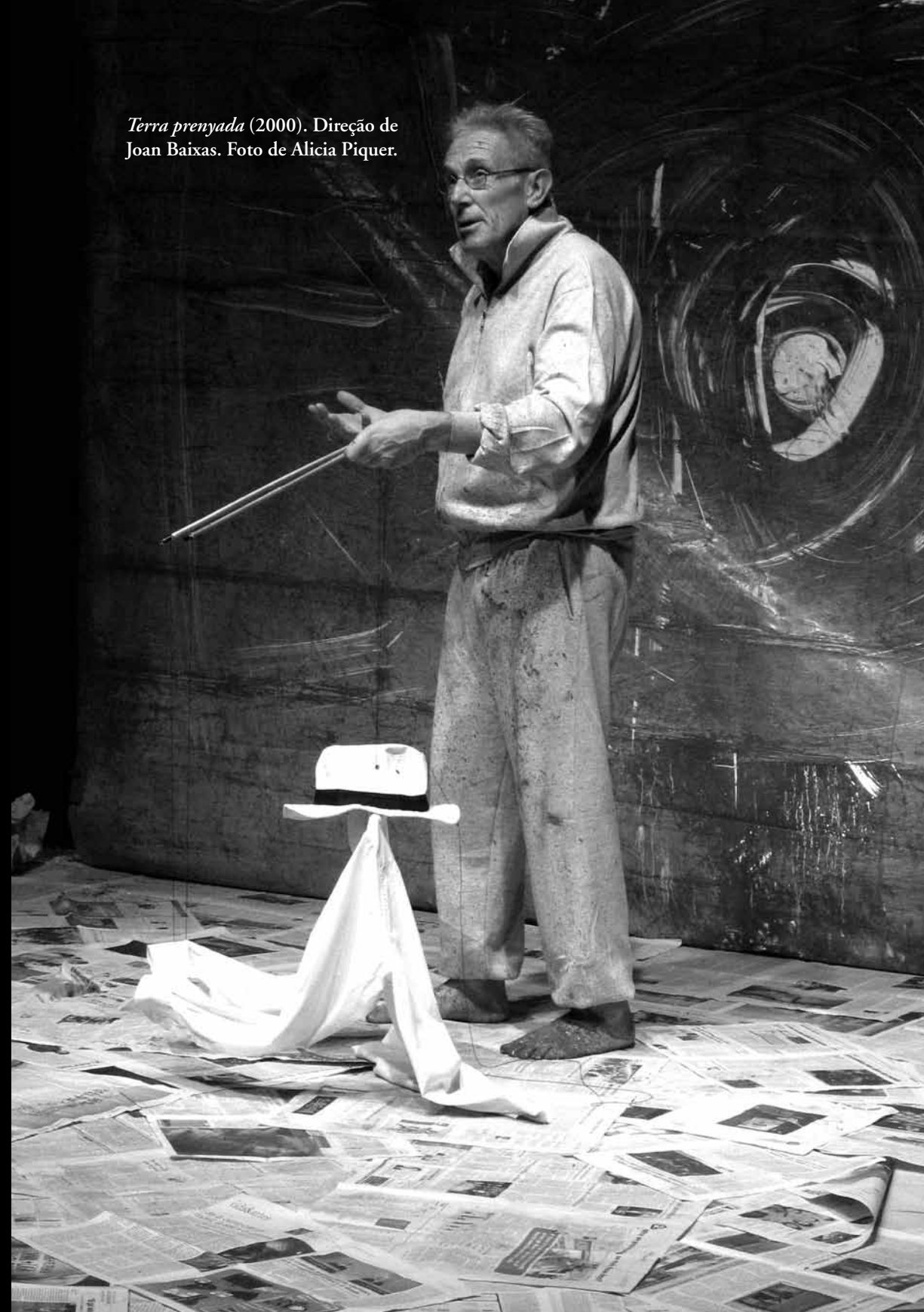
En busca de “A terceira margem do rio”

Joan Baixas
Institut del Teatre de Barcelona (Espanha)



Merma no mor mai
(2006). Direção de
Joan Baixas. Foto de
Jordi Bover.

Terra prenyada (2000). Direção de
Joan Baixas. Foto de Alicia Piquer.



