

CARGO SOFIA-BARCELONA

STEFAN KAEGI

RIMINI PROTOKOLL

EL CREADOR DE L'ESPECTACLE



Stefan Kaegi

(Soleure, Suïssa, 1972). Estudia arts visuals a Zuric abans de cursar estudis de teatre a Giessen (Alemanya). Porta a escena la realitat d'una manera que es barreja amb la ficció. Treballa a partir de recerques sobre el terreny, però té per costum no interpretar-les. El 1998, juntament amb Bernd Ernst, funda Hygiene Heute. Durant cinc anys fan el que anomenen "ready-mades teatrals", com *Das Hermeneutische Fitness Studio* per al Beusschouwburg (Brussel·les), *Physik* per al Museumsquartier (Viena) i fins i tot audioguies (*Kanal Kirchner* per al SpielArt-Festival 2001). A partir de l'any 2000, Kaegi col·labora amb Helgard Haug i Daniel Wetzel i funden el col·lectiu d'artistes Rimini Protokoll. Conjuntament porten a escena, entre d'altres, *Kreuzwörtertsel Boxenstopp*, *Shooting Bourbaki* (guardonat amb el primer premi del festival Impulse, de la regió Rin del Nord-Westfàlia), *Sonde Hannover*, *Deutschland 2*, *Deadline* o *Sabenation*. Kaegi també ha elaborat nombroses peces radiofòniques per a cadenes suïsses i alemanyes i participa en projectes locals d'es-cenificació en espais públics d'Alemanya i de Sud-Amèrica.

ESPECTACLES 2000 *Kirchner*, ZeitenWende, Giessen. *Kreuzwörtertsel Boxenstopp*, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt / 2001 *Torero portero*, Goethe Institut, Córdoba, Argentina. *Europa tanzt*, Tanzquartier, Viena / 2002 *Shooting Bourbaki*. *Ein Knabenschiessen*, Luzerner Theater, Nord-Westfàlia. *Sonde Hannover*, Theaterformen - Kroepcke-Hochhaus, Hannover. *Deutschland 2*, Theater der Welt. *Staat. Ein Terrarium*, Exit_Zeitraum, Mannheim. *Matraca Catrac. Uma viagem REM*, Salvador da Bahia, Brasil. *Physik*, Tanzquartier, Viena / 2003 *¡Sentate! Un zoostituto*, Teatro Sarmiento, Buenos Aires, Argentina. *Deadline*, Schauspielhaus, Hamburg. *The Midnight Special Agency*, KfdA-Festivalzentrum, Brussel·les. *Dolly Grip Graz*, Graz. *Skrót. Krakau Files*, Cracòvia, Polònia / 2004 *Zeugen! Ein Strafkammerspiel*, Berlín. *Sabenation. Go home & follow the news*, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Brussel·les. *Schwarzenbergplatz*, Burgtheater, Viena / 2005 *Call Cutta*, Calcuta, Índia. *Mnemopark*, Theater Basel / 2006 *Blaiberg und sweet-heart 19*, Schauspielhaus, Zuric. *Cargo Sofia-X. Eine europäische Lastkraftwagenfahrt*, Sofia-Basel / 2007 *Chácara Paraíso. Eine Polizei Kunst Schau*, São Paulo, Brasil. *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame*, Schauspielhaus, Zuric.

ELS ESPECTACLES

2000 *Kirchner*

Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Tres audioguies per tres ciutats. On és Kirchner? Què té a veure la seva filla Beate amb Attarax? On són els accessos d'entrada als laboratoris soterranis? Cada 10 minuts, un espectador surt del teatre a caminar amb un *walkman* per la ciutat i, pas a pas, la veu del bibliotecari desaparegut Bruno Kirchner guia l'oient a través dels patis interiors i passatges de vianants que esdevenen l'escenari de la seva persecució.

2000 *Kreuzwörtertsel Boxenstopp*

Haug / Kaegi / Wetzel. Quatre dones de vuitanta anys parlen del seu passat de pilots de Fórmula 1. Tant a la residència de jubilats com al circuit de carreres, la velocitat i la fusió del cos i la tècnica són temes centrals. Canviant de rodes o alçant-se de la taula, a tots dos llocs s'apliquen estratègies i mesures de seguretat per optimitzar la presència d'esperit i protegir la vida.



2001 *Torero portero*

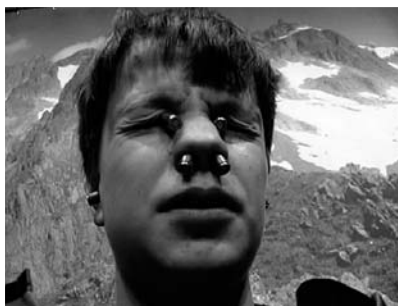
Kaegi. Una obra de teatre en forma d'intervenció al carrer, amb retransmissió de so per als espectadors que són en un local que dona al carrer a través d'un vidre i que des d'allà –des d'una perspectiva de conserge– observen tres porters argentins que expliquen la seva vida enmig del carrer.

2001 *Europa Tanzt*

Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. En un mapa d'Europa fet de verdures i postres per a la inauguració del barri dels museus vienesos, 72 conillots d'Índies celebren a Viena 24 hores de congrés, i el públic segueix amb prismàtics els passos del diplomàtic exemplar Alfa. En perspectiva cinemàtica, a través d'auriculars es recullen comentaris de veterinaris i historiadors i una conferència de Monika Dworan, fundadora de "Conillots d'Índies en Perill".

2002 *Shooting Bourbaki. Ein Knabenschiessen*

Haug / Kaegi / Wetzel. Estudi sobre les estratègies de defensa i d'atac dels joves. Nois entre 13 i 17 anys s'assagen en la tradicional festa popular zuriquesa "Knabenschiessen". Controlats per experts, disparen al blanc amb armes d'assalt per guanyar premis de ciclomotors o viatges amb avió. Dins el marc de les proves, cinc nois de Lucerna d'11 a 14 anys fan recerca en diversos tipus de tir: al centre de tir de la policia, a la botiga d'armes de la cantonada, al joc de Gotcha, amb el reproductor de cedés i amb la pròpia càmera de vídeo.



2002 *Sonde Hannover*

Ernst / Haug / Kaegi / Wetzel. Una peça d'observació amb auriculars i prismàtics a la desena planta d'un edifici a la plaça Kröpcke de Hannover. La vista des de dalt transforma la ciutat en escenari i els vianants esdevenen figuretes: sembla que els seus moviments siguin programables i que les seves accions es puguin dividir en categories, taules i gràfics.

2002 *Deutschland 2*

Ernst / Haug / Kaegi / Wetzel. Còpia en viu d'un debat al Bundestag. El debat original a Berlín es retransmet a través d'auriculars a 237 ciutadans de Bonn. Aquests representants dels representants del poble repeteixen el debat de Berlín paraula per paraula, perquè cada participant fa el paper del membre del Bundestag que ha triat.



2002 *Staat. Ein Terrarium*

Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Instal·lació / representació. En cerca de l'actor més diminut possible, Hygiene Heute instal·la en una galeria un enorme vivari de formigues que es desenvolupen autònomament al llarg de cinc setmanes. Amb tubs, mànegues, micròfons, fils d'aigua ensucrada i nius de pugó, es forma un model de la ciutat de Mannheim i un intent de democràcia per a 200.000 formigues.

2002 *Matraca Catrac. Uma viagem REM*

Kaegi. Un viatge a través del Salvador en un autobús amb 40 passatgers amb auriculars, conduït en viu, moderat, escarnit i cantat pel conductor i el revisor.

2002 *Physik*

Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Un intent teatral a través d'una *performance* científica amb zèppelin, giroscopi, míssils, accessoris d'alta tecnologia, pèndol del caos i música. Ciència i ficció sobre Jan Hendrik Schön: els seus resultats sobre els semiconductors de tècnica electrònica resulten ser falsos, després que ja l'havien nomenat director d'un Institut de Recerca Max Planck.

2003 *¡Sentate! Un zoostituto*

Kaegi. Una peça sobre el llenguatge entre persones i animals en un teatre amb sortida posterior que dona directament al zoo de Buenos Aires. A l'escenari: l'extreballadora d'un banc, Estella Maris, amb el seu gos llebrer Garotita, que dorm amb ella al llit des que s'ha divorciat; María Cisale amb els seus dotze conills, que tenen per nom els records que Maria havia perdut en un accident; el venedor d'accessoris de cotxe Enrique Santiago amb les seves tortugues-càmera Romeo i Julieta; Martín Fernández, que fa targetes telefòniques, amb la seva iguana d'importació Lacan II, i una persona que es dedica professionalment a treure a passejar gossos i que porta lligats entre sis i nou "clients".

2003 *Deadline*

Haug / Kaegi / Wetzel. Una obra de teatre sobre la mort de la majoria de centreeuropeus: un traspàs poc espectacular, l'acabament silenciós i la seva organització *pre* i *postmortem*. Aquest gènere gràfic de la mort, actualitzat diàriament arreu del món en films, ràdio i televisió, és objecte d'una revisió en què la visió rutinària de la mort representada pels actors acaba en el buit, ja que el 97% dels alemanys es moren al llit. I no diuen cap darrera paraula, sinó que van perdent la parla.



2003 *The Midnight Special Agency*

Haug / Kaegi / Wetzel. Retrat d'una ciutat en 23 monòlegs de cinc minuts. "Quina persona representa? De quina ficció es tracta? Quin paper fa?" Durant el Festival de les Arts, cada nit a les 12 puja a escena una persona trobada a Brussel·les, a

qui s'han fet aquestes preguntes i que no té res a veure ni amb el Festival ni amb el teatre com a forma d'art. Enumera quanta gent ha sortit a l'escenari aquell dia, en el Festival, i després explica quin és el seu propi paper a l'escenari de casa seva o a la feina.

2003 *Dolly Grip Graz*

Kaegi. Una ruta amb moto. Cada quart d'hora es recull un espectador de l'illa Acconci, assegut al darrere d'una Yamaha o d'una Suzuki o al sidecar. Els conductors de la moto són uns experts molt selectes. Al casc duen auriculars i enraonen amb l'espectador-passatger, posen música i donen gas. El recorregut segueix un viarany pels racons més perduts de Graz. És com un rodatge sense càmera.

2003 *Skrót. Krakau Files*

Kaegi. Itinerari per la ciutat. Cada espectador, tot sol, fa una gimcana de 3 a 5 hores, buscant notes escrites sota les taules o rere els fanals. Seguint el rastre de l'amagat Marek, l'espectador, després de cada nota que troba, es va allunyant del centre de la ciutat. Unes contrasenyes li obren les portes de cases privades, i les indicacions ocultes el fan entrar en botigues a preguntar per coses absurdes. Així va creixent una novel·la personal que dona pistes a través de Cracòvia.



2004 *Zeugen! Ein Strafammerspiel*

Haug / Kaegi / Wetzel. Obra de teatre. En un escenari, un metaprocés sobre el teatre de la justícia. Cada dia, a Moabit es torna a interpretar i representar el text de la llei de cent maneres diferents. La ficció del teatre s'enfronta a una sanció real: la teatralitat del veredictes va inseparablement unida a les oscil·lacions de l'espectador entre *voyeurisme*, prejudici i imparcialitat.



2004 *Sabenation. Go home & follow the news*

Haug / Kaegi / Wetzel. Obra de teatre amb sis extreballadores de Sabena dos anys i mig després de la bancarrota de la companyia aèria belga. Dalt de l'escenari, tornen a agafar l'uniforme, reconstrueixen l'aeroport de Brussel·les, la "gran família" i el seu final. Però *Sabenation* no és cap mirada nostàlgica a unes ruïnes, sinó un inventari de l'avui. Què queda de la identitat corporativa després del comiat escrit al propi cos? *Sabenation* no és solament una obra sobre una crisi econòmica paradigmàtica i les seves víctimes, sinó també un reflex de la continuació de la nació amb uns altres mitjans.



2004 *Schwarzenbergplatz*

Haug / Kaegi / Wetzel. Peça sobre la Viena de la diplomàcia i el protocol, sobre el que s'ha de dir i el que no, sobre els antropomorfismes de l'intercanvi de sensacions entre Estats. El camp semàntic que es crea quan les nacions xoquen, al Hofburg, a l'ambaixada, en converses davant la llar de foc, a la frontera Verda, a la botiga de banderes, durant el joc d'estratègies i en la persecució d'immigrants il·legals.



2005 *Call Cutta*

Haug / Kaegi / Wetzel. Una ruta per Calcuta i Berlín, dirigida des d'un *call center* de l'Índia. Cada deu minuts, un espectador surt amb un mòbil. Sense veure'l, el teleoperador el guia per la ciutat. A Calcuta, per un barri superpoblat en l'època "daurada" del teatre i de la resistència contra el poder colonial britànic. A Berlín, al llarg del recorregut de Subhas Chandra Bose, membre de la resistència, durant la seva estada a Berlín als anys 40.



2005 *Mnemopark*

Kaegi. Aquesta obra de teatre és un film que sorgeix davant dels ulls del públic. Quatre modelistes de trens en miniatura i una noia del camp avancen amb minicàmeres per una maqueta de Suïssa. En una maqueta d'escala 1:87, els 37 metres de vies dels modelistes de Basilea es converteixen en un estudi cinematogràfic. Les vies del tren serveixen per a la càmera en rodatge i uns arbres de decoració simulen la natura per a Bollywood i les subvencions agràries. Aquí, els prats, els boscos i els estables són artificials, però això només augmenta la seva realitat fictícia.



2006 *Blaiberg und sweetheart 19*

Haug / Kaegi / Wetzel. Obra de teatre sobre la cerca del "cor adient" en els trasplantaments i a les agències matrimonials. Com es troba la parella perfecta? Què provoca rebuig? L'equip de cardiologia de l'Hospital Universitari de Zurich opera en quatre pantalles al voltant d'un escenari obert i els experts trasplanten la seva vida amb avatars a la plataforma *online*, encara desconeguda, de la segona vida.

2007 *Chácara Paraíso. Eine Polizei Kunst Schau*

Lola Arias / Kaegi. Instal·lació amb 18 policies brasilers i les seves famílies a la planta divuitena d'un edifici a l'Avenida Paulista. En un laberint d'habitacions, espectadors sols o en grups petits hi troben policies sense uniforme. Amb àlbums de fotos i simples objectes expliquen la seva biografia, entre deures i moral.



2007 *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame*

Haug / Kaegi / Wetzel. Reconstrucció de l'estrena de *La visita de la vella dama*, de Dürrenmatt, el 1956 i del que va passar a l'entorn del teatre, abans i després. La funció té lloc al mateix escenari amb els participants d'aleshores, així com amb 11 nens, 46 fotos en blanc i negre de mida natural i un músic.



2006 *Cargo Sofia-X. Eine europäische Lastkraftwagenfahrt*

Kaegi. Tràilers amb 50 espectadors que miren pel vidre que ocupa tot un costat del camió. Surten del teatre i passen per rampes i terminals de càrrega. Comentaris en viu dels camioners búlgars Ventzislav Borissov, Nedjalko Nedjalkov i Svetoslav Michev, i, segons l'escenari, de transportistes de carn berlinesos, comerciants polonesos de verdures a l'engròs, logístics de Basilea, policies de trànsit a les autopistes d'Essen o treballadors del port serbis.



ALGUNES RESPOSTES

STEFAN KAEGI

Pots descriure breument l'entorn social, econòmic, geogràfic, cultural del qual provens?

El meu pare és un enginyer suís. La meua mare era periodista d'un diari local. El meu germà és més alt i més fort que jo. La ciutat on m'he criat té tantes esglésies barroques, que hi vénen a rodar moltes pel·lícules històriques. Fa centenars d'anys que no ha canviat. Totes les cases són monuments nacionals.

Pots posar un nom a la teua ideologia política? Creus que això té alguna rellevància en la teua feina de creació escènica?

Aquesta pregunta és vella, de fa vint anys o més. Vint anys abans, es podia respondre amb una sola paraula, i quedava tot clar. Llavors, en els àlbums de records de les meues companyes d'escola, també havia de contestar quina música escoltava. Hi escrivia alguna cosa, i llestos! Quina música escoltes, tu?

Tens consciència de pertànyer a una certa 'generació'? Com la descriuries?

A la generació d'aquells que escolten més que no parlen.

Què et va fer acostar-te a les arts escèniques?

La impressió que em causava el fet que, al teatre, hi hagués tantes persones callant alhora.

Com a espectador, quines són les impressions que més valores?

Quan alguna cosa surt malament: quan a l'escenari vola alguna cosa pel teló blanc de fons, quan hi cau alguna cosa o quan algú s'oblida del guió.

Com entens la marginalitat del teatre en general i del teatre de creació en particular en el panorama cultural i d'oci?

El teatre no és marginal. És un lloc de trobada. El lloc on és prohibit telefonar i atendre el correu electrònic. A Alemanya, en aquest moment em fa l'efecte que cada vegada atrau més gent. A la llarga, els jocs d'ordinador cansen la vista.

Què és el públic?

Els espectadors són els que entren per la porta per on s'ha de pagar.

En quina mesura fas alguna mena de text, partitura o dramaturgia prèvia als assaigs?

L'obra comença amb una experiència: amb una conversa amb camioners búlgars, amb una visita a un club de trens de juguina o en un *call center*. Llavors vénen els mesos de treball de recerca i anàlisi, i després comença la redacció, edició i presentació del guió. D'assaigs, en el sentit d'un repetir-sempre-el-mateix, en faig tan pocs com puc, abans de ser davant del públic.

Quines qualitats values en un intèrpret?

Quan té alguna cosa a dir i no ho fa com si ell fos algú altre, o com si a l'escenari hi hagués unes normes estranyes que no existeixen a la vida normal.

Com entens els límits, en el teu teatre, entre intèrpret i personatge, entre realitat i ficció?

En el meu cas, els actors són generalment els seus propis autors. Parlen d'ells, i jo sóc el seu redactor i lector, el que els escriu el paper i el seu assessor d'imatge. Al final es presenten com a portaveus d'ells mateixos.

Quines disciplines tècniques apliques al cos?

Res de disciplines. Nosaltres no fem mai exercicis d'escalfament, de respiració, ni temperar la veu, o altres històries d'aquestes.

La fugacitat de l'obra. Com et relaciones amb el caràcter efímer de la creació escènica?

De vegades, la gent explica coses boniques sobre el que ha passat durant les representacions. Però al cap d'un parell d'anys, tot això s'ha oblidat, és clar; els vídeos estan gravats i les fotos estan arxivades en algun format antic. És trist, però és així. No es tracta d'això. Al teatre, en principi, tots som budistes, no?

En quin moment de la teua trajectòria et trobes?

En el que més penso ara és com podria quedar amb uns altres formats: obres que podrien durar anys, o que es poguessin representar a casa de la gent, o obres parasitàries que es poguessin acoblar a altres obres ja existents.

Quines són avui les paraules claus en la teua feina?

El joc.

Quines són les teves pel·lícules de capçalera?

Google Earth.

Quines cançons?

El amor es un francotirador, cantada per la meua companya Lola Arias.

Quines novel·les?

Die Süddeutsche Zeitung [un dels diaris de més tirada de l'àmbit alemany].

I quins són els millors espectacles als quals has assistit, o que més t'han influenciat?

L'Assemblea General de l'any 2007 dels accionistes de la Daimler-Crysler SA.

Digue'ns una obra de teatre del repertori textual que t'agradaria muntar, tot i que probablement no la muntaràs mai.

El canvi de tramoia entre dues obres. De quina manera els tècnics treuen els decorats anteriors i instal·len la nova il·luminació, fins que tot queda a punt per als següents espectadors. ■

CARGO

UNA CONVERSA ENTRE STEFAN KAEGI I NINA PETERS

En aquest moment voltes per Europa amb un tràiler adaptat per als espectadors. Quin aspecte té?

En un costat d'un camió vell de transport de carn, hi hem posat una finestra que fa 10 m. de llarg. Els 50 espectadors seuen a l'altre costat, dins d'un espai típicament tancat pels quatre cantons. Però en aquest cas, per la "quarta paret" es veu com la realitat va passant fins a una velocitat màxima de 65 km/hora. En cada ciutat busquem nous escenaris: gasolineres, rampes de descàrrega, estacions de contenidors o magatzems refrigerats. Les ciutats poden ser molt diferents, però els llocs a on van els tràilers sempre s'assemblen molt: poc humans. Per dins, el tràiler és com un cine molt ample. El frontal de la finestra fa un efecte *wide-*

screen, un músic sincronitza la ciutat en viu rere el vidre, com una *road movie* sotraguejada que es presencia des de la perspectiva de la càrrega, com la que els meus dos conductors búlgars, en Vento i l'Svetoslav, transporten per Europa des de fa 20 anys: peix a Espanya, accessoris de cotxe a Turquia, síndries a Polònia i pantalles Blaupunkt de tornada cap a Bulgària. Durant el viatge, les seves veus surten en viu de la cabina: expliquen la seva vida i reneuen pel trànsit.

En un text que has escrit per a la revista del Teatre de Basilea sobre les recerques per a aquest projecte, "des del seient del copilot d'un fet concret", hi dius: "Mentre Europa creix com a comunitat de valors, allò desvalorat s'empeny cap als marges: Bulgària, Turquia, la Xina... A quina distància s'ha de fer el treball perquè els nostres valors deixin de ser-hi vàlids?" Quina importància tenen aquestes qüestions en la l'espectacle?

Als anys 90, l'agència de transports Willi Betz de Reutlingen es va fer càrrec de l'empresa pública búlgara Somat i, amb més de 800 tràilers, es va convertir en l'agència logística més gran d'Europa. Un 10% anual creixent dels transports de l'Europa de l'Est cap a Occident el fan camioners búlgars, per un sou d'uns 500 euros mensuals: unes condicions de l'Est que a Bulgària estan prou bé, però no pas allà a on van a treballar. En l'espectacle, en Vento i l'Svetoslav expliquen com treballen per Europa, sense formar part de la Unió Europea: passen la nit a les gasolineres de l'extrarradi de Basilea, Madrid o Avinyó, sense haver vist mai els centres

d'aquestes ciutats; carreguen o descarreguen verdures i, al migdia, s'escalfen llaunes de menjar al peu del camió, perquè els diners no arriben per anar a dinar al restaurant de l'autopista.

Pots esmentar algun impuls determinat en la teva activitat artística? El compromís potser?

Més aviat la curiositat. A Suïssa en diem "es nimmt mich wunder": m'intriga, em fa meravellar... M'interessa com viu la gent sota els titulars dels petits articles del diari, com ara ACCIDENT DE TRÀNSIT, SOBRESFORÇ, CORRUPCIÓ, TRÀILERS BLOQUEJANT L'AUTOPISTA... M'interessa qui porta els meus melons al supermercat. Els camioners viuen a la seva cabina. Els turcs, com fan a dins de casa seva, es treuen les sabates abans de començar els recorreguts de llarga distància. Els centreeuropeus només coneixen els camioners de l'Est com a casos problemàtics, com a contaminació acústica o ecològica, gairebé ningú no hi ha enraonat. La majoria d'ells només entenen paraules com "propina" o "passaport", les que necessiten a la duana.

Els teus treballs sempre es basen en un llarg treball de recerca prèvia. Què busques? Fer obrir els ulls?

Busco narradors en primera persona d'una novel·la que solament es coneix a través de les estadístiques dels euròcrates. Tal com un periodista o un realitzador de documentals surt a buscar declaracions en viu: porters argentins, modelistes de trens miniatura de Basilea, redactors de discursos belgues, cardiòlegs zuriquesos... Escoltar, registrar en l'acta... El treball és més de lector que no d'autor. Totes les històries ja hi són.

Es tracta d'emmarcar-les, triar-les i focalitzar-les, de manera que el públic agafi ganes d'examinar-les amb el seu propi microscopi hermenèutic.

En les teves posades en escena, pretens causar uns efectes determinats sobre els espectadors?

Vols dir com un metge que dóna una medicament a un pacient? Els espectadors no estan malalts! La gran equivocació de fer obrir els ulls rau en la suposició que la gent no és major d'edat. El teatre no és cap sanatori sinó un museu on les coses i les persones apareixen com sortides d'una certa causalitat traefegosa. La finalitat és la contemplació. Per això no calen ni els gruixuts murs blancs del museu ni els telons negres del teatre. Es tracta d'una determinada concentració d'atenció. L'escenificació més important es produeix dins del cap de l'espectador, se la fa ell mateix amb els seus ulls. Jo m'ocupo de dirigir la mirada i que el pensament flueixi, com qualsevol altre *entertainer*.

En l'assaig *El teatre considerat com un centre moral*, Schiller va formular: "L'escenari coopera a il·lustrar el públic, una tasca molt important atès que la gran massa del poble està presonera amb les cadenes del prejudici i de l'opinió que actua perpètuament en contra de la seva benaurança." Quina és la teva lectura d'una frase com aquesta, avui?

Amb la paraula "il·lustració", a Primària sempre ens aguantàvem el riure, perquè ja sabíem el que ens volien explicar. Després vam llegir Kant i ens vam empipar amb l'imperatiu categòric. Això que quan un fa una cosa l'ha de fer tothom, ho trobàvem unifor-

mador. En el cas de Schiller, també té un to normatiu bastant agre. Jo m'alegro de la gent que té opinió, m'agrada escoltar-los, i llavors veig que els poso insegurs. És divertit perquè el concepte de teatre és un catalitzador fabulós. Helgard, Daniel i jo passem la major part de la nostra recerca anant a veure gent a oficines, quiròfans i mostradors, i reflexionant amb ells sobre quina obra de teatre fan a la seva vida. En això, Schiller queda molt lluny. Tothom coneix la sensació de fer un paper en la invenció diària del camí que segueix a la vida: un paper social, un d'autoinventat, o el propi. Un que no has assajat mai però que sempre es repeteix. Contínuament t'has d'inventar els teus records.

Les categories morals tenen cabuda en els debats estètics?

Jo me n'alegraria, si el teatre no fos solament un debat estètic. Les avantguardes dels anys 80 es van aferrar als experiments formals, les dels 90 van convertir els escenaris en un espai de festa. A mi, el teatre m'agrada més aviat com a espai de comunicació, on les persones miren cap enfora del seu cau i veuen reflectits els comandaments que les guien a distància. És un espai una mica elevat on trobem gent que viu a l'altra banda de la ciutat.

El teatre no és, més aviat, un lloc social en què és correcte fer allò inadequat, coses irresponsables?

Fer l'irresponsable? Sí, per què no? Però generalment els teatres no fan coses irresponsables, només ho fan veure. Darrere la imatge de l'artista desfermat i irresponsable s'amaga el mite d'un geni que té alguna cosa narcisista

buida de sentit. A mi, més aviat m'interessen les biografies de persones que han viscut més i que el relat de la seva vida no està estafat artesanalment. Qui és ambaixador d'ell mateix té alguna cosa a perdre. Nosaltres no ens ocupem tant del que la gent sap fer, sinó de qui són i com a qui es consideren.

Els teus treballs es caracteritzen per treballar amb aficionats...

No són aficionats! Són especialistes! Els nostres experts estan altament qualificats en la seva professió!

... i per un interès bàsic en les biografies. Crec que va ser Johannes Rau, el qui va requerir als alemanys de l'est i de l'oest que s'expliquessin mútuament la seva història. En un moment en què tots els canals ens aboquen escombries d'àmbit privat, la mirada aparentment neta i enfocada a les persones té una nova qualitat (ètica)?

Naturalment: la televisió separa, la trobada uneix. Sempre ens sorprenem de quants contactes personals entre els nostres intèrprets i el seu públic es creen i perduren. Els nostres teleoperadors que al llarg de tres mesos, des de l'Índia, van guiar el públic amb telèfons mòbils pel barri berlinès de Kreuzberg que ells desconeixien, encara mantenen contacte per correu electrònic amb aquests espectadors berlinesos als quals van explicar camins i històries, fent sorolls i cantant-los a l'orella també, però amb qui no s'han trobat mai personalment. Potser hauríem d'oferir a en Johannes Rau una posada en escena! En tot cas, també crec que hi ha l'anhel de mirar les persones als ulls.

