



Teatro y pintura: un espacio habitable

Autor:

Domínguez Alba, María

Revista

Telondefondo

2006, 2(3)



Artículo





Teatro y pintura: un espacio habitable.

María Domínguez Alba
(Universidad de Castilla- La Mancha, España)

Existe una historia cercana donde las artes plásticas y las artes escénicas y de acción juegan sus papeles creando un espacio habitable cargado de polémica. Un fenómeno que ha ido ocurriendo durante estos últimos años especialmente después de las vanguardias artísticas. Un retazo de historia que sirve para reflexionar sobre el presente de las artes de acción.

Desde los ochenta hasta la actualidad, el mundo de las artes plásticas y escénicas ha sufrido una notable transformación. La creación pictórico-teatral ha presenciado constantes mutaciones en su recorrido hasta la actualidad.

Se ha comenzado a trasladar el panorama escénico mundial de lugares como Francia, Alemania o Italia, dejando un vacío en la escasa investigación escénica en España durante décadas pasadas.

Una escena multidisciplinar: Los artistas plásticos y las vanguardias.

La intensa actividad de los artistas plásticos en los escenarios en la primera parte del siglo XX contribuye decisivamente tanto a la definitiva renovación del teatro y de la danza como al desarrollo de nuevos conceptos en las artes visuales en general.

Artistas como Kokoschka, Kandinsky, Chagall, Meyerhold, Kiesler, Popova, Moholy-Nagy y Rodchenko han hecho del arte de vanguardia un arte del teatro y del gesto, donde lo pictórico y escénico reflejan una síntesis de contenido dramático, imagen y corporalidad.

El ballet es uno de los géneros en los que los pintores de vanguardia se sintieron más cómodos, teniendo como ejemplo sus colaboraciones con coreógrafos



de ballet rusos o suecos o la invención de nuevas concepciones balletísticas (abstractas, constructivistas, futuristas)¹.

Son diversas las exposiciones que, por separado, se han ocupado de la trayectoria pintura-teatro: *Léger et le spectacle*, *Picasso y el teatro*, *Depero o del laboratorio teatrale*, *Oscar Schlemmer Tanz Theater Bühne*, *Diaghilev: les Ballets Russes*, *Theater in Revolution*, *Paris Modern*, *The Swedisch Ballet 1920-1925*.²

A pesar de ser numerosas, desde la exhaustiva exposición *Die Maler in der Theater*, organizada en 1986 en la Schrin Kunsthalle de Frankfurt, una de las instituciones más renombradas de Europa, no ha habido otra que se encargara de dar una visión tan amplia sobre el teatro y la pintura desde los primeros años del siglo XX hasta prácticamente la década de los treinta. Fue entonces cuando se dieron las circunstancias de poner de manifiesto la colaboración de diversas artes entre sí. Se provoca por tanto la inclusión en las producciones escénicas de los artistas plásticos de la vanguardia, quienes efectúan la conversión de los escenarios en un privilegiado terreno de experimentación. Todo ello en un contexto determinado que propicia la Revolución Rusa del 17, el período de entreguerras parisino, el futurismo italiano y la Alemania de la República de Weimar.

La radical renovación escénica del siglo XX discurre en paralelo a las realizaciones de los artistas implicados en los movimientos de vanguardia en las artes plásticas. Las reflexiones sobre la modernidad de sus conceptos artísticos son inmediatamente trasladados a las producciones escénicas, en las que se hace patente la intervención de artistas como Balla, Léger, Picasso, De Chirico, Goncharova, Grosz, Rodchenko, Depero, Picabia, Schlemmer, etc.³

Las colaboraciones entre pintores, músicos, poetas, coreógrafos, directores escénicos, etc. son notablemente fructíferas durante todo el siglo XX y el comienzo del siglo XXI. La clave está en pensar que la obra de los pintores deja de ser un elemento autónomo e independiente para adaptarse a un proyecto artístico colectivo en el que su función pasa a ser la de colaborar en la creación de un

¹ VV.AA., *El territorio de la memoria (homenaje a la profesora Rocío Rodríguez)*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Serie Homenajes. Cuenca, 2004., p.271.

² *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid, Editorial Aldeasa, 2000, p. 14.

³ José A. Sánchez, *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Ediciones Akal, Madrid, 1999, p.180.



espacio teatral y de un discurso que puede ser narrativo, tener un carácter musical, de danza o, simplemente, contener una serie de elementos y efectos escénicos⁴.

Paralelamente, el lenguaje plástico del artista consigue una eficacia visual sobre el escenario en movimiento, donde se desarrolla otro proceso visual más complejo y heterogéneo que el que tiene lugar sobre la verticalidad de la pared en reposo, de la del lienzo. Estos fenómenos de hibridación tienen lugar a principios del siglo XX, precisamente en unos momentos en que la modernidad hace que el arte se enfrente en solitario con sus recién adquiridos principios de autonomía, aquellos que le hacen cuestionarse sus implicaciones en el mundo que le rodea. El trabajo en los escenarios es para los artistas plásticos un lugar idóneo de cuestionamiento de todas estas contradicciones.

La interacción de la pintura y el teatro en la época de vanguardias es trascendental y da lugar a importantes logros que incluso actualmente perduran. Se crea un gesto dramático y visual que se arrastra hasta la actualidad complementándose con variadas reinterpretaciones y alternativas.

La vanguardia rechaza el clasicismo o sus reglas, sus cánones literarios y sociales, su autoridad. La inspiración de este nuevo teatro tuvo muchas fuentes, entre ellas la filosofía y el arte, básicamente la pintura. Las vanguardias implican una búsqueda de la identidad de todas las artes. Los movimientos de vanguardia se marchitan hacia 1950, a pesar de una situación de crisis, se produce una evolución escénica constructiva gracias a la obra de jóvenes artistas, un público compuesto por intelectuales y la existencia de teatros experimentales.

Durante las vanguardias, el surrealismo y el dadaísmo representados por Breton y Tzara, quienes identifican la creación artística como un cuestionamiento crítico de doble sentido (crítica / autocrítica). Es un movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo. Otros movimientos como el futurismo, el cubismo o el suprematismo contribuyen a formalizar un nuevo concepto escénico-plástico.

Las vanguardias se inician como un movimiento de crítica del estado de las cosas, tanto del curso de los acontecimientos, como de la interioridad de cada ser humano. Surgieron artistas críticos e inconformistas como Alfred Jarry, uno de los

⁴ *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Madrid, Editorial Aldeasa, 2000, p.14.



artistas trascendentales del inicio del teatro de vanguardia. Teatro que deriva posteriormente a un "teatro del absurdo" como lo llamó Martin Esslin, refiriéndose entre otros a Ionesco, Beckett y Genet. Todos ellos son quienes consolidan hacia mitad del siglo, el movimiento iniciado por Jarry y Artaud.⁵

Jarry, a partir de su obra *Ubu rey*, transforma el mundo del teatro; es el comienzo de un proceso que posteriormente es formalizado por Antonin Artaud en el año 1938 cuando se publica *El teatro y su doble*. Para ese entonces, Artaud y Vitrac ya habían fundado el teatro de Alfred Jarry, que fue la escena de diversas obras vanguardistas creadas por ellos mismos.

Más tarde aparecen las diferentes tendencias en que se fue estratificando la vanguardia, artistas como Bretón, Tzara, Adamov, etc., quienes lograron consolidar el movimiento vanguardista y cuya principal propuesta era lo absurdo. "Absurdo es lo desprovisto de propósito. Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil".⁶

La relación entre la pintura y el teatro es una preocupación constante en el desarrollo del arte contemporáneo.

Numerosos artistas como Pablo Picasso, Wassily Kandinsky o Joan Miró toman los límites de dichas disciplinas para desafiar las fronteras establecidas.

Picasso, en su Ballet *Desfile*, parte sus figuras por la mitad, innovando una vez más. En 1928, Kandinsky utiliza sus pinturas como personajes en sí mismos en *Cuadros en una exhibición*.⁷

Joan Miró se involucra en plena década de los setenta en las calles catalanas, con grupos teatrales como La Claca, para dar vida a personajes pintados en movimiento y reivindicar una serie de ideas políticas, ejemplos como *Mori el Merma*.

⁵ Meter Bürger *Teorías de la Vanguardia*, Ediciones Península (historia/ciencia/sociedad 206), Barcelona, 1987, p. 97.

⁶ Gustavo, Aguirre, *El dadaísmo y los movimientos de vanguardia en el siglo XX*, Fundarte, Caracas, 1982.

⁷L. Cirlot, *Las vanguardias artísticas en el siglo XX*, Las claves del arte, Planeta, Barcelona, 1991, p. 23.



El futurismo como punto de partida escénico-plástico

La pintura comienza a integrarse en la acción con relevancia en el contexto futurista. Marinetti reúne a todos los pintores de su alrededor para organizar una velada en el teatro Chiarella de Turín el 8 de marzo de 1910, entre ellos se encuentran Humberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Gino Seveini y Giacomo Balla.

Los pintores futuristas se involucran con la acción porque, en aquel momento, es el medio más directo de forzar al receptor o al público de tomar nota de sus ideas.

“El espectador debe vivir el centro de la acción pintada”, según escribió Soffici⁸. Ésta es la justificación de que los pintores, en este caso futuristas, tomen la acción como medio de expresión de sus ideas. La acción o creación escénica es la forma más segura para alterar completamente al público. Se da licencia a los artistas para ser creadores y objetos de arte al mismo tiempo, sin diferenciar entre pintores, creadores escénicos o incluso poetas.

Algo similar ocurre en el siglo XX con el núcleo que se forma en España alrededor de la figura de Joan Brossa y donde el artista Joan Baixas, fundador del grupo La Claca, se encuentra involucrado. Baixas está íntimamente ligado a dos disciplinas artísticas: el teatro y la pintura. Es un fruto más de una influyente herencia vanguardista donde la ideología, el cuestionamiento de la modernidad, la identidad del artista, el diálogo multidisciplinar y el lenguaje entre artistas se interrelaciona.

1980 es el año en que el mundo escénico español comienza a despertar con fuerza como si hubiera estado sumido en un sueño. Poco a poco, suceden acontecimientos que cambian el paisaje del teatro. Espectáculos como *Accions* (1984) de La Fura dels Baus en Barcelona abren camino a una nueva etapa de plenitud escénica española.

La problemática puede encontrarse en ocasiones en que la sociedad española se ha empeñado en concebir el teatro como una acción tradicional fuera

⁸ Javier Vidal *Nuevas tendencias teatrales: la Performance*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamérica. Colección Las formas del fuego. 1993, p. 17.



de toda posibilidad de investigación e innovación artística y experiencial. Se ha visto el teatro, desde hace siglos, como un acontecimiento homogéneo y de distracción, y no se ha querido profundizar en su verdadera esencia, transmitiendo a su vez un distorsionado punto de vista.

Paulatinamente, las artes plásticas se han ido abriendo paso en el mundo escénico y encontrando un nuevo medio de expresión, donde se complementan de una manera aún más activa y son capaces de alcanzar un contacto más directo con el público.

A pesar de la presión social por definir cualquier ámbito o acto, existen intérpretes que realizan teatro o pintura, o cualquiera de las tendencias escénicas dentro del ámbito plástico. Joan Baixas y Frederic Amat aparecen como artistas más significativos en el contexto catalán.

El rito teatral y pictórico

El teatro remonta a la historia misma de la humanidad, es un conglomerado de acciones humanas en su esencia, una forma de lenguaje que originalmente subyace de la profunda idea de rito. Ha sido un patrimonio común de todos los hombres. Albert Vidal y Joan Baixas son dos claros ejemplos de la influencia del rito en el teatro.⁹

De alguna manera, la historia de la pintura ha sido similar. Los hombres primitivos imitaban mediante dibujos y pinturas las escenas de caza cotidianas como rito en sus cavernas. "El brujo que imita a un ciervo en una escena pintada sobre la pared de una caverna".

Históricamente la pintura formó parte del teatro partiendo de la idea de decorado o construcción estructural pero sin ningún tipo de carga artística. En las propias obras vanguardistas lo vemos ejemplificado, donde el decorado forma parte de un todo.

⁹ María Domínguez, *Entrevista a Joan Baixas*, 15 de marzo de 2005, Institut del Teatre, Barcelona.



Poco a poco este fenómeno ha cambiado; de simple material de construcción la pintura ha pasado a ser la propia obra en sí; de inmóvil se ha convertido en la propia acción del teatro, en su colaboradora.

Es muy arriesgado definir el teatro o la pintura como conceptos intocables. El único manifiesto que poseemos es la obra misma.

La tradición y cultura oriental influyen igualmente en este diálogo escénico, aportando un contenido filosófico a la reflexión pictórica y especialmente teatral. El aura, la energía, la naturaleza y el rechazo de los estereotipos, se instalan como doctrinas y se interrelacionan con el cuerpo y el espacio, con lo interior y lo exterior.

El intérprete no es sólo un medio sino también forma parte de la obra misma, del todo.

Actualmente, el pintor no sólo pinta con su propio cuerpo, sirve de modelo o de huella, sino que también utiliza un lenguaje de interacción que cobra vida propia y es indispensable para la propia composición gestual y activa.

Ya no sólo se pintan cuadros en estudios, parajes insospechados y lugares cotidianos de la urbe, ahora también se pintan cuadros en un escenario (teatral), en directo. Junto a una doble acción, una interpretación doble de la vida y sus tareas.

La pintura ha ofrecido un evidente medio visual al propio cuerpo en movimiento y también ha aportado un factor más enfatizador en cuanto al contenido de la propia acción teatral. La escena se apropia de los gestos del pintor y éste vuelve a reinventar la fórmula ante los cuadros. Se trata de reproducir dicho gesto o acción para hacer un viaje hacia el lienzo.

Desde el punto de vista del pintor, la pintura se posiciona ante el teatro y la escena para tridimensionalizar su pincelada y ampliar el campo de acción. Éste aspecto hace que este nuevo teatro conlleve un aumento de los efectos visuales y gestuales. Al igual que estrecha directa o indirectamente a pintores y escenógrafos, creando perspectivas alternativas de poesía y plástica de una forma innovadora.

Surge una nueva mirada pictórico-teatral. La pintura es doblemente ficticia, un doble mundo de ficción e ideas, formalizadas en un contexto público. Un aspecto que durante décadas ha sido una mitificación en cuanto a la idea de secretismo artístico y elaboración de la obra en íntimo y solitario diálogo entre el cuadro y el



pintor, entre la obra y el artista. El hombre, el intérprete, el autor, el creador, el artista, deben trabajar con con lo real y hacer un mundo habitable. Una realidad habitable con la pintura y el teatro. Una similitud existente entre la idea y el medio utilizado para su formalización: idea-actor, idea-pintura. La conciliación del cuerpo, la pintura, el espacio constructivo y el teatro es evidente.

Un diálogo que perdura en el siglo XXI

Gran parte del teatro actual está cargado de experiencias plásticas que aportan un punto de vista positivo a este arte de acción, hoy fundamentales a la hora de presentar el teatro contemporáneo. Es un nuevo espacio teatro-plástico donde confluyen dos formas paralelas y compatibles de acción, donde existe un espacio habitable de creación experimental.

Este tipo de renovación teatral se encuentra dentro de un territorio donde lo multidisciplinar es la característica principal, hecho que dificulta los límites exactos de un camino contemporáneo donde múltiples elementos interaccionan queriendo formar un espacio común. En ocasiones, como ya señalamos, puede ser complicado delimitar las fronteras de disciplinas como el teatro o la pintura.

Existen ejemplos escénico-plásticos actuales dentro del panorama español, donde los límites teatrales y pictóricos se unen en un mismo lenguaje. Tal es el caso del ya citado Joan Baixas, en Cataluña, con obras como *Terra Prenyada* (1978), *Peixos Abissals* (1983), *Elogi a la pintura* (1996) y *Merma never dies* (2006), o bien de La Ribot con sus interesantes *Piezas Distinguidas*.

En el caso de Joan Baixas, la pintura busca un espacio de expansión y movimiento que encuentra en la propia escena. No sólo se dedica activamente a la pintura de manera independiente, sino que también ha creado sus obras escénicas en colaboración con pintores como Joan Miró (*Mori el Merma*), Antonio Saura y Antoni Tàpies (*Peixos Abissals*), obras en las que establece un diálogo directo entre la pintura y el teatro, mediante su cuerpo, el de los intérpretes que le acompañan y los propios ninots o personajes gigantes que él mismo construye. Un soporte donde los colores se mezclan a modo de lienzo, ya sobre los propios personajes creados o sobre pantallas semitransparentes que dejan entrever la acción.



Por otro lado, en un ámbito más relacionado con las artes del movimiento, la bailarina y coreógrafa La Ribot nos muestra un lenguaje armónico que incide en la construcción de una serie de piezas donde diferentes disciplinas (música, danza, pintura) se equilibran creando dicho espacio habitable.¹⁰

Se encuentra a medio camino entre la danza, la acción visual y las artes plásticas, el lenguaje personal que muestra en *Piezas Distinguidas* (1997), entre las que se destaca como más representativa la *Pieza Distinguida* Nº 26 (Propriétaire distingué Ion Munduate), donde se acredita la propiedad de las piezas que ella misma crea y que desde 1993 añade a la serie y que aparecen ante el espectador como obras de una exposición¹¹ La intérprete irrumpe en un espacio en blanco donde el cuerpo, el gesto y la propia pintura son los protagonistas. La acción comienza y el artista habita con la propia materia, danzando, narrando, emitiendo sonidos directos e indirectos, todo fluye en un mismo lugar y tiempo. El juego ha comenzado.

Samuel Beckett hace referencia en sus *Cuadernos sobre Teatro (IV)* al mundo escénico en relación a dicho espacio escénico plástico.¹² Escribe el acontecimiento "completo del teatro"; especifica, no sólo las palabras, son también los ritmos y los tonos, los sistemas y los diagramas de la iluminación, y estas especificaciones se preservan en el nuevo juego textual y visual escénico plástico. Plantea la idea de un teatro donde los artistas piensan en sí mismos como intérpretes, como medio transmisor de contenido.

Donde la mayoría de los juegos invitan a la participación activa de agentes, de directores, y de artistas en la determinación del significado del trabajo, el trabajo de Beckett exige que el significado siga siendo indeterminado.

Todas las disciplinas dialogan aboliendo clasificaciones y uniéndose en un mismo género que se desarrolla en escena, dejando a un lado las definiciones a comienzos de los años noventa, cuando las vanguardias ya habían incidido en el contexto artístico, político y social.

¹⁰ La Ribot, *La Ribot*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 2002.

¹¹ José A. Sánchez, *Desviaciones, La Inesperada-Cuarta Pared*, Madrid, 1999.

¹² Samuel, Beckett, *Cuadernos sobre Teatro*, Tusquets, Barcelona, 1990.



La escena ofrece, en este momento, la oportunidad de un intercambio de formas, efectos visuales, personajes, instalaciones, montajes: la pintura se mueve en el espacio y los actores interaccionan con el público, quienes realmente son los que realizan la tarea de investigación perceptiva.

Pintura y teatro se reencuentran en la misma escena, especialmente en la segunda mitad de los noventa, donde las artes plásticas se apoderan del intérprete y la escena. El siglo XX y XXI desembocará a un terreno plástico, pero influido inevitablemente por las nuevas tecnologías y una serie de dispositivos innovadores relacionados con soportes digitales, robótica, computación etc.

En la actualidad, gran cantidad de artistas se ha servido de la tradición teatral pero, realmente, la relación con el pasado es de alguna manera contradictoria. El artista-intérprete, el creador que a su vez es capaz de dar vida a su obra, debe reproducir sus ideas desde un punto de vista actualizado y comprometido, si bien la pintura se encuentra fuertemente arraigada a su pasado y el teatro aún más supeditado a su propia tradición.

El aspecto interesante de este viaje pasado-presente-futuro se centra en buscar un punto donde el artista no llegue a hacer del teatro un medio arcaico. Un equilibrio donde se sirva de su herencia pero tampoco banalice hasta convertirlo en un medio de masas.

Una vez más, se pone en cuestión la temporalidad de las artes escénicas, la condición efímera del arte teatral. Ni el teatro es una mera iconografía consumida por un público cotidiano, ni la pintura debe ser enmarcada como un mero objeto arqueológico de consumo. No es una cuestión de elección única, sino de crear un espacio habitable entre ambos lenguajes obteniendo un lugar de constructivo de interacción, descartando un estereotipado concepto de mera distracción teatral o pictórica y visual. El público mismo se ha encargado en diversas ocasiones de etiquetar este tipo de acontecimientos artísticos como meros espectáculos circenses o calificarlos de pasatiempos cotidianos.

No sería conveniente que este espacio común escénico-plástico alcanzara - como con la mayoría de los movimientos o corrientes- la dudosa condición de modas, despertando adeptos y adversarios sistemáticos. La clave se encuentra en crear un teatro personalizado con el propio artista, un trabajo riguroso y fundamentado, donde la libertad rija desde lo textual y lo visual siguiendo el guión



del propio autor, sin atender lo meramente comercial, social o bajo la influencia de patrones temporales sin contenido.