Resumen: El texto refleja el trayecto profesional del director teatral Joan Baixas. El artista expone sus afinidades y discordancias con la llamada arte conceptual; en sus actividades artísticas reafirma la íntima relación entre el teatro y las artes plásticas/visuales, destacando trabajos escénicos realizados en conjunto con Joan Miró, Antonio Saura e Roberto Matta. Actualmente planea la realización de una experiencia escénica/visual con el artista brasileño Cildo Meireles.

Palabras-clave: Teatro/artes visuales. Teatro de objetos. Arte conceptual.

Abstract: This article reflects on the professional route of theater director Joan Baixas. The artist presents her affinities and disagreements with what she calls conceptual art; her artistic activities reaffirm the intimate relationship between theater and the visual arts highlighting stage scenery developed in partnership with Joan Miró, Antonio Saura and Roberto Matta. She is currently planning the realization of a scenic-visual experience with Brazilian artist Cildo Meireles.

Keywords: Theater/visual arts. Theater of objects. Conceptual art.

Aunque el arte conceptual no supuso algo tan hegemónico como el Pop había muchos artistas en esa dirección y numerosos discursos verbales terriblemente áridos. Para mí el objeto de arte tiene que tener, a pesar de todo, una seducción inmediata, no puede prescindir de ese envolvimiento seductor. Cildo Meireles.

Los artistas plásticos más radicales de mi generación, los que se

pusieron en marcha en los años sesenta del siglo pasado, empezaron a trabajar con un método y en una dirección a la que se llamó Arte Conceptual. El marco general, con todas las variantes individuales imaginables, quería establecer el rechazo de las estructuras del mercado y lo que considerábamos el circuito académico del arte aburguesado y para eso se desmaterializaba la obra de arte, se criticaba a los museos y su noción de patrimonio para practicar un arte efímero, no-objetual. Y si bien estas premisas eran muy interesantes y las compartíamos, el resultado de las obras que se creaban bajo ellas me parecía muy aburrido: galerías llenas de textos y fotocopias, acciones que no se dejaban penetrar si uno no conocía previamente el discurso que las sustentaba, alejamiento del público a pesar de querer hacer una obra radicalmente democrática, aridez en la presentación, en definitiva la desaparición de aspectos del arte que fueron anatemizados como “reaccionarios”: el humor, la belleza, el placer, la comunicación.

En esa época yo discutí largamente con mis amigos artistas plásticos las ideas y las prácticas de los conceptuales, con convicción. Me parecía un error la exageración intelectual, ese poner en el centro de la obra, en la sala de máquinas, la elaboración mental que está en el fondo de toda obra. Y también estaba en desacuerdo con lo que representaba el movimiento en sí en el contexto de las artes occidentales del siglo veinte. Me parecía que el conceptual pretendía ser la culminación de las vanguardias, un paso adelante en la dinámica de superación que se habían propuesto las vanguardias anteriores desde el inicio de siglo hasta nosotros. Y no veía la necesidad de ese paso, me parecía más adecuado considerar que la época de las vanguardias estaba cerrada, que habían conseguido tocar su propio techo y que con ellas había cambiado la sensibilidad, la percepción y la reflexión sobre el sujeto Arte de forma definitiva. Las vanguardias habían culminado su Everest, por encima solo había aire, no veía que sentido podía tener una nueva vanguardia con sus manifiestos, su ruptura, su fe y su tentación de “épater le bourgeois”.

Y decidí tirar por otro camino investigando en un territorio más físico, más táctil, manipulando objetos, indagando en texturas y materiales, en la animación de imágenes y en la relación de este mundo objetual con el cuerpo humano, con su movimiento, su respiración, su voz. Mis pesquisas me llevaban en la dirección opuesta a los conceptuales. Gracias al teatro, por un lado evitaba el museo, la galería, la elite y por otro lado tenía al público delante, a pocos metros, formando parte inseparable del espectáculo, era un buen territorio para experimentar la libertad y era un placer.

En este caminar por la escena nunca me alejé de las artes plásticas y tuve la suerte de poder colaborar con pintores que fueron enriqueciendo mi obra de forma inesperada. Con Miró descubrí que podía prescindir de la psicología del personaje y de la dramaturgia de caracteres y que la pieza escénica se podía componer como un hábitat cerrado, habitado por una fauna autóctona, algo incomprensible, pero fascinante, con su propia lógica. Con Saura experimenté el silencio y el vacío, con Matta lo barroco, lo complejo, la ausencia de frontera entre el espectador y el espectáculo.