En el debat sobre el treball amb aficionats, també es retreu implícitament que

aquestes persones corren el gran risc de fer el ridícul com a actors no professionals. Però el públic té una sensació d'autenticitat, perquè el que no està escenificat, allà on hi ha un forat dins d'un sistema d'escenificació, això és autèntic. Treballant amb aficionats t'acostes potser a un determinat ambient social, a uns punts de vista morals?

Si es titlla els nostres intèrprets d'aficionats, se'ls imputa que voldrien posar en pràctica algunes activitats que ensenyen a les escoles d'actors d'Alemanya fins a l'afartament, però que no ho saben fer bé. Crec que parlar de la pròpia vida no és cap monopoli que s'hagin reservat els artistes dramàtics. No es tracta ni de saber repetir res amb especial precisió, ni de fracassar per poca autenticitat. Quan els camioners condueixen i expliquen històries, no es tracta que ho facin amb gaire virtuosisme, sinó simplement que ho fan. ¿Quan tens l'oportunitat d'acompanyar dues hores un camioner estranger que coneix millor que tu els llocs de la teva ciutat on solen anar a descarregar?

Segons l'antropòleg Helmuth Plessner,

la distància amb un mateix és la condició per poder arribar a tenir dignitat. Com a espectador sento vergonya per un aficionat quan em fa l'efecte que ell no pot crear aquesta distància. Què en trec, d'aquesta vergonya?

Per això no treballem amb aficionats. Que als nostres experts, amb els quals discutim mesos i mesos sobre el seu passat i sobre el teatre, els manqui aquesta distància respecte a ells mateixos, això és un prejudici que, si vols, pots analitzar parlant personalment amb l'Slavco o en Vento o amb alguns dels nostres cardiòlegs de Zuric de *Blaiberg und sweetheart 19*. A mi m'agrada escoltar persones quan el que diuen no està afectat de presumpció o perquè són conscients de la seva difusió. Potser s'hauria de qualificar d'aficionats els espectadors que no tenen ganes de mirar-se algú que no ha après dicció. En les representacions de *Cargo Sofia* sempre hi ha més públic del que hi cap, persones a qui els agrada contactar amb unes altres, més enllà de la maquinària tutelar de Schiller. ■

Fragments de l'entrevista de Nina Peters a Stefan Kaegi publicada a "Theater der Zeit", en el número d'octubre del 2006.

A Mercamadrid el camió va topar amb el darrere d'una rampa de càrrega i descàrrega i la part posterior del camió es va trencar...

En Mercamadrid el camión chocó con la parte trasera de una rampa de carga y descarga y la parte posterior del camión se rompió...

At Mercamadrid the truck hit the back part of a loading ramp and the back of the truck broke...



Viatge de localitzacions, el 2005.

Viaje de localizaciones, en 2005.

Localisations trip, in 2005.



La llar del camió al HAU, Berlín.

El hogar del camión en el HAU, Berlín.

Home of the truck at the HAU, Berlín.



Nedjalko i Ventsislav, durant el viatge d'hivern del 2006 a Frankfurt.

Nedjalko y Ventsislav, durante el viaje de invierno del 2006 en Frankfurt.

Nedjalko and Ventsislav, during the 2006 winter trip to Frankfurt.



Contenedor al port d'Estrasburg.

Contenedor en el puerto de Estrasburgo.

Container at the Port of Strasbourg.



Frontera croata-eslovena el 2005.

Frontera croata-eslovena en 2005.

Croatia-Slovenia border in 2005.

Camioners turcs a la frontera eslovena-austriaca, un diumenge.

Camioneros turcos en la frontera eslovena-austriaca, un domingo.

Turkish truck drivers at the Slovenia-Austria border, one Sunday.



Empresa d'emmagatzematge al Festival d'Avinyó.

Empresa de almacenamiento en el Festival de Avignon.

Warehousing company at the Avignon Festival.



Un disc Tacho a través d'una càmera de vigilància a la cabina del conductor.

Un disco Tacho a través de una cámara de vigilancia en la cabina del conductor.

A tachograph through a security camera in the driver's cab.



París 2007.

Paris 2007.

Paris 2007.



A Varsòvia, la Mobile Academy va fer servir el camió com un espai per a workshops.

En Varsovia, la Mobile Academy utilizó el camión como espacio para workshops.

In Warsaw, the Mobile Academy used the truck as a space for workshops.



Port de Copenhague.

Puerto de Copenhague.

Port of Copenhagen.