La pintura y el teatro actual no tienen por qué ser un espacio para los principales medios de masas, aunque pueden servirse de lo popular, lo social, lo político y lo ideológico para recurrir a su propio juego, vehículo de pensamiento y transmisión de ideas, caracterizándose únicamente por su propio lenguaje autónomo.

La escena española ha ido perdiendo vigor y presencia en relación a otros países, tan sólo unos pocos han subsistido, principalmente los grupos independientes que han podido mantener una continuidad, como es el caso de Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus. En consonancia con las tendencias internacionales, estos grupos tienen una visión del teatro como espectáculo total, no exclusivamente textual, incluyendo en sus montajes otras formas de expresión artística como la pintura, la fotografía, el vídeo, etc.¹³

El paulatino trabajo de diversos creadores ha servido para abrir un nuevo teatro del siglo XXI. Carles Santos, Albert Vidal y Joan Baixas son otros artistas que continúan su trayectoria artística a pesar de los posibles altibajos que padeció la creación escénica española a través de diversas décadas.

Este nuevo fenómeno teatral y pictórico no se limita exclusivamente a ir de festival a festival. Por el contrario, se ha logrado que la actividad siga existiendo cada día, en cualquier rincón, en todos los momentos posibles. Éste es el modo más factible para que llegue a todo tipo de público, a lugares donde la experiencia abre sus sentidos y optimiza la idea de teatro textual y a su vez visual.

Con la llegada del siglo XX y su culminación en el siglo XXI, el arte ha sufrido unas importantes modificaciones. Se han roto los esquemas y los convencionalismos, no existen unas referencias concretas con el arte contemporáneo, aspecto que afecta tanto al teatro como a la pintura. Poco a poco, los estereotipos teatrales están cambiando en el siglo XXI gracias a investigadores y artistas, el mundo escénico contemporáneo español va resurgiendo. El teatro ha alterado constantemente sus convencionalismos, desarrollándose y evolucionando, entrando en crisis y redescubriendo sus fuentes. La pintura y las artes plásticas han ayudado al teatro a conocerse a sí mismo. Al igual que la pintura se ha servido del

¹³ ordi Jane, *Les arts escèniques a Catalunya*, Barcelona, Crede de Lector, Galaxia Gutenberg, 2001, p. 9.



teatro para trasladar su acción bidimensional a la tridimensionalidad y obtener un mayor grado de realidad y fisicidad.

Actualmente a diferencia del teatro político que se consumía en el primer periodo de la vanguardia, se consume la comedia clásica. Un conjunto de escatología verbal junto con imágenes. Podría existir, por tanto, una alternativa a este tipo de teatro clásico, donde esa herencia escatológica pueda habitar con la pintura, clásica si se prefiere, para no desentonar. Todo se termina desligando del pudor tradicional del escenario dramático.

Es necesario evitar dar la espalda a este nuevo espacio teatral de la misma manera en que se hizo con anteriores etapas escénicas. Se pone de alguna manera en cuestión la conciencia de la tragedia contemporánea y se pugna por un teatro de nuestro tiempo, un espacio habilitado para su convivencia con las artes plásticas. El acontecimiento escénico es hoy una implicación sensorial e intelectual que concilia al espectador con la vida misma.

En este espacio habitable, el espectador decidirá una vez más si, aparte de convivir en el mismo contexto contemporáneo, debe aplaudir o abandonar la sala separando de la representación cualquier intención escénica plástica de inquietud, suscitación, despertar o experimentación. Existe, pues, una comunicación más íntima gracias a este nuevo espacio habitable para el hombre y artista.

El mundo del arte, en vez de unir a los artistas con proyectos comunes, los enfrenta de una manera extrema complicando un diálogo directo y común entre los distintos ámbitos artísticos.

Dicen que no hay metáfora de la vida más válida que la del viaje. Fomentemos un camino hacia las alternativas que nos ofrece el espacio escénico español.



Ilustraciones



Peixos Abissals (1983) de Joan Baixas.



Mori el Merma (1978) de Joan Baixas



Joan Baixas, Miró y componentes de *La Clac*