Luego, estos últimos años, a partir de los noventa, con la integración de la pintura en directo en mis espectáculos, las marionetas, los objetos, las animaciones, se me han ido desmaterializando, han ido perdiendo masa. Cuando empecé mi trabajo profesional veía las marionetas como lo que han sido durante siglos, sólidas esculturas de madera o de cualquier otro material estable hecho para perdurar. De alguna manera la solidez de los materiales era una metáfora de la solidez del territorio que ocupaban los títeres en las sociedades tradicionales. Títeres sólidos que representaban personajes sólidos de sociedades sólidas. Pero la globalización ha ido transformando el mundo en algo virtual, flexible, elástico, sin centro, sin solidez. Nuestra percepción del mundo se ha ido transformando en algo líquido, en mutación constante ¿Como seguir haciendo títeres sólidos, de estricta corporeidad? ¿O, dicho de otro modo, como conseguir que nuestro trabajo en escena crezca en ese mundo cambiante sin caer en la nostalgia del pasado, en la recreación constante de ese pequeño

personaje, caricatura en miniatura del ser humano? Esto me ha llevado en los últimos años a todo tipo de pruebas de desmaterialización del personaje: pintura que se realiza en escena y desaparece, personajes de materiales efímeros que hay que fabricar para cada representación, presencias sin rostro y sin definición de los atributos corporales, formas abstractas que se transforman en escena sin concretarse en personajes, animación de texturas, caminos de pesquisa sin certezas.

Y, poco a poco, este proceso me ha ido acercando de forma inesperada e inevitable a ese territorio que hace años negué, el conceptual, esa manera de acercarse al arte a partir de la invención de un código insertado en la propia obra, como un ente autónomo, libre, regido por su propia lógica, abierto a la paradoja. De algún modo, un ejercicio paralelo al que realiza el artista de animación escénica contemporáneo, la creación de un hábitat con su propia lógica y su propia locura.

En esta nueva curiosidad me he encontrado con la obra del brasileño Cildo Meireles. La obra de Cildo, siendo considerada una de las más representativas del movimiento conceptual latinoamericano, consigue elaborar sus conceptos en objetos, espacios y artefactos tan llenos de vitalidad e ironía que parecen estar ansiando movimiento, animación, respiración. Sus materiales: *huesos, dinero, cajas de cerillas, actores, color, fuego, cuerdas, plomo, cristal, hielo, viento, metal, velas, goma...*¹ El trabajo de Meireles invita a aprender a pensar de nuevo, a mirarse los objetos con otra mirada, ni la del animador ni la del *ready made*, otra, personal, libre, abierta. Que rico sería ver como viven esos objetos en escena, como se expande en el tiempo de un espectáculo ese guiño lúdico, sabio y vital que ofrece la obra de Cildo en las galerías. Quizás con él podríamos encontrar *A terceira margem do rio*², el lugar

¹ MARÍ, Bartomeu In: MEIRELES, 1995.

² "A terceira margem do rio" es el título de un bello cuento de Joao Guimarães Rosa, autor que admiro y releo desde hace muchos años y al que Cildo Meireles ha citado en diversas ocasiones. Aparece en el libro *Primeiras Estórias*.

donde los sueños toman vida. Colaborar en un espectáculo con un “conceptual” como él, sería la cuadratura del círculo, la entrada en una nueva estancia del amplio castillo de los misterios.

Recuerdo una imagen del escritor brasileño Guimarães Rosa, que aparece en una novela corta llamada “A terceira margem do rio”, una cosa que no está aquí ni al otro lado sino que es una tercera cosa. Es la historia de un hombre que se va en una canoa pero nunca llega a la otra orilla y se queda en el medio del rio (MEIRELES, 1995).

¿Y no es el medio del rio el lugar del objeto animado?

Y ahora estoy en el tren, llegando a Madrid donde, dentro de un par de horas, voy a conocer a Cildo Meireles y le voy a proponer compartir un espectáculo, veremos que dice. (Continuará)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. Catálogo: IVAM-Centre de Carne, 1995.

ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio. Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

Sobre a direção no teatro de figuras – uma utopia¹

Frank Soehnle

Figuren Theater Tübingen (Alemanha)



Nachtgesichter (1991).
Figuren Theater Tübingen. Direção de Frank Soehnle. Foto de Manuela Seeber.

¹ Tradução de Stephan Arnulf Baumgärtel, diretor teatral e doutor em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina.