



olga tragant **tragantDansa** creacions 1995-2012

**L'ànima humana s'assembla als núvols.
No hi ha qui els agafi quiets en la mateixa postura.**

(*Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaite)

Olga Tragant. Què és per a mi el treball de creació?	6
The woman in the red coat, 1995	8
With/Without, 1996	10
Ales de plom, 1997	14
Appetite, 1998	18
Anima d'hora, 1998	22
Suite d'aigua, 1999	26
Llaços, 2000	30
Rastres, 2005	36
Com voldria ser, 2007	42
Figures de pols, 2010	50
Víctor Molina. Fervors de dansa	57
Intervencions/Performances	62
Juantxo G.- Mauriño. De la Tragant	69
LandDance/Seeds in the body, 2011/12	72
Olga Tragant	78
Selecció d'Espais on he presentat els treballs	81
Textos en castellano	85
Texts in English	90





Què és per a mi el treball de creació?

Treballar en la creació és per a mi una manera de comunicar-me amb mi mateixa i amb els altres. Donar corporeïtat als neguits, als desitjos, a les preguntes, al subconscient... El treball de creació és necessitat-dolor-satisfacció. Crear em dona l'oportunitat d'estar atenta, d'afinar els meus sentits i els meus pensaments.

M'acosto al treball de creació com una recerca d'autenticitat. M'agrada entregar-me per perdrem i sorprendrem en diferents jos fent possible que es manifestin en la diversitat de formes i expressions que pugui aparèixer. Com deia el poeta: *Ser un mateix és sempre arribar a ser un altre que som i que portem amagat en el nostre interior, més que res com a promesa o com a possibilitat de ser* (Octavio Paz).

El què faig ho trobo pel camí de la 'fisicalitat', de les sensacions del cos i del moviment, pel camí emocional i també del pensament. Passo i passejo d'un a l'altre, trobant dreceres i establint diàlegs que responen a aquesta pluralitat de plans i dimensions.

Coreografiar o no, ballar o no, actuar o no, fer la peça més teatral o més ballada. En general, intento donar resposta a les necessitats de cada projecte que em plantejo. Fins ara i de forma natural he anat intercalant peces d'una dansa formal i física amb peces amb un punt teatral. En qualsevol cas parteixo del cos i del seu moviment com a eix vertebrador.

Hi ha una preocupació tant pel fons com per la forma. En general predomina un estat anímic al darrera que mou i articula la presència del cos i el seu moviment i de qualsevol altre element que hi pugui estar implicat (paraula, veu, elements visuals, etc). Les idees es tradueixen en moviments de qualitats determinades que junt amb objectes o materials específics creen imatges rellevants.

En general, les meves creacions són intimistes, d'intensitat psicològica i amb un component plàstic important. La presència i força interpretativa, les diferents qualitats de moviment i la plasticitat del conjunt marquen la construcció de les peces.

D'alguna manera totes les peces giren al voltant de contradiccions sobre els nostres desitjos, pors, plaers, insatisfaccions, conflictes amb un mateix i amb els altres. És a dir, sempre a l'entorn d'alguna contradicció en relació a la nostra condició de ser. Es privilegia així la vessant existencial que recorda el pes i la lleugeresa de la nostra condició temporal.

M'interessa, com deia Italo Calvino referint-se a la literatura: *indagar el món en les seves manifestacions multiformes i els seus secrets, i també donar forma a mites personals i experiències directes, a fantasies i fragments de memòries transformades i combinades...* En el meu cas, explorant des del cos que tinc i sóc.

The woman in the red coat, 1995



Una dona amb un abric vermell creua l'escenari i seu entre els espectadors, sense consciència del seu entorn, distreta. La seva personalitat introvertida i reservada es fa present mentre intenta alliberar-se de les restriccions i inhibicions que arrossega.

creació i interpretació: Olga Tragant
música original: Christopher Woltmann
durada: 15 min.



With/Without, 1996



Parteix de la paraula “doppelgänger”, que pot suggerir desdoblement, ombra i màscara.

With/Without és una peça composada per un duo i un solo les qualitats dels quals són del tot oposades.

En la primera part se succeeixen la unió i la separació, les ruptures i les trobades entre dos éssers o entre dues cares d'una mateixa persona. Situacions on la fugida i la persecució, l'aferrar-se i el rebuig es van alternant a un ritme percudit consistent dins una escena austera, contundent. En el solo de la segona part, parlen la tendresa i la seva nostàlgia.

creació i direcció: Olga Tragant

intèrprets: Marta Sardà i Olga Tragant

intèrprets en la 1a etapa de la creació: Gabriela Solini i Gigi Gould

música original: Christopher Woltmann

escenografia: Olga Tragant

fotografia: Xavi Martí i Imma Llobet

durada: 25 min.



With/Without



Ales de plom, 1997

**Passos - un instant - un viatge - l'interior - el cos - l'exterior -
allò visible i invisible - l'esperit - la casa - un record -
un amagatall - el que apareix i desapareix - un impuls -
el vol - el silenci - allò permanent - unes claus -
el que es tanca - una llum - el color blanc - allò transparent
i incorpori - una porta - el dubte - el desig - la innocència -
el rebuig - un ocell - allò etern - un secret - espais -
les empremtes i l'oblit - el pes i l'aire - un camí - tot això o res -
el ressò.**

concepte i direcció: Olga Tragant

interpretació: Patricia Semperboni, Olga Tragant, Maria Inés Villasmil

escenografia: Jaume Amigó

vestuari: Angelina Alberti

il·luminació: Alexandre Malta

residència de creació: Tallers de S'Hort de Nigorra, Mallorca

durada: 45 min.



Ales de plom



Appetite, 1998

Appetite és una paròdia dansada sobre el Desig.
És una peça que combina la dansa i la interpretació per donar vida a objectes tan quotidians com un pa de barra, una torradora, i un ou, els quals passen a ser els veritables protagonistes del joc. Un joc ple d'obstacles, peripècies, rebutjos, seduccions, pors i plaers, al voltant d'una divertida conquesta.

creació, interpretació: Olga Tragant
altres intèrprets: el Pà, la Torradora i l'Ou
música: M. Ovadia, O. Pugliese, F. Canaro
vestuari: Antigüitat Barcons
fotos: Jordi Arbós, Imma Llobet
durada: 20 min.





Anima d' hora, 1998

**Anima d'Hora balla la inexorable fugacitat
del temps.**

***El present està sol. La memòria
erigeix el temps. Successió i engany
és la rutina del rellotge.***

(*El Instante*, de J.L. Borges)

creació i interpretació: Olga Tragant

escenografia: Jaume Amigó

música: Gavin Bryers

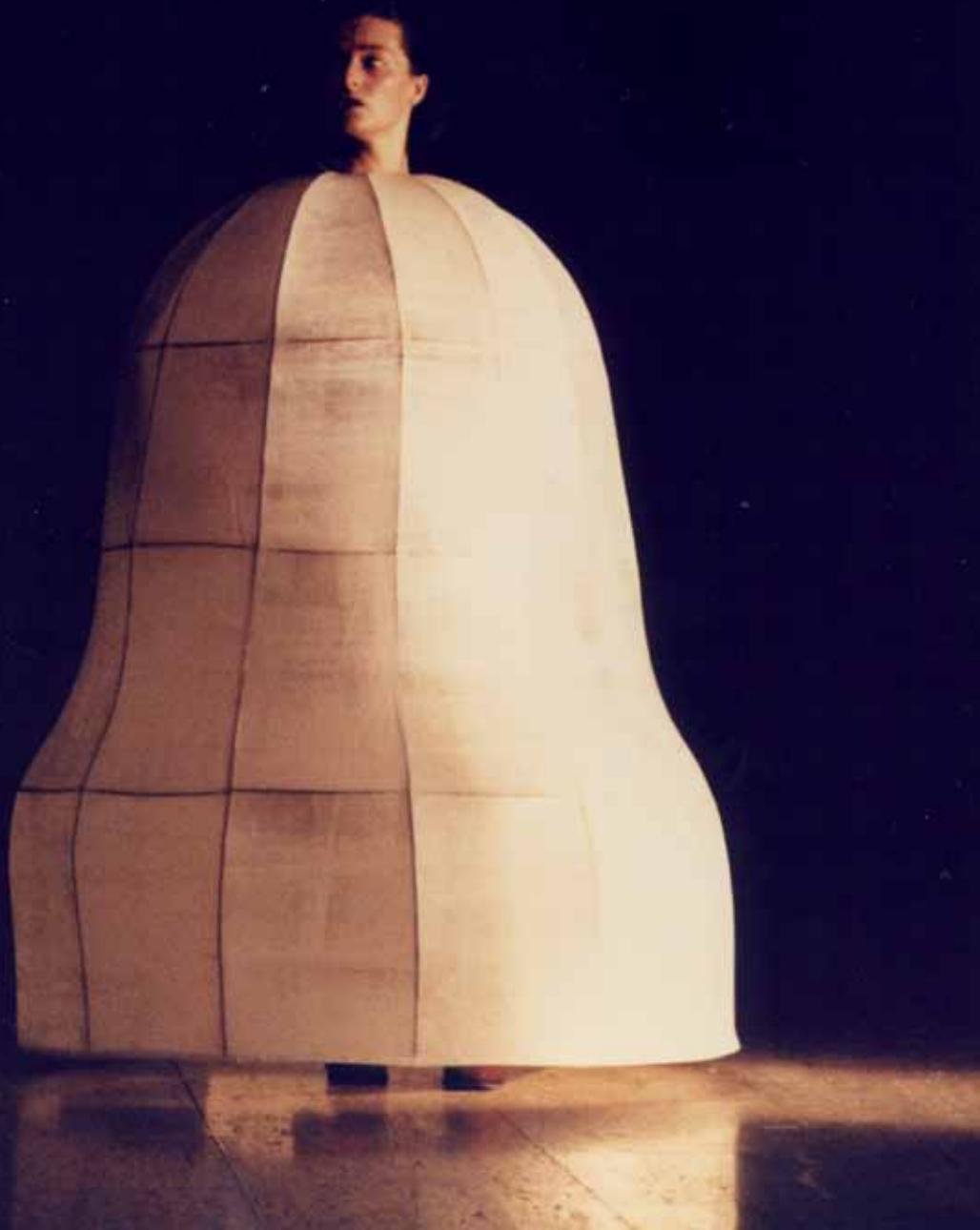
vestuari: Angelina Alberti

fotos: Imma Llobet

durada: 20 min.



Anima d' hora



Suite d'aigua, 1999

Solo de carrer on el protagonista és l'element Aigua. El cos manifesta una transformació que va d'una sensualitat subtil i calculada a una expressió instintiva i visceral. És un procés d'alliberació, un retorn als nostres orígens, una celebració, una festa de l'aigua.

creació i interpretació: Olga Tragant

objecte escènic: Jaume Amigó

música: Collage

espai escènic: Olga Tragant

residència de creació: Tallers de S'Hort de Nigorra, Mallorca

durada: 20 min.



Suite d'aigua

Llaços, 2000



Llaços té la forma i el ritme d'un passeig que recorren tres dones. El sentiment de grup és el nucli de la peça, però també és important la individualitat i la soledat que cada una d'elles experimenta. El sentir de la nena, l'adulta i la dona gran són facetes que s'entrellacen creant vincles i complicitats (records, moments de somni, misteri, joc, celebració, melangia, etc.) Aquestes dones es demanen què han heretat de les dones anteriors a elles i ens mostren diferents cares de la seva ànima a través d'una dansa que es transforma, que es fa i es desfà.

direcció i creació: Olga Tragant

interpretació: Claudia Cardona, Maria Roca i Olga Tragant

Karola Egaña i Carme Torrent en la primera etapa de la creació

escenografia: Jaume Amigó

il·luminació: Bernat Comelles

música: Collage

fotografia: Francesc Morera

durada: 60 min.



Llaços



Llaços



Rastres, 2005

Inicio aquest treball durant la meva estada al Japó, en mig d'una societat on el contrast entre tradició i modernitat es fa extrem. *Rastres* evoca solidesa i inestabilitat, confinament i llibertat, pes i lleugeresa. Amb les cordes embolcant el moviment, *Rastres* és una insinuació sobre la possibilitat de transgredir fronteres, de trencar amb barreres interiors, pors, forces contraposades, i també sobre la possibilitat permanent de créixer i avançar.

creació i interpretació: Olga Tragant

il·luminació: Manu Martínez

elements plàstics: Olga Tragant

música: Collage

video: Josep M^a Canyameras

poema: Hélène Dorion

ajudants escena: Jaume Amigó i Yo Kurashina

fotos: Imma Llobet i Elena Muné

durada: 50 min.







ENCARA NO SÉ

Si el vent duu dins seu la sensació del cos; (...)

Encara no sé

viatjar dins l'estranyesa
d'un paisatge, un carrer, un continent
o la d'un rostre dibuixat per l'amor
i la seva desaparició.

Com enlairar-me fins a ser
humana de debò (...)

Encara no sé perdre'm
dins el que ve
i no tornarà pas (...)

Encara no sé donar
ni rebre bellesa (...)

Per quin camí els rius, l'herba, l'ocell
que som
han deixat de vetllar per ells mateixos

Recolzar-me sobre el temps (...)
Esdevenir un arbre que espera (...)

Tindrem temps d'anar ben lluny
de travessar les cruïlles, els mars, els núvols
d'habitar aquest món que va entre els nostres passos (...)
podrem escoltar
el bellugueig dels cossos a través de la sorra;
tindrem el temps
de dir-nos-ho tot i de deixar d'estar espantats (...)

Tindrem temps de trobar
un metre quadrat de terra i de viure-hi
el que se'ns escapa?

Encara no ho sé.

(Fragments del poema *Encara no sé* del llibre *Un rostre recolzat contra el món*, de Hélène Dorion).

Com voldria ser, 2007

Amb aquest treball proposo una reflexió a través de la poètica del cos i del moviment sobre diferents temes relacionats amb l'afany d'obtenir i conservar la bellesa física. *Com voldria ser* presenta una partitura d'interrogants sobre: el cos objecte, el cos decadent, el cos sensible, el cos i l'autoestima, el cos i la seducció. La peça mostra la fragilitat de la persona i de la bellesa física alhora que hi predomina la lluita, l'agressivitat i la insatisfacció, en la recerca d'un ideal que ens creem i que mai acaba de ser.

creació i direcció: Olga Tragant

interpretació i creació: Mara Smaldone, Clara Tena / Miryam Mariblanca

vestuari i objectes escènics: Naia del Castillo

disseny il·luminació: Manu Martínez

música original: Judit Farrés

fotos: Imma Llobet, Ana Izquierdo

residència de creació: Centre de Creació Ca l'Estruch, Sabadell

durada: 60 min.



Com voldria ser

La bellesa és com la vida: és la seva essència, el seu punt àlgid, l'origen d'una nova vida. I potser, per aquesta raó, la bellesa porta en si mateixa la llavor de la mort. Tal vegada per això ens afecta tant, degut a la seva caducitat. En certa manera, accomiar-se de la bellesa és com dir-li adéu a la vida. En el fons, el nostre culte a la bellesa no és més que una forma de reprimir l'evidència i l'existència de la mort.

(*The science of beauty*, d'Ulrich Renz)







Figures de pols, 2010



Figures de Pols sorgeix d'un cos que se sent fràgil, que fluctua i suggereix lo corpori i lo incorpori, la matèria i l'esperit, la salut i la malaltia, el naixement i la mort. És sobretot una proposta meditativa sobre la impermanència del cos, que presento a partir del desdoblement en vàries presències i/o absències, i en diferents estats anímics i corporals, que troben el seu correlat formal en els canvis de registres i llenguatges escènics.

creació i interpretació: Olga Tragant
acompanyament artístic: Sabine Dahrendorf
música original: Kiko Barrenengoa
il·luminació: Manu Martínez
espai escènic: Jaume Amigó
vestuari: Lola Amigó
fotos: Ana Izquierdo
residència tècnica/aula oberta: La Caldera
durada: 60 min



Figures de pols



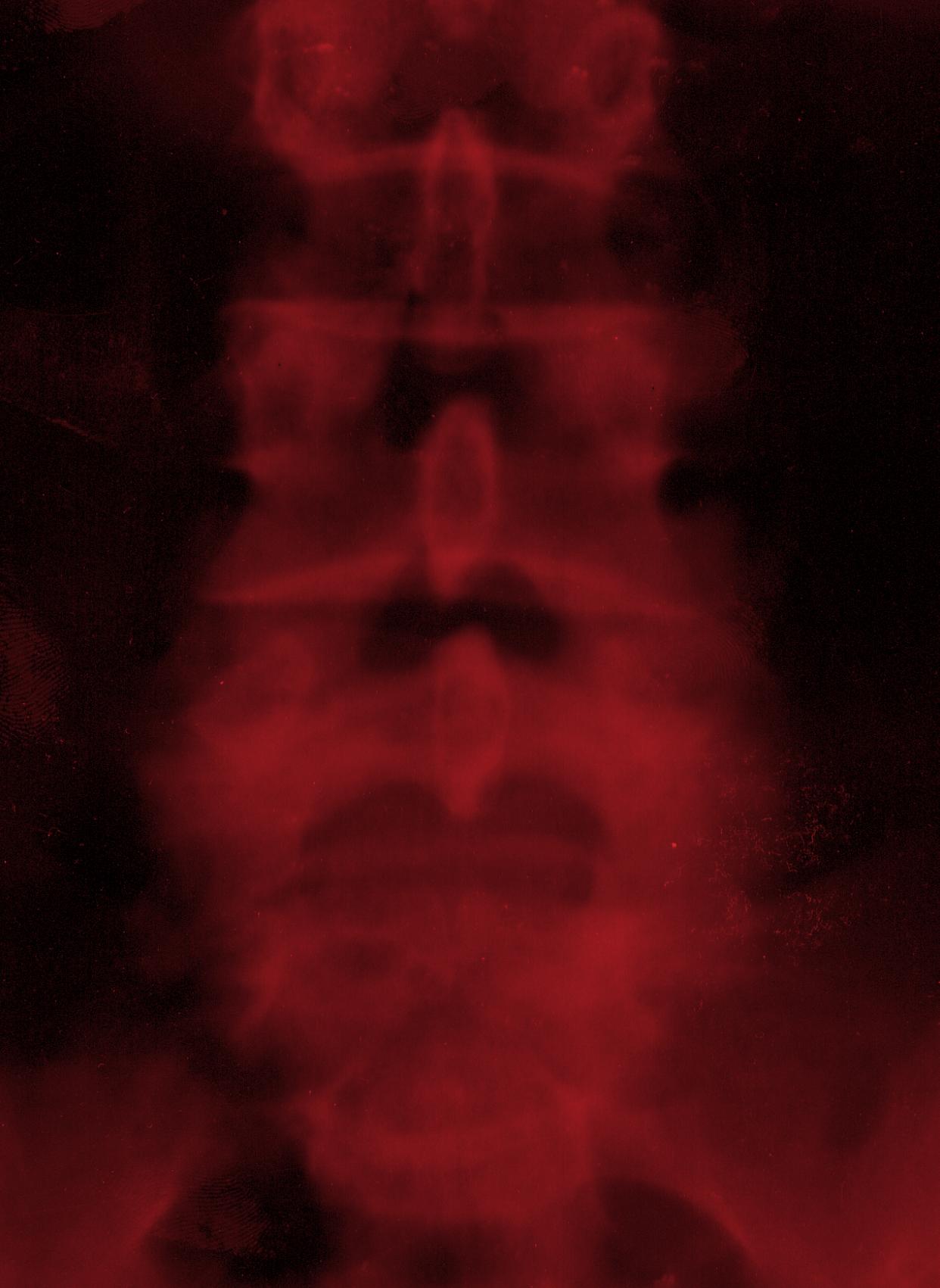
Figures de pols



Jo sempre vaig tenir cos. I els meus pares també, i els meus germans, així com la gent amb la qual vaig anar al col·legi, o a la universitat. Més tard, en els successius treballs amb els quals em vaig guanyar la vida, només vaig conèixer a individus corporals, per això em xoca que parlem del cos com si es tractés d'una adquisició recent, quan la veritat és que ja en l'antiguitat prehistòrica els nostres avis es relacionaven amb cossos que en lo substancial no eren gaire diferents dels actuals. No obstant això, no hem arribat a convertir aquesta condició orgànica en quelcom rutinari; de fet, no anem enllloc sense el cos (...)

(*Cuerpo y prótesis*, de Juan José Millás)





Víctor Molina

Fervors de dansa

El canvi ens acompanya biològica i biogràficament. Venim del canvi i acabem liquidats o -fins i tot- liquats en ell. Som i serem fonamentalment alteració. Canvi en evolució i ebullició. Canvi que s'evapora i es destil·la, que flueix i que refluix, que està mediant en tot i a tot posa remei. La seva inescrutable capacitat metamòrfica és l'ànima latent d'aquest món. L'Olga Tragant el té com a motiu principal. En ser la mutació el tema més persistent del seu treball coreogràfic, totes les seves figures emblemàtiques -el temps, l'aigua, la dona, les empremtes..., i la consciència mateixa de la fugacitat-, l'habiten i el regulen. Des de molt aviat, les seves obres es despleguen sota l'heracliteà esperit de l'alteració. Les edats i les hores, l'origen i les seves successions..., totes les marques del canvi queden orlades en els perímetres de la seva poètica corporal.

La seva primera aproximació crucial a aquest tema, o, millor dit meta-tema, ja que invariablement tracta també sobre la dansa mateixa, el trobem a *Ànima d' hora*, un solo de 1998, on la discontinuïtat del temps, encarnada en la pròpia ballarina, destaca en contrast amb el temps *continuum*. La blanquinosa eternitat, simbolitzada en una mena de tòtems de la perpetuïtat: unes campanes que callen, perfilen el lloc per on transcorre un cos efímer i singular. I així, sobre el silenci de les coses *contínues*, les marques i els passos, les anades i les tornades dibuixen el tic-tac de les causes *discontínues*.

En una aliança encara més decisiva aflora l'alteració a *Suite d'aigua* (del 1999). Es tracta també d'un solo que, com a peça, té certament la forma musical de la Suite: la de l'evolució contínua sense desenvolupaments previs. La primera de les seves parts succeeix a l'interior d'una casa-galeria. I hi trobem un personatge que porta una mena de quipà blanc, una gorra que li recull i oculta la cabellera. L'espectador veu -no sense sorpresa- que en lloc de enagos, porta una campana semblant a les d'*Ànima d' hora*,

una rígida campana de cintura còncava i boca ampla, que li amaga tant les cames com els peus. Per això els seus desplaçaments evoquen els d'un autòmat, que en comptes de fer passos, discorre lliscant. És una figura que en atendre a les coses al seu pas, es contamina de coseitat. Ella mira les coses i l'espectador la mira a ella com si fos una més entre aquestes coses. A la segona part de la *Suite*, que té lloc a l'aire lliure, la figura-dansa es desprèn del seu barret, deixant anar així la seva cabellera, evocant amb ella aquesta immemorial metàfora de l'aigua. Es desprèn també de la campana que ocultava els gestos de la seva mobilitat, com si es desprengués de la closca d'una tortuga metafísica, i comença a ballar en -i entre- els recipients plens d'aigua, disposats seqüencialment, com si fossin tecles d'un instrument musical. I així, la "dansa cosa", que s'havia revelat a l'interior, es torna "dansa aquosa", al revelar-se a l'exterior. L'aigua és ja la seva pròpia imatge: d'una banda, li serveix de mirall intransitiu en el qual es reflecteix finitament, dins dels límits del temps i de l'espai (és dansa de l'aquí i ara circumstancial); i, d'altra banda, li serveix de mirall transitiu, on es mira infinitament, travessant els perímetres d'allò sensorial (i es torna una dansa transcendental, atemporal, el centre de la qual sembla estar a tot arreu i la seva perifèria enllloc, segons un cèlebre apotegma).

A *Llaços* (del 2000) l'Olga incorre no tan sols en el temps partit, sinó en el temps compartit durant les diferents edats d'una vida. *Llaços* és una obra on es conjuguen teatralitat i moviment, i la composició dramatúrgica engranya elements lúdics i de gravetat, de presència parlada i d'onirisme visual. Les mutacions de la vida ritmen el transcorrer de tres amigues al llarg de les seves vides, creant una cartografia biogràfica que abasta des de la joventut a la senectut, de la ronda infantil a la ronda del cicle vital, del joc al funeral. *Llaços* és una balada ballada, sobre la mudança i la continuïtat, amb els altres i en soledat.

Amb la seva següent peça, l'*Olga Tragant* presenta una dimensió més profunda de l'alteració com a tema central. No es debat ja sobre el temps biogràfic i personal, sinó sobre el temps i el canvi social. Sobre els vestigis, els indicis vius que deixa allò més ancestral en la contemporaneïtat. D'aquí el seu títol: *Rastres*. Una peça del 2005/6, que significativament va ser feta al Japó, un país on -ens explica la pròpia Olga- la situació extrema entre el passat i allò renovat ressalta en una coratjosa polaritat. Al nucli d'aquesta peça batega la inquietud sobre l'essència del que s'entén com a tradició. Pel seu tractament és aquesta una peça fonamental -fins i tot nodal- en el recorregut d'Olga Tragant. L'obra gira al voltant d'una arquetípica figura en *stasis*: una dona que, amb els cabells llargs i convertits en arrels, es troba irreversiblement enllaçada al seu terrer. Una deessa mare, una dona arbre, arrel, o terra, que en l'acte simbòlic de separació, talla amb els seus orígens per portar-se a si mateixa a un altre lloc. I a partir d'aquell moment, *Rastres* desenvolupa la dialèctica entre tradició i actualitat, i l'univers d'aquesta figura arquetípica oscil·la llavors entre l'atracció i la distracció, entre el relligament i la manca de lligam, entre allò unificador i allò disgregador. No encarna una contradicció, sinó un destí discordant, doncs només hi ha tradició en l'acte mateix de la seva transmissió, només hi ha passat viu en l'actualitat. I el llaç que uneix els dos perfils adquireix aquí una modalitat literal. Per això la corda és un element que hi té un rol principal. És el llaç que enllaça i trenca, i que evoca les cordes vitals (com el fil de les Moires, amb tota la seva fatalitat), i recorda també el fil temporal sobre el qual el present aconsegueix balancejar-se, entre l'avenir i l'anterioritat, entre l'actualitat i el que té de més atàvic i familiar.

D'aquesta peça es desprèn una preocupació íntima, que condueix a la seva autora a confrontar-se amb les reaccions als canvis en el cos de la dona. Ho fa a *Com voldria ser*, un duet realitzat entre el 2007 i el 2009. Una peça que tracta no de l'arquetipus,

sinò del tipus d'una dona. De la imatge que ella mateixa projecta, i de la imatge que els altres li retornen com a substitut del seu ésser. És una peça sobre la fixació narcisista. Una peça on el cos de la dona apareix atrapat en una duplicitat. En part ens recorda una de les seves primerenques peces, *With/Without*, de 1996, perquè ambdues tracten el tema del doble, el *Doppelgänger*. A *Com voldria ser* apareix, d'una banda, un cos absent, atrapat en la imatge d'un mirall social, patriarcal. I entorn d'ell, un cos que sembla que es troba a l'altra banda del mirall, un cos fosc, insistent, persistent. Una de les intèrprets expressa un cromatisme artificial, i l'altra concentra tota la negror d'una pura negativitat. Una és gairebé maniquí i l'altre gairebé una ombra; una expressa vocació estàtica, l'altre incomoditat. L'itinerari conflictiu d'aquests cossos recorda en efecte el tema romàntic de la duplicitat. I si Chamișo va escriure la història d'un home que va perdre la seva ombra, l'*Olga Tragant* ofereix la versió de la dona que va recuperar la seva ombra oblidada, encara que -al fer-ho- tota conseqüència es torna dramàticament sacrificial.

En aquest trajecte, l'*Olga* es troba a continuació en un llindar arriscat. On troba un cos femení davant de si mateix i de la irredempta colònia dels seus altres jocs, convivint ara tots plegats en una única corporeïtat. Un cos que en haver consentit la lògica de l'alteritat, no sap ser ja un de sol. Si *Com voldria ser* s'endinsava en l'asfixia de la neurosi (amb tota la seva tradicional intolerància a l'alteració i al canvi), *Figures de pols* (2010/11) ho fa en el món de l'esquizofrènia (amb tota la seva incommovable i radical afirmació de l'alteritat). No resulta estrany que l'*Olga Tragant* concebi aquestes dues peces com a parts d'un projecte més ampli titulat precisament *Canvi de pell*. Els canvis de pell són en realitat canvis d'ésser. En aquesta peça ens trobem amb la protagonista en ple procés de muda. Un moment delicat. Aquell moment en què, com passa amb les serps que muden de pell, s'exposen a una circumstància d'extrema vulnerabilitat. Doncs el canvi de pell de les serps es realitza amb una única peça, com si es tirés d'un

mitjó, encara que lentament. De manera que sempre hi ha un moment en què la serp queda cega, no hi veu. Queda oculta sota si mateixa, i ella mateixa oculta el món. No hi és. Encara que hi sigui.

Això mateix passa a *Figures de pols*. L'*Olga* -que s'interpela a si mateixa en tercera persona del singular- hi és i no hi és; està i no està. Està oculta de si, i el món també se li amaga. No hi pot veure. De vegades literalment, perquè una pell de paper li tapa la cara; d'altres, perquè simplement està i no està on busca i on és buscada. La bata amb la qual va vestida, com l'espai on té lloc la peça, és d'un blanc clínic. Un blanc oblit -fred- que es veu perlat per un bosc de tauletes de nit, tòtems dels seus insomnis, regards dels seus mals de cap, aliats de les seves absències, contenidors de les seves alteritats. Encara que l'esquizofrènia a *Figures de pols* designa menys l'entitat clínica que l'ús discordant del poder d'allò idèntic. Doncs en aquesta peça tot s'escapa de la identitat. S'escapa de la forma de l'unicitat. Deconstrueix la representació i qüestiona la visió unidireccional. És una obra que comença amb la intèrpret asseguda al pati de butaques, i acaba quan aquesta dona és expulsada, o més aviat impulsada pel vent, que emana des d'aquell mateix pati de butaques, empenyent-la cap a si mateixa. Una ràfega de vent que fa callar el seu crit mut. Que li vol fer empassar el seu crit i el seu ésser dividit. O, en qualsevol cas, que la vol expulsar del món on tot es defineix per la llei de la identitat i la mismitat, cap al món de l'eterna representació i la duplicitat.

La dansa d'*Olga Tragant* és una dansa rotada, redoblada. Com els llaços del temps, les arrels enroscades, les voltes del laberint de miralls, de miralls reals i de miralls memorials. Aliada a les variacions i a les aigües regeneradores, està plena de motius disjuntius i canviants. I en fa la seva pròpia imatge i el seu nial. Un niu sempre agitat, com el niu de les serps, i, a vegades, com el llit d'un cos enfibrat.



1



4



7



2



3



6



9

1 Intervenció en pis buit a New York 1995

2 Adéu Blancaneus a les Caves Giró i Giró, Sant Sadurní d'Anoia 1999.

3 Suite d'Aigua a la Capella de l'Antic Hospital de Santa Creu, Barcelona 2000.

4, 5, 6 Movimiento-Inercia, Universitat Politècnica de València 1996.

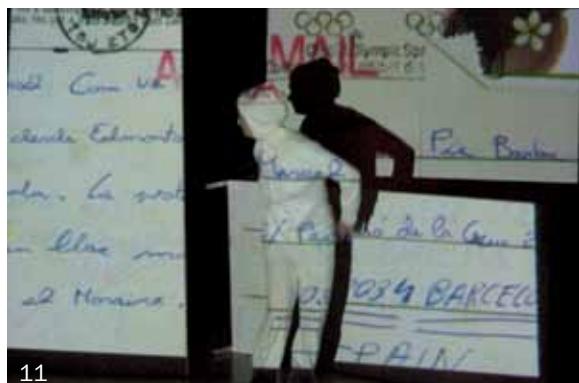
Amb Silvia Brossa, Joan Datzira, Mireia Torrent i Olga Tragant.

7 Performance a la Galeria d'Art de la Universitat de Nagoya, Japó 2002.

8 Vídeo-dansa Daina, basat en l'espectacle Rastres. Romanyna de la Selva, Girona 2004

9 Portes obertes de Dies de Nodes/Nodes de Gràcia, Barcelona, 2006

Intervencions/Performances



10 *Blind Walk* a Experimentem amb l'Art, Barcelona 2005

11, 12 NodesCartisRes/Nodes de Gràcia, al CC La Sedeta, Barcelona 2007.
Col·laboració amb Marcel Pié i Jose Sábado

13, 14, 15 Intervenció a l'Edifici Astrolabio, Sant Cugat 2006
Vídeo-dansa *Closca*. Col·laboració amb J.G.-Mauriño i la participació d'alumnes
de tragantDansa (foto Iera Delp)

16 Mostra Workshop amb Antony Karkowski, LP'11 ExFestival de
Dansa, la Porta, Barcelona 2011 (foto Efthymia Zymvragaki)



17



18



19

17, 18, 19 Performance a Quiosc Gallery, Tremp 2010, Lleida

20, 21, 22 Intervenció al carrer. Workshop dirigit per A.Karkowski,
LP'11 ExFestival de Dansa, la Porta, Barcelona 2011.
(fotos Pol de Mingo)



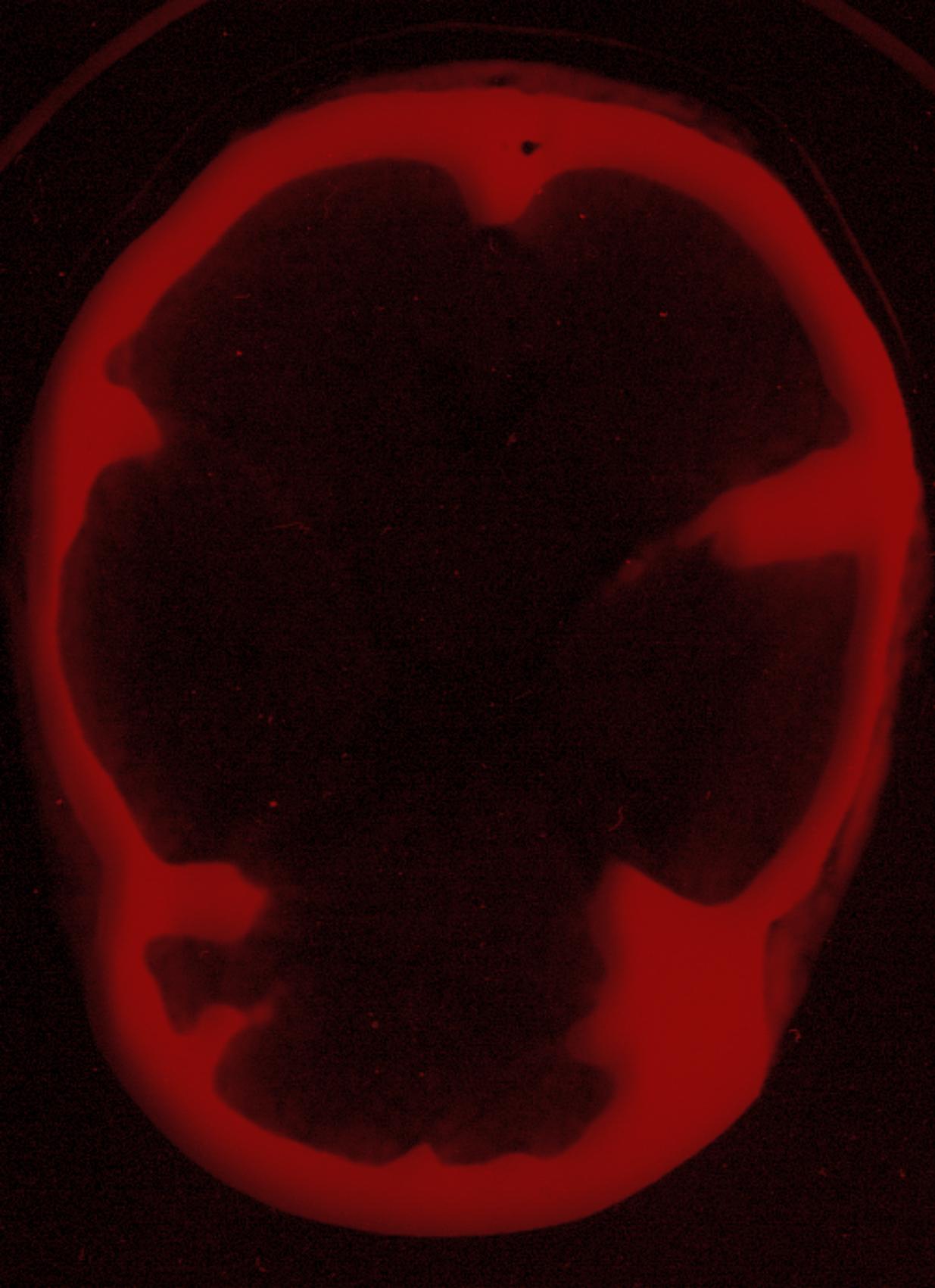
20



21



22



Juantxo G.- Mauriño

De la Tragant

L' espectador aconsegueix tot just atrapar alguna idea i enllaçar algun record però, així i tot, hi ha qui es fia del seu relat per a excitar la curiositat o revifar el record. Aquest deu ser el valor que se li dóna a la imatge o a algunes lletres escrites, descriptives o d'acompanyament. De la mateixa manera actua el nen que juga amb la sorra que se li escapa entre els dits quan estreny el puny formant fines cascades o quan caça caragols que s'escapoleixen de la bossa aprofitant la seva distracció, com fugitius deixant un rastre cristal·lí.

Si es pensen doncs les imatges com acoblament de signes, es veu a la Tragant mouent-se entre ells com per una galeria, una exposició. Per exemple. I els mira amb curiositat, estranyesa, escepticisme també. No només ella. També estan aquí, en el mateix quadre, les variacions del propi públic: una dona que se somriu, còmplice i participativa; una altra, molt seriosa, no se sap si incòmoda o gairebé espantada; un jove esquiu assegut a terra que es mostra molt més interessat en la lectura del catàleg enfront d'alguna de les obres; i una nena que, procaç i ingènua, improvisa espontània aixecant-se el vestidet fins a endur-se el doblec a la boca i mossegar-lo. Aquest és doncs el públic davant allò que se li transmet o que li arriba.

Els instruments, d'altra banda, que van apareixent són artefactes del món femení però que parlen de qüestions universals encara que domèstiques, perceptibles amb independència del gènere. No caldria fer exclusions.

Faldilles o vestits com estructures metà·liques acampanades cobertes de paper translúcid a mig camí entre la pantalla de llum i el mirinyac, dificulen, limiten el moviment. També altres llums de mà es transformen en bosses o borses de la compra que es balancegen des dels braços. Cordes com extensions de la cabellera es lliguen a terra, al lloc, o a uns pesos que cal arrossegat per a desplaçar-se. Un plat cenyit a la cintura dificulta la labor quotidiana de preparar-se una torrada. Un vestit semblant a una cabellera rossa coronada per un llaç vermell, que no és capaç de suportar les sacsejades de la dansa, deixa a la ballarina amb el pit al descobert, a terra, com una nina trencada.

Cadascun d'ells està pensat des del moviment. Perquè d'això es parla aquí en rigor. D'utilitzar el moviment o allò que ho impedeix o condiciona com material d'investigació i de suggestió.

Es ballen així diferents músiques, des de fanfàries populars, a composicions específiques i purs sorolls o algun èxit del pop, que serveixen per a marcar la qualitat de la dansa, el ritme i la textura o per a emfatitzar amb la lletra el sentit del signe. També hi ha text en forma de poema, d'enunciat o de plany ; imatges projectades que obren finestres a llocs amples, paisatges transportats a la foscor de la sala; llums íntimes, accentuades, vibrants o alguna cosa fantasmal; canvis de vestuari que subratllen les particularitats dels caràcters, a més d'exigir un cert virtuosisme en el transbord d'un quadre a un altre, entre bambolines o en plena escena, com a part de la pròpia lògica de l'escena.

Amb tot això van apareixent suggeriments sobre certes dificultats de relació amb uns altres o, pel contrari, sobre les possible afinitats. Aquests altres poden ser les coses de les quals

es parlava abans però també qüestions diverses domèstiques com el menjar, els medicaments, la coqueteria, la infància, algunes convencions més... des de la sorpresa, l'abatiment o l'humor.

Ah, també de l'erotisme o millor de la insinuació. I és bon exemple, ja que si abans apareixia en la nina mig despullada, es manifesta abans i després en distints posats agafats de broma, com en algun moment succeeix entre palanganes d'aigua de diferents grandàries o entre el pa de motlle i la torradora. I encara més literalment la Tragant serpenteja amb un escot banyera fent servir la tècnica i la ductilitat del seu cos per a transmetre aquesta simulada procacitat ondulant.

Amb la tècnica gairebé es fa físic el buit de l'esfera que l'acompanya: un desequilibri, un fals suport, el moviment de tot el cos que segueix aquesta vegada a un braç que ha estat desplaçat per la força d'alguna cosa que ha d'estar aquí però no es veu. I així, el cos oscil·la com buscant el seu lloc entre aquests ens invisibles. Bé, també hi ha braçades simulades amb ironia de la ondina a punt de capbussar-se en un gibrell. També, altres sinuositats que semblen sortir d'un malestar intern, directament de les vísceres. I també intents d'abraçar amb vehemència, amb fruïció, la terra i amb ella el paisatge.

Tant és així que en algun moment un pensa que es troba davant la narració d'alguna llegenda mitològica o d'alguna rondalla on una inquietant aranya es transmuta en nimfa per a sobrevolar l'escena i descobrir algun sentit ocult.

LandDance/Seeds in the body és un projecte de recerca i creació que estableix un diàleg entre cos, moviment i natura. Neix de la necessitat d'aprofundir en la relació del ser humà amb l'entorn natural i de prendre consciència de la nostra relació amb aquest.

Es un treball que desenvolvem a través d'estudis i intervencions que exploren diverses maneres de dialogar i comunicar-se amb la Natura: intervenir, interaccionar, habitar, fusionar, implementar, integrar i descontextualitzar.

direcció, creació i moviment: Olga Tragant

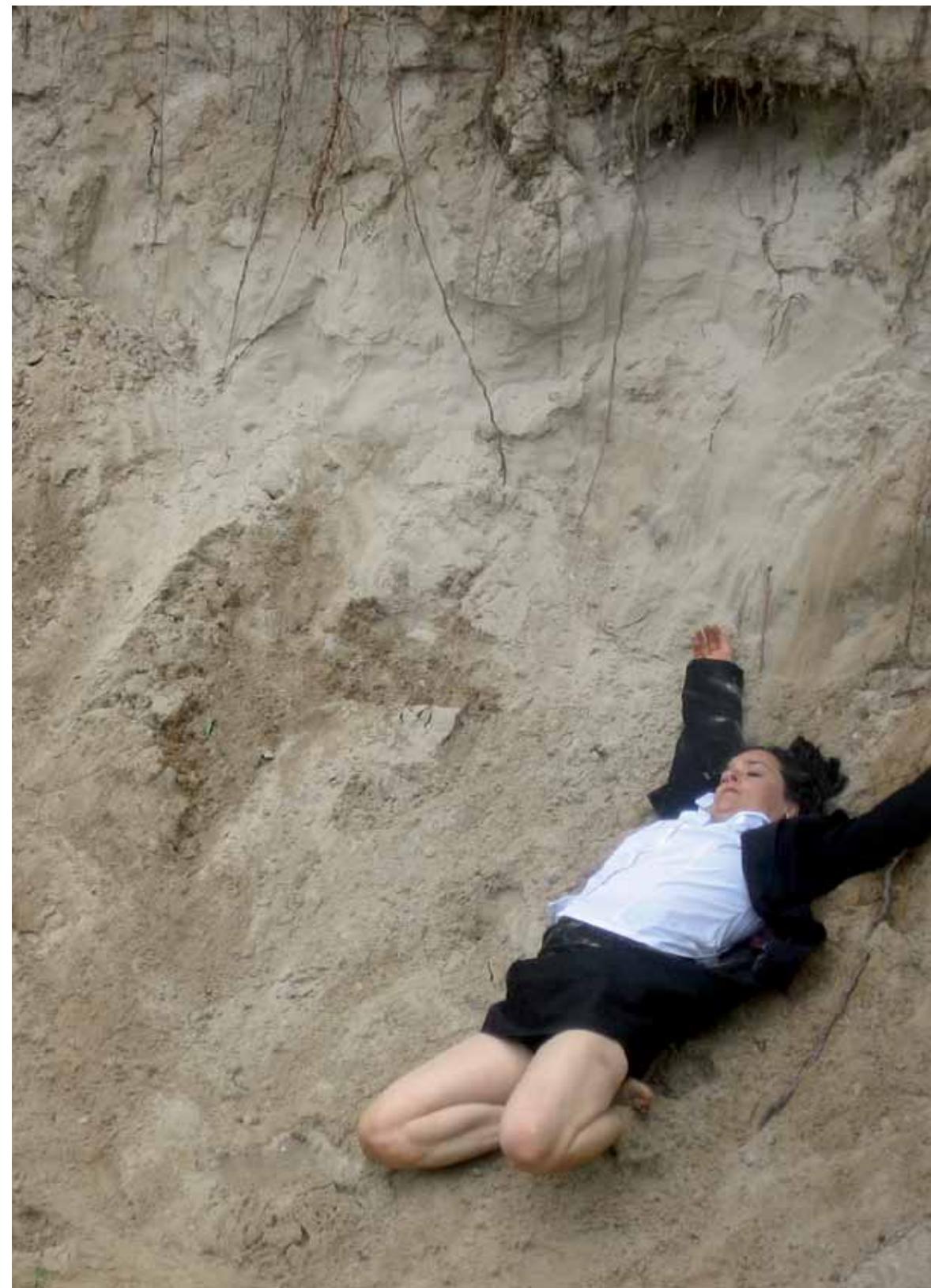
intervencions plàstiques: Jaume Amigó

fotografia i vídeo- creació: Ana Izquierdo

residències de creació: Burdag Studio a Burdag, Polònia i

la Caseta de la Coma a Burg, Lleida



LanDance/Seeds in the body

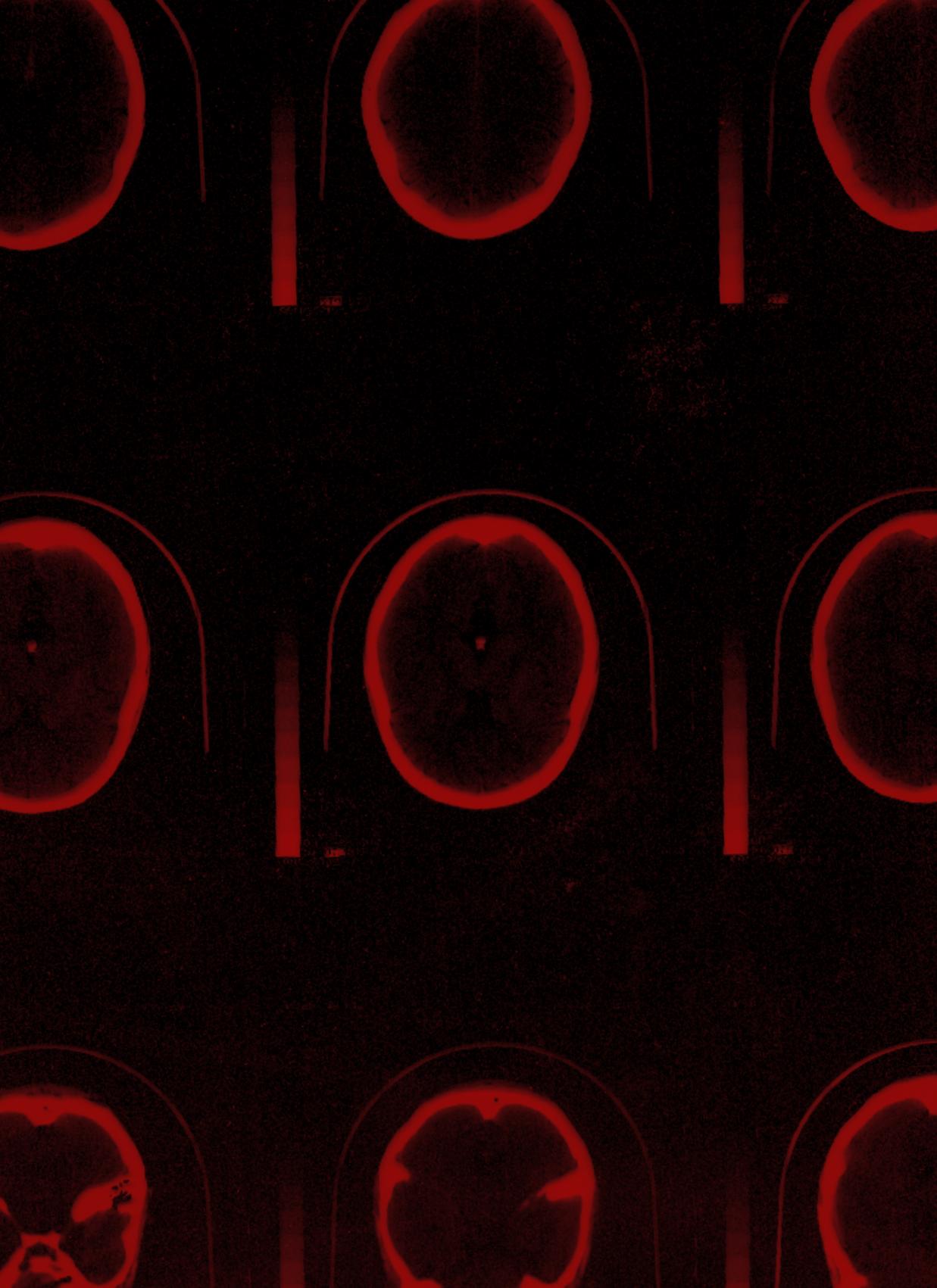


Entre totes les moltes relacions que defineixen la condició humana, la connexió individual amb l'entorn és primària. Entre tots els espais en els quals desenvolupen la nostra activitat, la natura és el més gran de tots els grans escenaris. El lloem i venerem, el santifiquem i destruïm. Nosaltres ‘criatures singulars’ florim i ens podrim en aquesta àmplia matriu, però la combinació de la nostra ambició i dels nostres talents ens fan voler més que simplement sobreviure. Aspirem a deixar la nostra marca, inscrivint les nostres observacions i gests en el paisatge, intentant traduir i transgredir l’espai on ens trobem.

(...) Els humans hem creat formes per honorar el paisatge i també hem actuat per desafiar-lo.

(Land and Environmental Art, de J. Kastner & B. Wallis)

1965	Neix a Manresa, Barcelona	1997	Beca del Ministerio de Educación y Cultura per ampliar estudis a la School for New Dance Development, Amsterdam
1975-84	Competicions nacionals i internacionals en gimnàstica artística	1997	Creació i estrena d' <i>Ales de Plom</i> , Melkweg Theater, Amsterdam
1988	Llicenciada en Educació Física, INEF Barcelona	1998	Creació i estrena d' <i>Anima d'Hora</i> , CCCB - Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona
1987	Beca Fulbright / laCaixa per estudiar als EEUU	1999	Creació i estrena d' <i>Appetite</i> . La Sala Beckett (la Porta), Barcelona
1988-91	Master in Science en Psicologia de l'Activitat Física, Universitat de Illinois a Urbana-Champaign (EEUU)	1999	Creació i estrena de <i>Suite d'Aigua</i> , la Casa del Cactus, Mallorca
1990-93	Master of Fine Arts en Dansa Contemporània, Universitat de Illinois a Urbana-Champaign (EEUU)	2000	Estrena de l'espectacle <i>Llaços</i> , l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat, Barcelona
1991-93	Docència de la dansa a la Universitat d'Illinois a Urbana-Champaign, Illinois (EEUU)	2000	Creació del Vídeo-dansa <i>Toast's Appetite</i> , en col·laboració amb Celia del Diego
1991-93	Balla amb la Illinois Dance Theater Co., en peces de Douglas Nielsen, Douglas Dunn, Bebee Miller, Renée Wadleigh..	2000-10	Estudis d' <i>Anatomia para el movimiento</i> (monogràfics) amb Blandine Calais-Germain i Núria Vives
1992	Beca per a estudiar a Jacob's Pillow (choreographic workshop)	2002	Beca del Ministerio de Educación y Cultura per a estudis de Dansa Butoh al Japó en diferents centres i companyies (Sankai Juku, Dairakudakan, Kazuo Ohno, Mitsuyo Vesugi)
1992-93	Beca Creative and Performance Arts Fellowship, Universitat de Illinois a Urbana-Champaign (EEUU)	2002	Performance a la Galleria de Nagoya University of the Arts, Japó
1992	Presenta la peça <i>As I leave to get closer</i> al ACDF Regional Dance Festival a Granville, Ohio (EEUU)	2002	Creació i inauguració de l'espai tragantDansa [educació i creació en moviment], Barcelona
1993	Seleccionada com a Teacher Ranked excellent by their students, Universitat de Illinois a Urbana-Champaign (EEUU)	2002-12	Gestió i organització de diversos projectes d'educació, i creació dins l'espai tragantDansa: cicle eFÍMERa, tragantPROCESSOS, Laboratoris, Jams, Dies de Nodes, etc.
1993-94	Docència de la dansa a alumnes de Elementary School a Harlem, Nova York	2004	Creació del video-dansa <i>Daina</i> , en col·laboració amb J.M. Canyameras (càmera) i A. Carreras (muntatge)
1993-95	Resideix a Nova York	2005	Creació i estrena de l'espectacle <i>Rastres</i> , l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat, Barcelona
1993-95	Estudis de release, improvisació, composició i consciència corporal a Movement Research, Trisha Brown co., Susan Klein School, Nova York	2006	Creació del vídeo-dansa <i>Closca I, Closca II</i> , en col·laboració amb Juanxo G.-Mauriño
1993-95	Realització de projectes amb coreògrafs independents de Nova York: Sally Gross, Ann Carlson, Meg Wolfe i Rosa Mei	2007	Creació i estrena de l'espectacle <i>Com voldría Ser</i> , Teatre l'Eschorxador de Lleida
1995	Creació i estrena de <i>The chess player</i> , The Construction Company Performance Space, Nova York	2008-09	Forma part de la Junta Directiva de l'APdC (Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya)
1995	Creació i estrena de <i>The woman in the red coat</i> , The Construction Company Performance Space, Nova York	2009	Col·laboració amb Dominik Borucki en el projecte de recerca <i>Cos Desa(r)mat</i>
1995	Tornada a Barcelona després de 7 anys de residència als EEUU	2010	Creació i estrena de l'espectacle <i>Figures de Pols</i> , l'Antic Teatre, Barcelona
1996	Creació i estrena de <i>With/Without</i> , Judson Church, Nova York	2011	Residència de creació de <i>Landance</i> a Burdag Studio, Polònia, i a la Caseta de la Coma, Burg, Lleida
1996-2002	Docència de la dansa en diversos Centres i Universitats de Catalunya	2011-12	Recerca i creació dels projectes <i>Landance</i> i <i>Seeds in the Body</i>



Selecció d'Espais on he presentat els treballs

Ateneu Nou Barris, Barcelona (Catalunya)
Barcelona to Oporto, Maus Habitos, Oporto (Portugal)
VI Biennal d'art de Sant Pere de Riudebitlles, Barcelona (Catalunya)
Blue Dance Theater, Connecticut, (EEUU)
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / CCCB, Barcelona (Catalunya)
Construction Co. Space, Nova York (EEUU)
Dia Center for the Performing Arts, Nova York (EEUU)
Dixon Place, Nova York (EEUU)
Espai de Dansa i Música de la Generalitat, Barcelona (Catalunya)
Espai tragantDansa, Barcelona (Catalunya)
Festes La Mercè, La Capella-Antic Hospital, Barcelona (Catalunya)
Festival Danse Off, Montpellier (França)
Festival de Danza de Almada, (Portugal)
Festival des Jeunes Chorégraphes, Paris (França)
Festival i-fabriek'09, Maastricht (Holanda)
Festival International de Danse Expressive, Fès (Marroc)
Festival Internacional de Teatro de Calle, Valladolid (Espanya)
Fira Mediterrània, Manresa, Barcelona (Catalunya)
Fira de Teatre de carrer de Tàrrega, Barcelona (Catalunya)
Judson Church, Nova York (EEUU)
Krannert Center Performing Arts, Illinois (EEUU)
L'Antic Teatre, Barcelona (Catalunya)
L'Escorxador, Lleida (Catalunya)
La Caldera, Barcelona (Catalunya)
La Sala Beckett / La Porta, Barcelona (Catalunya)
La Sala Planeta / La Porta, Girona (Catalunya)
Melkweg Theater, Amsterdam (Holanda)
Movement Research, Nova York (EEUU)
Muestra Internacional de Danza de Oaxaca (Mèxic)
Muiderpoortheater, Amsterdam (Holanda)
Nagoya University of Arts, Nagoya (Japó)
Sala Trono, Tarragona (Catalunya)
Sitges Teatre Internacional'99 / Cicle Endansa, Barcelona (Catalunya)
Teatre Ca L'Estruch, Sabadell (Catalunya)
Teatre Bartrina, Reus (Catalunya)



1



2



9



10



11



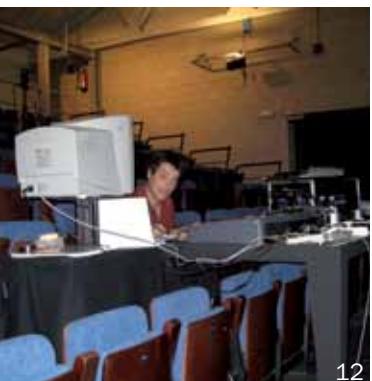
3



4



5



12



13



14



6



7



8



15



16

1. Arnau Panadès, Eliana i Joel, M^a Inés Villasmil, Patrizia Semperboni i Olga Tragant
2. M^a Inés Villasmil, Olga Tragant, Patrizia Semperboni
3. Ana Gol i Olga Tragant
4. Josep M^a Canyameres i Olga Tragant
5. Ferràn, Roser Domingo i Olga Tragant
6. Jaume Amigó, Manu Martínez i Olga Tragant
7. Maria Roca, Olga Tragant i Claudia Cardona
8. Carme Torrent, Karola Egaña i Maria Roca
9. Naia del Castillo

10. Naia del Castillo i Jaume Amigó
11. Mara Smaldone i Clara Tena
12. Manu Martínez
13. Miryam Mariblanca, Olga Tragant, Mara Smaldone, Manu Martínez i Jaume Amigó
14. Juanxo G.-Mauriño
15. Jaume Amigó, Kiko Barrenengoa, Ana Izquierdo, Manu Martínez, Olga Tragant, Juanxo G.-Mauriño, Sabin Dahrendorf
16. Olga Tragant i Ana Izquierdo
17. Jaume Amigó
18. Ana Izquierdo, Jaume Amigó i Angeles Córdoba
19. Olga Tragant i Mar Córdoba



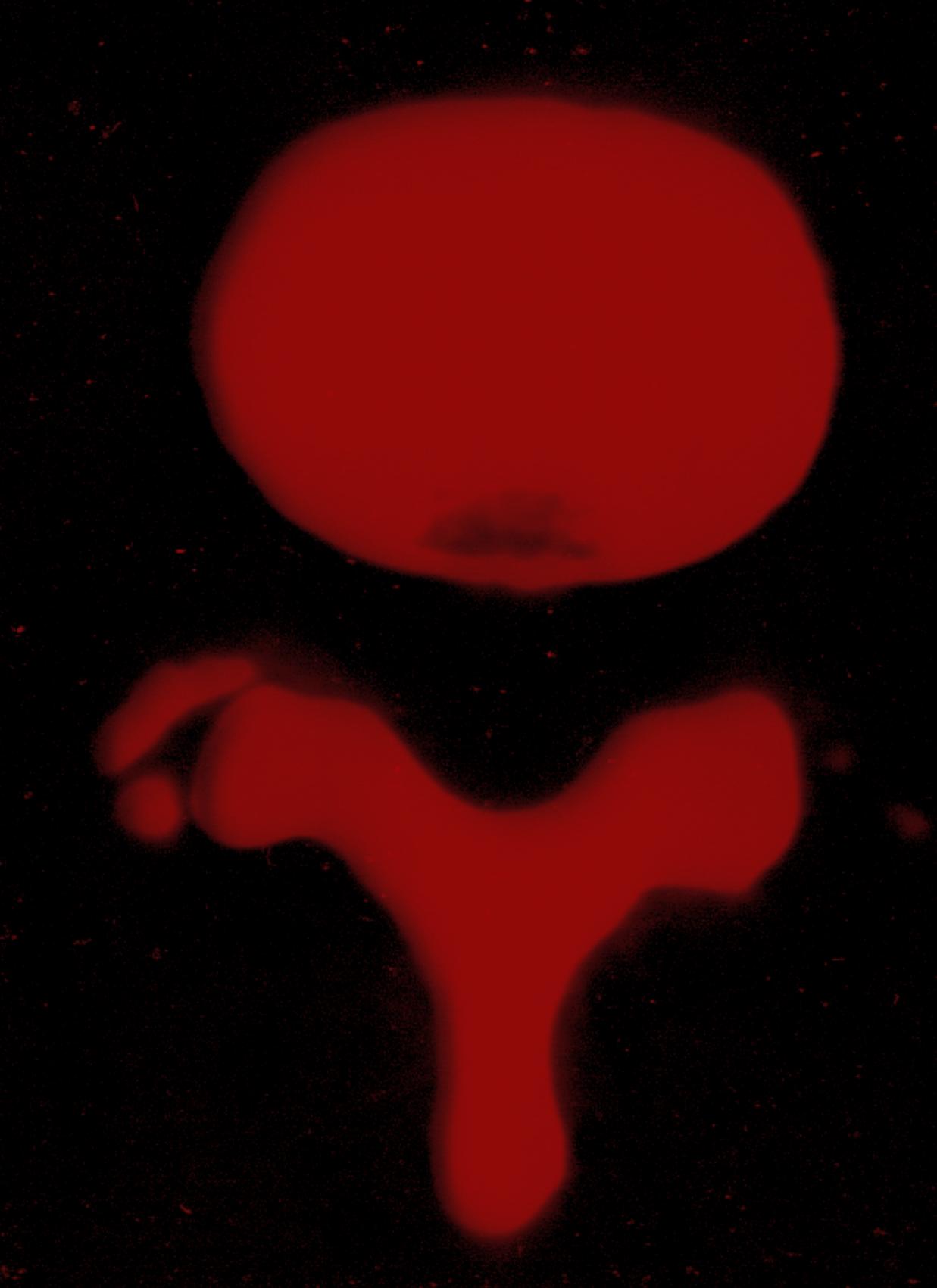
17



18



19



Textos en castellano

Página 6 y 7

Olga Tragant

¿Qué es para mí el trabajo de creación?

El trabajo de creación es para mí una manera de comunicarme conmigo misma y con los otros. Dar corporeidad a las desazones, a los deseos, a las preguntas, al subconsciente... El trabajo de creación es necesidad-dolor-satisfacción. Crear me brinda la oportunidad de estar atenta, de afinar mis sentidos y pensamientos.

Me planteo el trabajo de creación como una búsqueda de autenticidad. Me gusta entregarme para perderme y sorprenderme en diferentes yos haciendo posible que se manifiesten en la diversidad de formas y expresiones que puedan aparecer. Como decía el poeta: Ser uno mismo es siempre llegar a ser ese otro que somos y que llevamos escondido en nuestro interior, más que nada como promesa o posibilidad de ser (Octavio Paz).

Lo que hago lo encuentro por el camino de la fisicalidad, de las sensaciones del cuerpo y del movimiento, por el camino emocional y del pensamiento. Paso y paseo de uno a otro, encontrando atajos y estableciendo diálogos que responden a esta pluralidad de planos y dimensiones.

Coreografiar o no, bailar o no, actuar o no, hacer la pieza más teatral o más bailada. En general intento dar respuesta a las necesidades de cada proyecto que me planteo. Hasta ahora y de forma natural he ido intercalando piezas de una danza formal y física con piezas con un punto teatral. En cualquier caso parto del cuerpo y de su movimiento como eje vertebrador.

Hay una preocupación tanto por el fondo como por la forma. En general hay un estado anímico detrás que mueve y articula la presencia del cuerpo y su movimiento y de cualquier otro elemento que pueda estar implicado (palabra, voz, elementos visuales, etc.). Las ideas se traducen en movimientos con cualidades determinadas que junto a objetos o materiales específicos crean imágenes relevantes.

En general, mis creaciones son intimistas, de intensidad psicológica y con un componente plástico importante. La presencia y fuerza interpretativa, las diferentes cualidades de movimiento y la plasticidad del conjunto marcan la construcción de las piezas.

Todas las piezas giran entorno a las contradicciones de nuestros deseos, miedos, placeres, insatisfacciones, conflictos con nosotros mismos y con los otros. Es decir, siempre entorno a alguna contradicción ligada a nuestra condición de ser. Se privilegia así la vertiente existencial que recuerda el peso y la ligereza de nuestra condición temporal.

Me interesa, como decía Italo Calvino refiriéndose a la literatura: indagar el mundo en sus manifestaciones multiformes y sus secretos, y también para dar forma a mitos personales y experiencias directas, a fantasías y fragmentos de memorias transformadas y combinadas... En mi caso, explorando desde el cuerpo que tengo y que soy.

Página 8

The woman in the red coat, 1995

Una mujer con un abrigo rojo cruza el escenario y se sienta entre los espectadores, sin conciencia de su entorno, distraída. Su personalidad introvertida y reservada se hace presente mientras intenta liberarse de las restricciones e inhibiciones que arrastra.

Página 10

With/Without, 1996

Partimos de la palabra "doppelgänger", que puede sugerir desdoblamiento, sombra y máscara. *With/Without* es una pieza formada por un dúo y un solo cuyas cualidades son del todo opuestas. En la primera parte se suceden la unión y la separación, las rupturas y los encuentros entre dos seres o entre dos caras de una misma persona. Situaciones donde la huida y la persecución, el aferrarse y el rechazo se alternan a un ritmo percusivo insistente en una escena austera, contundente. En el solo de la segunda parte, habla la ternura y su nostalgia.

Página 14

Ales de Plomo / Alas de Plomo, 1997

Pasos - un instante - un viaje - el interior - el cuerpo - el exterior - aquello visible e invisible - el alma - la casa - un recuerdo - un escondite - lo que aparece y desaparece - un impulso - el vuelo - el silencio - aquello permanente - lo que se abre - unas llaves - lo que se cierra - la luz - el color blanco - aquello transparente e incorpóreo - una puerta - la duda - el deseo - la inocencia - el rechazo - un pájaro - aquello eterno - un secreto - espacios - las huellas y el olvido - el peso y el aire - un camino - todo esto o nada - el eco.

Página 18

Appetite, 1998

Appetite es una parodia danzada sobre el Deseo. Es una pieza que combina la danza y la interpretación para dar vida a objetos tan cotidianos como una barra de pan, una tostadora y un huevo, los cuales pasan a ser los verdaderos protagonistas del juego. Un juego lleno de obstáculos, peripecias, rechazos, seducciones, miedos y placeres, en torno a una divertida conquista.

Página 22

Anima d'Hora / Anima de Hora, 1998

*Anima d'Hora baila la inexorable fugacidad del tiempo.
El presente está solo. La memoria erige el tiempo. Sucesión y engaño es la rutina del reloj.*
(*El Instante*, de J.L. Borges)

Página 26

Suite d'Aigua / Suite de Agua, 1999

Solo de calle cuyo protagonista es el elemento Agua. El cuerpo manifiesta una transformación que va de una sensualidad sutil y calculada a una expresión instintiva y visceral. Es un proceso de liberación, un retorno a nuestros orígenes, una celebración, una fiesta del agua.

Página 30

Llaços / Lazos, 2000

Llaços tiene la forma y el ritmo de un paseo que recorren tres mujeres. El sentimiento de grupo es el núcleo de la pieza, pero también es importante la individualidad y la soledad que cada una de ellas experimenta.

El sentir de la niña, la adulta y la vieja son facetas que se entrelazan creando vínculos y complicidades (recuerdos, momentos de sueño, misterio, juego, celebración, melancolía, etc.). Estas mujeres se preguntan qué han heredado de las mujeres anteriores a ellas y nos muestran diferentes caras de su alma a través de una danza que se transforma, que se hace y se deshace.

Página 36

Rastres / Rastros, 2005

Inicio este trabajo durante mi estancia en Japón, en medio de una sociedad donde el contraste entre tradición y modernidad se hace extremo. *Rastres* evoca solidez e inestabilidad, confinamiento y libertad, peso y ligereza. Con las cuerdas abrazando el movimiento, *Rastres* es una insinuación sobre la posibilidad de transgredir fronteras, de romper con barreras interiores, miedos, fuerzas contrapuestas, y también sobre la posibilidad permanente de crecer y avanzar.

Página 41

TODAVÍA NO SÉ

Si el viento lleva en sí la sensación del cuerpo;

Todavía no sé (...)

viajar dentro de la extrañeza de un paisaje, una calle, un continente o la de un rostro dibujado por el amor y su desaparición.

¿Cómo alzarme hasta llegar a ser humana de verdad? (...)

Todavía no sé perderme dentro del porvenir y que no volverá jamás. (...)

Todavía no sé dar ni recibir belleza (...)

Por qué caminos los ríos, la hierba, el pájaro que somos han dejado de velar para sí mismos?

Recostarme sobre el tiempo (...)

Ilegar a ser un árbol que espera (...)

Tendremos tiempo de alejarnos de atravesar los cruces, los mares, las nubes de habitar este mundo que va entre nuestros pasos? (...)

podremos escuchar el movimiento de los cuerpos a través de la arena; tendremos el tiempo de contárnoslo todo y de dejar de estar asustados? (...)

Tendremos tiempo de encontrar un metro cuadrado de tierra y de vivir lo que se nos escapa?

Todavía no sé

(Fragmentos del poema *Encara no sé* del libro *Un rostre recolzat contra el món*, de Hélène Dorion)

Página 42

Com voldria ser / Como quisiera ser, 2007

Con este trabajo propongo una reflexión a través de la poética del cuerpo y del movimiento sobre diferentes temas relacionados con el afán de obtener y mantener la belleza física. *Como quisiera ser* presenta una partitura de interrogantes sobre: el cuerpo objeto, el cuerpo decadente, el cuerpo sensible, el cuerpo y la autoestima, el cuerpo y la seducción. La pieza muestra la fragilidad de la persona y de la belleza física al tiempo que predomina la lucha, la agresividad y la insatisfacción, en la búsqueda de un ideal que nos creamos y que casi nunca acaba de ser.

Página 44

Com voldria ser / Como quisiera ser, 2007

La belleza es como la vida: es su esencia, su apogeo, el origen de una nueva vida. Y quizás, precisamente por esta razón, la belleza lleva consigo el germen de la muerte. Tal vez por ello nos afecta tanto, debido a su caducidad. En cierto modo despedirse de la belleza es como decirle adiós a la vida. En el fondo, nuestro culto a la belleza no es más que una forma de reprimir la evidencia y la existencia de la muerte. (*The science of beauty*, de Ulrich Renz)

Página 50

Figures de pols / Figuras de polvo, 2010

Figures de Pots surge de un cuerpo que se siente frágil, que fluctúa y sugiere lo corpóreo y lo incorpóreo, la materia y el espíritu, la salud y la enfermedad, el nacimiento y la muerte. Es sobre todo una propuesta meditativa sobre la impermanencia del cuerpo, que presento a partir del desdoblamiento en varias presencias y/o ausencias, y en diferentes estados anímicos y corporales, que encuentran su correlato formal en los cambios de registros y lenguajes escénicos.

Página 54

Figures de pols / Figuras de polvo, 2010

Yo siempre tuve cuerpo. Y mis padres también, y mis hermanos, así como la gente con la que fui al colegio, o a la universidad. Más tarde, en los sucesivos trabajos con los que me gané la vida, sólo conocí a individuos corporales, por eso me choca que hablemos de él como si se tratara de una adquisición reciente, cuando lo cierto es que ya en la antigüedad prehistórica nuestros abuelos se desenvolvían con cuerpos que en lo sustancial no eran muy distintos de los actuales. Sin embargo, no hemos logrado convertir esta pertenencia orgánica en un suceso rutinario; de hecho, no vamos a ningún sitio sin el cuerpo (...) (Cuerpo y prótesis, de Juan José Millás)

Páginas 57, 58 y 59

Victor Molina

Fervores de la danza

El cambio nos acompaña biológica y biográficamente. Venimos del cambio y acabamos liquidados o licuidados en él. Somos y seremos fundamentalmente alteración. Cambio en evolución y ebullición. Cambio que se evapora y que se destila, que fluye y que refluye; que media en todo, y a todo pone remedio. Su inescrutable capacidad metamórfica es el alma latente de este mundo. Olga Tragant lo tiene como su motivo principal. Al ser la mutación el tema más persistente de su trabajo, todas sus figuras emblemáticas -el tiempo, el agua, la mujer, las huellas ..., y la conciencia misma de la fugacidad-, lo habitan y lo regulan. Desde muy pronto, sus obras se despliegan bajo el heracliteano espíritu de la alteración. Las edades y las horas, el origen y sus sucesiones..., todas las marcas del cambio quedan orladas en los perímetros de su poética corporal.

Su primera aproximación crucial a este tema, o mejor dicho: meta-tema, ya que ineludiblemente abarca también a la propia danza, se halla en *El alma del tiempo*, un solo de 1998, donde la discontinuidad temporal, encarnada en la propia bailarina, destaca en contraste con el tiempo de la continuidad. La blanquecina eternidad, simbolizada en una especie de tótems de la perpetuidad -unas mudas campanas-, perfilan el lugar por donde transcurre un cuerpo efímero y singular. Y de ese modo, sobre el silencio de las cosas continuas, las marcas y los pasos, las idas y venidas dibujan el tic-tac de las causas discontinuas.

En una alianza aún más decisiva aflora la alteración en *Suite de agua* (del 1999). Se trata también de un solo que, como pieza, tiene ciertamente la forma musical de la Suite: la de la evolución continua sin desarrollos previos. La primera de sus partes sucede en el interior de una casa-galería. Donde encontramos a un personaje femenino que lleva una especie de kipá blanco: un gorro que le recoge y oculta la cabellera, y -no sin sorpresa- vemos que en lugar de enaguas, lleva una campana similar a las de *El alma del tiempo*, una rígida campana de cintura cóncava y boca ancha, que oculta sus piernas y sus pies. Por eso sus desplazamientos evocan los de un autómata, que en vez de dar pasos, se desliza al transitar. Es una figura que atendiendo a las cosas, se contagia de coseidad. Ella mira las cosas y el espectador la mira a ella como una más entre esas cosas. En la segunda parte de la Suite, que tiene lugar al aire libre, la figura-danza se desprende de su gorro, y suelta así su cabellera, esa inmemorial metáfora del agua. Se desprende también de la campana que cubría los gestos de su movilidad, como si se desprendiera del caparazón de una tortuga metafísica, y empieza a bailar en -y entre- unos recipientes llenos de agua, dispuestos en secuencia, como teclas de un instrumento musical. Y así, la "danza acusada", que se había revelado en el interior, se vuelve "danza acusada", al revelarse ahora en el exterior. El agua es ya su propia imagen: por un lado, le sirve de espejo intransitivo en el que se refleja finitamente, dentro de los límites del tiempo y del espacio (es danza del aquí y ahora circunstancial); y, por otra parte, le sirve de espejo transitivo, donde se mira infinitamente, atravesando los perímetros de lo sensorial (y convirtiéndose así en danza trascendental, atemporal, cuyo centro parece estar en todas partes y su periferia en ninguna, según una conocida alegoría).

En *Lazos* (del 2000) Olga incurre no sólo en el tiempo partido, sino en el tiempo compartido a lo largo de las edades de una vida. *Lazos* es una obra donde se conjugan movimiento y teatralidad, y la composición dramatúrgica engrana elementos lúdicos y de gravedad, de presencia hablada y de onirismo visual. Las mutaciones de la vida ritman el transcurrir de tres amigas a lo largo de sus vidas, creando una cartografía biográfica que abarca desde la juventud a la senectud, de la ronda infantil a la ronda del ciclo vital, del juego al funeral. *Lazos* es una balada bailada, sobre la mudanza y la continuidad, con los demás y en soledad.

Con su siguiente pieza, Olga Tragant presenta una dimensión más profunda de la alteración como tema central. No se debate ya sobre el tiempo biográfico y personal, sino sobre el tiempo y el cambio social. Sobre los vestigios, los indicios vivos que deja lo más ancestral en la contemporaneidad. De ahí su título: *Rastros*. Una pieza del 2005/6, que significativamente fue creada en Japón, un país donde -nos explica la propia Olga- la situación extrema entre el pasado y lo renovado resalta en una valerosa polaridad. En el núcleo de esta pieza late la pregunta por la esencia de lo que se entiende como tradición. Por su tratamiento es esta una pieza fundamental -incluso nodal- en el recorrido de Olga Tragant. La obra gira alrededor de una arquetípica figura en stasis: una mujer que, con

el cabello largo y convertido en raíces, se encuentra irremisiblemente ligada a su terruño. Una diosa madre, una mujer árbol, raíz, o tierra, que en el acto simbólico de separación, corta con sus orígenes para llevarse a sí misma a otro lugar. Y a partir de ese momento, *Rastros* despliega la dialéctica entre tradición y actualidad, y el universo de esa figura arquetípica oscila ya entre la atracción y la distracción, entre la religación y la ausencia de unión, entre lo unificador y lo disgregador. No encarna una contradicción, sino un destino de polaridad, pues sólo hay tradición en el acto mismo de su transitoriedad; sólo pasado vivo en la actualidad. Y el lazo que une los dos aspectos adquiere una modalidad literal. Por eso la cuerda es aquí un elemento que tiene un rol principal. Es el lazo que enlaza y trenza, que evoca las cuerdas de lo vital (como el hilo de las Moiras, con toda su fatalidad), y recuerda igualmente el hilo temporal sobre el que el presente consigue columpiarse, entre el porvenir y la anterioridad, entre la actualidad y lo que tiene de más atávico o raigal.

De esta pieza se desprende una preocupación íntima, que conduce a su autora a confrontarse con las reacciones ante los cambios en el cuerpo de la mujer. Lo hace en *Como quisiera ser*, un dueto realizado entre 2007 y 2009. Una pieza que trata no del arquetipo, sino del tipo de una mujer. De la imagen que ella proyecta, y de la imagen que los demás le devuelven como sustituto de su ser. Es una pieza sobre la fijación narcisista. Una pieza donde el cuerpo de la mujer aparece atrapado en una duplicidad. Y recuerda en parte una de sus primeras piezas, *With/Without*, del 1996, porque ambas tratan el tema del doble, el *Doppelgänger*. En *Como quisiera ser* aparece, por un lado, un cuerpo absorto, atrapado en la imagen de un espejo social, patriarcal. Y en torno suyo, un cuerpo que está como al otro lado del espejo, un cuerpo oscuro, insistente, persistente. Una de sus intérpretes expresa un cromatismo artificial, y la otra toda la negrura de una pura negatividad. Una es casi un maniquí y la otra una opacidad, una expresa vocación estética, la otra incomodidad. El itinerario conflictivo de estos cuerpos recuerda en efecto el tema romántico de la duplicidad. Y si Chamisso escribió la historia de un hombre que perdió su sombra, Olga Tragant vuelve la de la mujer que al recuperar su sombra olvidada, ocasiona un dramatismo sacrificial.

A continuación, sobre esta vía, Olga se encuentra en un umbral titubeante. Donde descubre un cuerpo femenino ante sí mismo y la irredenta colonia de sus otros yoes, conviviendo ahora todos juntos en una única corporeidad. Un cuerpo que al haber consentido la lógica de la alteración, no sabe ser ya único. Y si en *Como quisiera ser* se adentra en la asfixia de la neurosis (con toda su proverbial intolerancia a la alteración y la mudanza), en *Figuras de polvo* (2010/11) lo hace en el mundo de la esquizofrenia (con toda su incombustible y radical afirmación de la alteridad). No resulta extraño que Olga Tragant conciba estas dos piezas como partes de un proyecto más amplio titulado *Cambio de piel*. Los cambios de piel son en realidad cambios de ser. En esta pieza nos encontramos con la protagonista en pleno proceso de muda. Un momento delicado. Aquel momento en que, como le pasa a las serpientes al mudar la piel, se exponen

a una circunstancia de extrema vulnerabilidad. Pues el cambio de piel en las serpientes se hace de una pieza, como si se sacara un calcetín, aunque lentamente. De modo que siempre hay un momento en que la serpiente queda ciega, no ve. Queda oculta bajo sí misma, y ella misma se oculta el mundo. No está. Aunque está.

Esto mismo ocurre en *Figuras de polvo*. Olga -que se interpela a sí misma en tercera persona del singular- es y no es; está y no está. Está oculta de sí, y se la vela el mundo también. No puede ver. A veces literalmente, porque una piel de papel le cubre el rostro; otras, porque simplemente está y no está donde busca y es buscada. La bata con la que va ataviada, como el espacio donde tiene lugar la pieza, es de un blanco clínico. Un blanco amnésico y frío que se ve perlado por un bosque de mesitas de noche, tótems de sus insomnios, resguardos de sus neuralgias, aliados de sus ausencias, contenedores de su alteridad. Aunque la esquizofrenia en *Figuras de polvo* designa menos la entidad clínica que el uso discordante del poder de lo idéntico. Pues en esta pieza todo huele de su identidad. Se escapa de la forma misma de la unicidad. Deconstruye la representación y cuestiona la visión unidireccional. Es una obra que comienza con la intérprete sentada en el patio de butacas, y termina cuando esta mujer es expulsada, o más bien impulsada por el viento que emana desde aquel mismo patio de butacas, empujándola hacia sí misma. Una ráfaga de viento que acalla su grito mudo. Que le quiere hacer tragarse su grito y su ser dividido. O, en cualquier caso, que la quiere expulsar del mundo donde todo se define por la ley de la identidad y la mismidad, hacia el mundo de la eterna representación y la duplicidad.

La danza de Olga Tragant es una danza turbada, doblada. Como los lazos del tiempo, las enroscadas raíces, los giros del laberinto de espejos, de espejos reales y de espejos memoriales. Aliada de las mutaciones, y de las regeneradoras aguas; llena de dilemas y de motivos mutables. Y con todo ello forma su propia imagen y su madriguera. Un nidal agitado, como el de las serpientes, y -a veces- como las agitadas sábanas de un cuerpo poseído por la enfermedad.

Páginas 67, 68, 69
Juanxo G.- Mauriño

De la Tragant

El espectador consigue apenas atrapar alguna idea y enlazar algún recuerdo pero, aún así, hay quien se fía de su relato para excitar la curiosidad o reavivar el recuerdo. Ese debe de ser el valor que se le da a la imagen o a algunas letras escritas, descriptivas o de acompañamiento. Del mismo modo actúa el niño que juega con la arena que se le escapa entre los dedos al apretar el puño formando finas cascadas o cuando caza caracoles que se escabullen de la bolsa en su distracción, como fugitivos dejando un rastro cristalino.

Si se piensan pues las imágenes como ensamblaje de signos, se ve a la Tragant moviéndose entre ellos como por una galería, una exposición. Por ejemplo.

Y los mira con curiosidad, extrañeza, escepticismo también. No sólo ella. También están ahí en el mismo cuadro las variaciones del propio público: una mujer que se sonríe, cómplice y participativa; otra, muy seria, no se sabe si incómoda o casi asustada; un joven esquivo sentado en el suelo que se muestra mucho más interesado en la lectura del catálogo frente a alguna de las obras; y una niña que, procaz e ingenua, improvisa espontánea levantándose el vestidito hasta llevarse el dobladillo a la boca y morderlo. Este es pues el público ante aquello que se le transmite o que le llega.

Los instrumentos, por otro lado, que van apareciendo son artilugios del mundo femenino pero que hablan de cuestiones universales aunque domésticas, perceptibles con independencia del género. No cabría hacer exclusiones.

Faldas o vestidos como estructuras metálicas acampanadas cubiertas de papel translúcido a medio camino entre la pantalla de lámpara y el mirínaque, dificultan, limitan el movimiento. También otras lámparas de mano se transforman en bolsos o bolsas de la compra que se balancean desde los brazos. Cuerdas como extensiones de la melena se atan al suelo, al lugar, o a unas pesas que cabe arrastrar para desplazarse. Un plato ceñido a la cintura dificulta la labor cotidiana de prepararse una tostada. Un vestido semejante a una melena rubia coronada por un lazo rojo que no es capaz de soportar las sacudidas de la danza deja a la bailarina con el pecho al descubierto, en el suelo, como una muñeca rota.

Cada uno de ellos está pensado desde el movimiento. Porque de eso se habla aquí en rigor. De utilizar el movimiento o lo que lo impide o condiciona como material de investigación y de sugestión.

Se bailan así distintas músicas, desde fanfarrias populares, a composiciones específicas y puros ruidos o algún éxito del pop, que sirven para marcar la calidad de la danza, el ritmo y la textura o para enfatizar con la letra el sentido del signo. También hay texto en forma de poema, de enunciado o de lamento; imágenes proyectadas que abren ventanas a lugares anchos, paisajes transportados a la oscuridad de la sala; luces íntimas, acentuadas, vibrantes o algo fantasmales; cambios de vestuario que subrayan las particularidades de los caracteres, además de exigir un cierto virtuosismo en el transbordo de un cuadro a otro, entre bambalinas o en plena escena, como parte de la propia lógica de la escena.

Con todo ello, van apareciendo sugerencias sobre ciertas dificultades de relación con otros o, por el contrario, sobre las posibles afinidades. Esos otros pueden ser las cosas de las que se hablaba antes pero también cuestiones varias domésticas como la comida, los medicamentos, la coquetería, la infancia, algunas convenciones más... desde la sorpresa, el abatimiento o el humor.

Ah, también del erotismo o mejor de la insinuación. Y es buen ejemplo, ya que si antes aparecía en la muñeca semidesnuda, se manifiesta antes y después en distintas poses tomadas en broma, como en al-

gún momento ocurre entre palanganas de agua de distintos tamaños o entre el pan de molde y la tostadora. Y aún más literalmente la Tragant serpentea con un escote bañera usando la técnica y la ductilidad de su cuerpo para transmitir esa simulada procacidad ondulante.

Con la técnica casi se hace físico el vacío de la esfera que la acompaña: un desequilibrio, un falso apoyo, el movimiento de todo el cuerpo que sigue esta vez a un brazo que ha sido desplazado por la fuerza de algo que debe estar ahí pero no se ve. Y así, el cuerpo oscila como buscando su lugar entre esos entes invisibles. Bueno, también hay brazadas simuladas con ironía de la ondina a punto de zambullirse en un baño. También, otras sinuosidades que parecen salir de un malestar interno, directamente de las vísceras. Y también intentos de abrazar con vehemencia, con fruición, la tierra y con ella el paisaje.

Tanto es así que en algún momento uno piensa que se encuentra ante la narración de alguna leyenda mitológica o de alguna fábula donde una inquietante araña se transmuta en ninfa para sobrevolar la escena y descubrir algún sentido oculto.

Página 74
LanDance / Seeds in the body, 2011/12

LanDance / Seeds in the body es un proyecto de investigación y creación que establece un diálogo entre cuerpo, movimiento y naturaleza. Nace de la necesidad de profundizar en la relación del ser humano con el entorno natural y de tomar conciencia de nuestra relación con este.

Es un trabajo que desarrollamos a través de estudios y intervenciones explorando diversas maneras de dialogar y comunicarse con la Naturaleza: intervenir, interaccionar, habitar, fusionar, implementar, integrar y descontextualizar.

Página 77
LanDance / Seeds in the body, 2011/12

Entre todas las muchas relaciones que definen la condición humana, la conexión individual con el entorno es primaria. Entre todos los espacios en los cuales desenvolvemos nuestra actividad, la naturaleza es el más grande de todos los grandes escenarios. Lo elogiamos y veneramos, lo santificamos y lo destruimos.

Nosotros 'criaturas singulares' florecemos y nos pudimos en esta amplia matriz, pero la combinación de nuestra ambición y de nuestros talentos nos hace querer más que simplemente sobrevivir. Aspiramos a dejar nuestra huella, inscribiendo nuestras observaciones y gestos en el paisaje, intentando traducir y transgredir el espacio donde nos encontramos.

La continua fascinación de nuestra cultura hacia el territorio es testimonio tanto del potencial como de las limitaciones de nuestra condición terrestre. Los humanos hemos creado formas para honrar el paisaje y también hemos actuado para desafiarlo. (*Land and Environmental Art*, de J. Kastner & B. Wallis)

Texts in English

Page 6 and 7

Olga Tragant

What's for me the work of creation?

To do creative work is for me a way to communicate with myself and with the others, which I do not know how to do otherwise. To embody discomforts, desires, questions, and the subconscious... Creative work is necessity-pain-satisfaction. To create gives me the opportunity to be aware, to tune my senses and my thoughts.

I consider creative work as a search into authenticity. I like to devote myself into getting lost and surprise myself with different selves, allowing them to manifest in a diversity of forms and expressions. As the poet said: *To be oneself is always about being that other which we are and carry hidden in our interior, more than anything as a promise or possibility of being* (Octavio Paz).

What I do I find through the physical and sensorial path of the body and movement, through the emotional and the intellectual paths. I walk by from one to the other, finding shortcuts and establishing dialogues which respond to this plurality of plans and dimensions.

To dance or not to dance, to choreograph or not to choreograph, to act or not to act, to make a more theatrical piece or a more danced one. In general, I try to give answer to the needs of each project proposed and to mine. Until now and in a natural way I have intertwined works of formal physical dance with works of a more theatrical edge. In any case, my starting point is the physicality of the body and movement.

There is a concern about both the content and the form. The form is reached from the needs and the particular research of each piece. In general there is a state of being behind which moves and articulates the presence of the body and its movement and of any other element that can be involved (word, voice, visual elements, etc). The ideas are translated into movements of specific qualities which together with certain objects and materials create relevant images.

In general, my work is intimate, with psychological intensity and an important component of visual and plastic art. The presence and interpretative strength, the various movement qualities and the plasticity of the whole set the construction of the pieces.

All the pieces turn around contradictions of our desires, fears, pleasures, insatisfactions, conflicts within oneself and with others. This is to say, always a contradiction around our condition of being. The existential path is privileged and reminds us of the weight and lightness of our temporal condition.

Ultimately, I am interested in evoking the weight and lightness of our human condition and our finite and temporal existence. As Italo Calvino said in reference to literature: *To explore the world in its multiform manifestations and its secrets, and also to give body to personal myths, direct experiences, to fantasies and fragments of transformed and combined memory...* In my case, I exploring from the body that I have and I am.

Page 8

The woman in the red coat, 1995

A woman in a red coat crosses the stage and sits among the audience, distracted with her own thoughts, unaware of her surroundings. Her introvert and reserved personality become present as she intends to free herself from her own limitations and inhibitions.

Page 10

With/Without, 1996

We start with the word "Doppelgänger" that can suggest splitting, shadow, mask.

With/Without is a piece composed by a duet and a solo with opposite qualities. In the first part there is a succession of unions and separations, ruptures and encounters between two beings or two faces of one same person. Situations in which escape and persecution, attachment and rejection keep on alternating to a percussive and insistent rhythm within an austere and strong scene.

The solo in the second part, speaks the tenderness and its nostalgia.

Page 14

Ales de Plom / Lead Wings, 1997

Steps- an instant- a journey- the inside- the body- the outside- something visible and invisible- the soul- the house- a memory- a hiding place- something appearing and disappearing- an impulse- the flight- silence- that which remains- something opening- a key- something closing- the light- the white color- something transparent and incorporeal- a door- doubt- desire- innocence- rejection- a bird- something eternal- a secret- spaces- traces and the forgetfulness- the weight and the air- a path- all of these or nothing- an echo.

Page 18

Appetite, 1998

Appetite is a dance-parody about Desire. *Appetite* is a work that combines dance and theatrical interpretation to bring life to some daily objects such as a loaf of bread, a toaster, an egg, all of which become the main protagonists of the game. A game full of obstacles, incidents, seductions, rejections, fears and pleasures around an amusing conquest.

Page 22

Anima d'Hora / Time's Soul, 1998

Anima d'Hora dances the inflexible eternal fugacity of Time.

The present is alone. Memory raises the time. Secession and deceit is the routine of the Clock.
(*El instante* from J.L. Borges)

Page 26

Suite d'Aigua / Water Suite, 1999

Street solo where Water is central element and theme. It explores transformation going from a subtle and calculated sensuality to a visceral and instinctive expression. It undergoes a liberating process, a return to our origins, a celebration, a water party.

Page 30

Llaços / Laces, 2000

Llaços has the form and rhythm of a walk of three women. The group feeling and friendship are the center of the piece yet individuality and loneliness that each women experience is also important.

The sensing of a child, an adult, or an elderly person are facets which intertwine creating links and complicities (memories, dreams, mystery, play, celebration and melancholy...). These women ask themselves what they have inherited from the women that preceded them, and they show us different sides of their soul through a dance that transforms, that keeps on changing.

Page 36

Rastres / Traces, 2005

I initiate this piece during my stay in Japan, in the midst of a society where the contrast of tradition and modernity is sharp. *Traces* evoke robustness and instability, confinement and freedom, weight and lightness.

With the string intertwining the movement, *Rastres* is an insinuation about the possibility of transgressing and breaking up with the inner barriers, fears, opposing forces, and also about the constant possibility to grow and to develop.

Page 41

I STILL DON'T KNOW

If the wind brings with it the sensation of the body I still don't know (...)

how to travel inside the strangeness of a landscape, a street, a continent or that of a face drawn by love and its disappearance

How to fly up until becoming truly human? (...)

I still don't know how to get lost into the future which will never come back (...)

I still don't know how to give or receive beauty (...)

In which way the rivers, the grass, the birds that we are stopped taking care of themselves?

Leaning on time (...) to become a tree that waits (...)

Will we have the time to go far away to cross intersections, seas, clouds to dwell in the world that we have below our footsteps?
(...)

will we be able to listen to the movement of our bodies through the sand; will we have the time to tell each other everything and stop being scared?
(...)

Will we have the time to find a square meter of earth and live that which escapes us?

I still don't know

(Fragments from the poem *Encara no sé* from the book *Un rostre recolzat contra el món*, de Hélène Dorion)

Page 42

Com voldria ser / What I'd like to be like, 2007

With this work I propose a reflection through the poetics of body and movement about different themes related with the desire to obtain beauty and to remain beautiful.

Com voldria ser presents a score of questions about: the body as an object, the decayed body, the sensitive body, the body and self-esteem, the body and the seduction. The piece exposes the fragility of the person and its physical beauty at the same time that dominates the struggle, the aggressiveness and the dissatisfaction towards the search of an ideal that we create and hardly ever becomes true.

Page 44

Com voldria ser / What I'd like to be like, 2007

Beauty is like life: its essence, its highest point, the origin of a new life. And maybe, because of this, beauty carries in her the seed of death. Maybe because of this it affects us so much, because of its caducity. In a certain way, saying good-bye to beauty is like saying good-bye to life.

At the bottom, our cult for beauty is nothing else than a way to repress the evidence and the existence of death.

(*The science of beauty*, from Ulrich Renz)

Figures de pols / Dust Figures, 2010

Dust Figures springs from a body that feels fragile, which fluctuates and suggests the corporeal and the incorporeal, the material and the spirit, health and illness, birth and death. It is above all a meditative proposal about body impermanence that I present through unfolding into various presences and/or absences and different body and mental states which find a formal expression in the changes and interferences among scenic languages and registers.

Figures de pols / Dust Figures, 2010

I always had a body. And my parents too, and my siblings, as well as people with whom I went to school and to university. Later, in following jobs with which learned my living, I only knew of body individuals. That's why I'm surprised that we talk about the body as if it would be a recent acquisition, when the truth is that already in the prehistoric antiquity our grandparents related to each other with bodies that substantially they were not very different than current bodies. In spite of this, we have not managed to convert this organic condition into something ordinary. In fact, we go nowhere without body (...) (*Cuerpo y prótesis*, from Juan José Millás)

Pages 57, 58 and 59

Víctor Molina

Dance fervours

Change is with us biologically and biographically. We come from change and we end up liquidated or – even – liquified in it. Fundamentally we are and will be alteration. Change in evolution and ferment. Change which evaporates and is distilled, which flows and permeates, which mediates everything and heals all things. Its inscrutable metaphorical capacity is the hidden soul of the world. It is Olga Tragant's motivating principle. Mutation being the most consistent theme of her choreographic work, all of her emblematic figures – time, water, woman, imprints..., the very consciousness of transience, inhabit and regulate it. From early on, her work unfolds beneath the Heraclitian spirit of alteration. Ages and hours, origin and its aftermath..., all marks of change are contained within the borders of her bodily poetry.

Her first major treatment of this theme or, rather, meta-theme, since it invariably also deals with dance itself, is to be found in *Anima d' hora* (Spirit of now), a solo act from 1998, in which the discontinuity of time, personified by the dancer herself, highlights by opposition *continuum* time. Pale eternity, symbolised by totems of perpetuity: muffled bells outline the space through which passes an ephemeral and exceptional body. And thus, in the silence of *continuous things*, the marks and the steps, the comings and the goings, the tick-tock of *discontinuous causes* is drawn.

In *Suite d'aigua* (Water suite) (1999) alteration

flowers in an even more decisive alliance. Another solo performance, it clearly, as a piece, has the musical form of a Suite: that of continual evolution without prior development. The first part takes place inside a house-gallery. There we find a character wearing a white Kippah, a cap that gathers and hides the hair. The spectator sees – not without surprise – that instead of wearing a petticoat, she is wearing a bell similar to the one in *Anima d' hora* (Spirit of now), a stiff bell with a concave waist and a large mouth which hides both her legs and her feet. Thus her movements resemble those of an automaton, which instead of stepping, glides. She is a figure who pays attention to the things she sees in her path, she is tainted by thingness. She sees things, and the spectator sees her, as though she were just another of those things. In the second part of the Suite, which takes place in the open air, the dancer removes her hat, allowing her hair to fly free in evocation of the immemorial metaphor of water. She also removes the bell which hid the articulation of movement as if she were removing the shell of a metaphysical turtle, and she begins to dance in – and among – water-filled containers, placed in sequence as though they were the keys of a musical instrument. Thus, the "thing dance," which had been displayed inside, becomes a "water dance," when displayed outside. Water is now the image of herself: on the one hand it is an intransitive mirror finitely reflecting within the limits of time and space (dance from the circumstantial here and now); on the other hand it is a transitive mirror, in which one infinitely looks, passing through the perimeter of the senses (and it becomes a transcendental dance, atemporal, the centre of which is everywhere and its edges nowhere, according to the celebrated apophthegm).

In *Llaços* (Bonds) (from 2000) Olga not only partakes of cloven time, but also of shared time throughout the different stages of life. *Llaços* (Bonds) is a work in which theatricality and movement are in play together, and the dramatic composition meshes both ludic and serious elements, of spoken presence and visual dreaming. The mutations of life rhyme the progress of three friends through the journey of their lives, creating a biographical map stretching from youth to old age, from the infant's rounds to the circle of the life cycle, the funeral games. *Llaços* (Bonds) is a sung ballad, about moving and continuity, with others, and alone.

With her following piece, Olga Tragant introduces, a central theme, a more profound dimension to alteration. She no longer debates personal and biographical time, but time and social change. Of the vestiges, the living remains which the most ancestral leaves to contemporaneity. Hence the title: *Rastres* (Traces). From 2005/6, significantly, it was made in Japan, a country where – as Olga herself explains – the difference between the past and that which is new stands out in courageous polarity. At the nucleus of this piece beats a curiosity for the essence of what is understood as tradition. The way this piece works is fundamental – nodal, even – in Olga Tragant's career. It revolves around an archetypal figure in stasis: a woman who, with her long hair become roots, finds herself irretrievably tied

to her native soil. A mother-goddess, a tree-woman, root, or earth, who in the symbolic act of separation cuts herself off from her origins and takes herself elsewhere. And from that moment *Rastres* (Traces) begins a dialectic between tradition and now, and the universe of this archetypal figure oscillates between attraction and repulsion, between reattachment and lack of attachment, between what is unifying and what divides. She does not embody a contradiction, rather a discordant destiny, there being nothing but tradition in the transmission of the act itself, nothing but the living past in the now. And the bond that unites the two acquires here a literal modality. Hence the rope is an element which plays a major role. It is the bond that laces and plaits, and which evokes the vital cords (like the thread of the Moirai and all their fatalism), and recalls also the temporal thread on which the present is poised, between what is coming and what came before, between the now and the atavistic and familiar.

This piece exudes intimate concerns which oblige the author to confront the changes in a woman's body. She does it in *Com voldria ser* (How I would like to be), a duet enacted between 2007 and 2009. A piece which does not deal with archetypes, but with types of woman. From the image that she herself projects, and from the image that others give back to her as a substitute for herself. It is a piece about narcissitic fixation. A piece in which the woman's body is trapped in duplicity. In part, it recalls one of her earliest pieces, *With/Without*, from 1996, because both deal with the theme of the double, the *Doppelganger*. In *Com voldria ser* (How I would like to be) an entranced body appears, trapped in the image of a social, patriarchal mirror. And around it, a body that seems to find itself on the other side of the mirror, a dark body, insistent and persistent. One of the actors expresses artificial colouring while the other pours all its blackness into pure negativity. One is almost a manikin, the other virtually a shadow; one expresses a vocation for stasis, the other discomfort. The conflict between these bodies recalls in effect the Romantic theme of duplicity. If Chamisso wrote the story of a man lost in his own shadow, then Olga Tragant narrates the story of a woman who rediscovered her forgotten shadow, even though – in doing so – the consequences become dramatically sacrificial.

In this journey, Olga will find herself on a risky threshold. Where she stands before a woman's body and the unredeemed colony of her alter egos, living together in a single corporeality. A body which having consented to the logic of alterity no longer knows how to be one. If *Com voldria ser jo* (How I would like to be) penetrates the asphyxia of neurosis (with all the traditional intolerance for alteration and change), *Figures de pols* (Dust figures) (2010/11) does so in a world of schizophrenia (with all its unshakeable and radical affirmation of alterity). It is hardly strange that Olga Tragant conceives these two pieces as part of a wider project entitled, precisely, *Canvi de pell* (Change of skin). Skin changes are, in effect, changes of being. In this piece we find the protagonist fully occupied with change. A delicate moment. The moment in which, as happens with

snakes which shed their skins, one is exposed to the greatest vulnerability. The skin-shedding of snakes is done all at once, as if one were removing a sock, however slowly. A moment occurs when the snake is blind, it cannot see. It is hidden beneath itself, and it is hidden from the world. It is not. Even though it is.

The same happens in *Figures de pols* (Dust figures). Olga – who addresses herself in third person singular – she is and she is not; she abides and she abides not. She is hidden from herself, and the world hides from her. She cannot see. Sometimes literally, because a paper skin is covering her face; from others, because she abides and does not abide where she seeks and where she is sought. The smock with which she is dressed, like the place where the piece is performed, is a clinical white. A blank oblivion – cold – pearlyd by a forest of bedside tables, totems of her insomnia, receipts of her headaches, allies of her absences, containers of her alterities. Even though the schizophrenia in *Figures de pols* (Dust figures) refers less to the clinical condition than to the discordant use of the power of that which is identical. In this piece everything flees from identity. It flees from uniqueness. It deconstructs representation and questions unidirectional vision. It is a work which begins with the dancer sitting in the stalls, and it ends when she is expelled, or rather driven by the wind which blows from the very seating arena itself, pushing her towards herself. A gust of wind which silences her mute cry. Which tries to make her swallow her cry and her divided self. Or, in any case, which wishes to expel her from a world in which everything is defined by the laws of identity and sameness, towards a world of eternal representation and duplicity.

Olga Tragant's dance is a rotating, redoubled dance. Like the ties of time, the screwed in roots, the twists and turns of the maze of mirrors, of true mirrors and memorial mirrors. Allied to variation and regenerative waters, it is full of disjointed and changing motifs. Making of itself her very image and nesting place. A forever restless nest, like the snake's nest, and, at times, like the bed of a feverish body.

Pages 67, 68, 69
Juantxo G.- Mauriño

About Tragant

The spectator has just been able to capture an idea and relate it to some memory. There is, however, the spectator who relies on his own story to excite his curiosity or revive the memory. This must be the value given to the image or some texts, which describe or accompany. This is how the boy acts when playing with the sand which is filtered through his fingers when he closes his fist forming fine cascades. Or when the boy chases snails that get away from the bag when he is not looking, like fugitives leaving a crystalline trace. If one thinks of the images as a series of connected signs, one sees Tragant moving among them as if they were a gallery, an exhibition, for example. And she looks at them with curiosity, amazement and skepticism too. Not only her. Here we find too, in this same picture, the variations from the public itself: a

woman who smiles, accomplice and participative; another, very serious, is uncomfortable or almost scared, who knows; a young man sitting on the floor who shows great interest in reading the catalogue in front of some of the masterpieces; and a little innocent girl who spontaneously takes the hem of her dress to the mouth and bites it. This is then the audience in front of what is being conveyed or what gets to them. The instruments, on the other hand, that appear on scene are artifacts of the female world but they speak of universal issues. Issues that are familiar, perceptible independently of gender. No need of any exclusions. Bell-shaped skirts or dresses made of metal structures covered with translucent paper make movement difficult and limit it. They are half way between a lampshade and a crinoline. Also other hand-lights change into shopping bags that are swung from the arms. Ropes that are hair extensions tied to the floor or to some weights that one needs to drag to move. A plate on her waist makes the routine of preparing a toast challenging. A dress that looks like a head of blonde hair crowned by a red lace, unable to survive the vigorous movements of the performance, leaves the dancer on the floor, as a torn doll, with her breasts uncovered. Each of the instruments is conceived from the perspective of movement. Because this is what is dealt with rigorously here. Using movement, or what impedes or conditions it, as the basis for investigation and provocation. Various styles of music are danced, from popular songs to scenic compositions and pure noise or some well-known pop songs, and they are used to highlight the quality of the movements, their rhythm and texture or to emphasize the meaning of the sign through the lyrics. There is also text in the form of poems, statements or moaning; projected images that are windows to spacious places, which are transported to the darkness of the theatre room; intimate emphatic vibrant lights or something ghost-like; the changes of clothing stress the particularities of the characters and also require certain mastery in the transfer from one picture to the next, behind stage or on stage, as a natural element in the performance. In between all this there appear certain difficulties in the relationship with other entities or, on the contrary, certain affinities. These other entities can be what has been already mentioned above or everyday things like food, medication, childhood, some conventions . . . including surprise, dejection or humor. Ah, also eroticism, or rather, insinuation. And that is a good example. Whereas at one point this appeared in the half-naked doll, it manifests itself earlier and later in a variety of funny postures, as it occurs among the waterbasins of different sizes or in between the sandwich bread and the toaster. More explicitly Tragant, dressed in an off-the-shoulder neckline, wriggles using her body to convey this simulated winding indecency. Technique makes emptiness become physical; some unbalance, a false support, the whole body following an arm which has been pulled by something that should be there but is not. This way, the body fluctuates in search of her place in between these invisible entities. Well, there are strokes too performed with irony by the undine who is ready to immerse herself into a chamberpot. There are other sinuous movements as well that seem to come out of an inner uneasiness, right from the guts. And also attempts to passionately embrace the ground and, with it, the landscape. This is so much so that at

some point one feels like being in front of the narrative of a mythological legend or a story in which a restless snake transmutes into a nymph who flies on to scene to uncover something hidden.

Page 74

LanDance / Seeds in the body, 2011/12

LanDance / Seeds in the body is a research and creation project that establishes a dialogue among body, movement and nature. It is born from the need to go deeper into the relation of the human being with the natural surrounding and to become aware of our relationship to it.

It is a work that develops through studies and interventions exploring various ways to dialogue and communicate with Nature: intervene, interact, inhabit, merging, implementing, integrating, and taking out of context.

Page 77

LanDance / Seeds in the body, 2011/12

Among the many relationships that define the human condition, the individual's connection to the environment is primary. The elemental background against which all our activity is played out, nature is the biggest of the big pictures. We worship and loathe it, sanctify and destroy it. We 'singular creatures' bloom and rot on its vast matrix, but the combination of our ambition and our gifts makes us want more than simply to survive. We aspire to leave our mark, inscribing our observations and gestures within the landscape, attempting to translate and transgress the space within which we find ourselves.

The continuous fascination of our culture with the land is testament to both the potential and the strictures of our terrestrial condition. Humans have created forms in honor of the land and as an act of defiance against it.

(*Land and Environmental Art*, from J. Kastner & B. Wallis)

fotografia de portada:
Ana Izquierdo

fotografies:
Ana Izquierdo, Efthymia Zymvragaki,
Elena Muné, Francesc Morera, Iera Delp,
Imma Llobet, Jordi Arbós, Pol de Mingo
i Xavi Martí

texts originals:
Juantxo G.-Mauriño, Víctor Molina i
Olga Tragant

traduccions a l'anglès:
Bill Phillip i Elsa Tragant

revisió dels texts en català i castellà:
Mar Córdoba

catàleg a cura de:
Jaume Amigó i Olga Tragant

disseny gràfic i maquetació:
Miquel Puertas/Opac Taller Creatiu

impressió:
Gràfiques Fersosa

producció:
tragantDansa

ISBN:
978-84-615-8235-8

dipòsit legal:
000000000000

tragantDansa ha rebut suport per
Com voldria ser, Figures de pols i
LanDance de:
CONCA, ICUB, Districte de Gràcia i
Institut Ramón Llull

edició amb el suport de:

 **Generalitat
de Catalunya**

Co NC A
Consell Nacional
de la Cultura i de les Arts

Barcelona, 2012







c/ reig i bonet 23 bx
08024 barcelona
t. (34) 93 5398949
m. (34) 666285715
gestio@tragantdansa.com
www.tragantdansa.com

ISBN 978-84-615-8235-8



9 788461 582358 >