Estrena en un aparcament de Basel, on de nit centenars de camions fan cua per travessar la frontera...

Estreno en un aparcamiento de Basel, donde por la noche centenars de camiones hacen cola para atravesar la frontera...

Premiere at a car park in Basel, where at night hundreds of trucks form queues to cross the border...



Pomes, Essen, Alemanya.

Manzanas, Essen, Alemania.

Apples, Essen, Germany.



Un tren de rentat per a camions, Ljubljana.

Un tren de lavado para camiones, Ljubljana.

A truck wash, Ljubljana.



Primera nevada a Riga, noviembre de 2006.

Primera nevada en Riga, noviembre de 2006.

First snowfall in Riga, November 2006.



Ventsislav Borissov a la frontera serbo-búlgara, on normalment fa cua més de 24 hores.

Ventsislav Borissov en la frontera serbo-búlgara, donde normalmente hace cola más de 24 horas.

Ventsislav Borissov on the Serbia-Bulgaria border, where normally he queues for over 24 hours.



CARGO SOFIA-BARCELONA

STEFAN KAEGI
RIMINI PROTOKOLL

EL CREADOR DEL ESPECTÁCULO

Stefan Kaegi (Soleure, Suiza, 1972). Estudia artes visuales en Zúrich antes de cursar estudios de teatro en Giessen (Alemania). Lleva a escena la realidad de un modo que se mezcla con la ficción. Trabaja a partir de búsquedas sobre el terreno, pero tiene por costumbre no interpretarlas. En 1998, junto con Bernd Ernst, funda Hygiene Heute. Durante cinco años hacen lo que llaman “ready-mades teatrales”, como *Das Hermeneutische Fitness Studio* para el Beusschouwburg (Bruselas), *Physik* para el Museumsquartier (Viena) e incluso audio-guías (*Kanal Kirchner* para el SpielArt-Festival 2001). A partir del año 2000, Kaegi colabora con Helgard Haug y Daniel Wetzel y fundan el colectivo de artistas Rimini Protokoll. Conjuntamente llevan a escena, entre otros, *Kreuzwörtertsel Boxenstopp*, *Shooting Bourbaki* (galardonado con el primer premio del festival Impulse, de la región Rin de Norte-Westfalia), *Sonde Hannover*, *Deutschland 2*, *Deadline* o *Sabention*. Kaegi también ha elaborado numerosas piezas radiofónicas para cadenas suizas y alemanas y participa en proyectos locales de escenificación en espacios públicos de Alemania y de América del Sur.

Espectáculos 2000 *Kirchner*, *ZeitenWende*, Giessen. *Kreuzwörtertsel Boxenstopp*, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt / 2001 *Torero portero*, Goethe Institut, Córdoba, Argentina. *Europa tanzt*, Tanzquartier, Viena / 2002 *Shooting Bourbaki*. *Ein Knabenschieszen*, Luzerner Theater, Norte-Westfalia. *Sonde Hannover*, Theaterformen - Kroepcke-Hochhaus, Hannover. *Deutschland 2*, Theater der Welt. *Staat. Ein Terrarium*, Exit_Zeitraum, Mannheim. *Matraca Catrac. Uma viagem REM*, Salvador da Bahia, Brasil. *Physik*, Tanzquartier, Viena / 2003 *¡Sentate! Un zoostituto*, Teatro Sarmiento, Buenos Aires, Argentina. *Deadline*, Schauspielhaus, Hamburgo. *The Midnight Special Agency*, KfDA-Festivalzentrum, Bruselas. *Dolly Grip Graz*, Graz. *Skrót. Krakau Files*, Cracovia, Polonia / 2004 *Zeugen! Ein Strafkammerspiel*, Berlín. *Sabention*. *Go home & follow the news*, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Bruselas. *Schwarzenbergplatz*, Burgtheater, Viena / 2005 *Call Cutta*, Calcuta, India. *Mnempark*, Theater Basel / 2006 *Blaiberg und sweetheart 19*, Schauspielhaus, Zúric. *Cargo Sofia-X. Eine europäische Lastkraftwagenfahrt*, Sofia-Basel / 2007 *Chácara Paraíso. Eine Polizei*

Kunst Schau, São Paulo, Brasil. *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame*, Schauspielhaus, Zúric.

LOS ESPECTÁCULOS

2000 Kirchner Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Tres audio-guías por tres ciudades. ¿Dónde está Kirchner? ¿Qué tiene que ver su hija Beate con Attarax? ¿Dónde están los accesos de entrada a los laboratorios soterrados? Cada 10 minutos, un espectador sale del teatro para andar con un *walkman* por la ciudad y, paso a paso, la voz del bibliotecario desaparecido Bruno Kirchner guía al oyente a través de los patios interiores y pasos de peatones que se convierten en el escenario de su persecución.

2000 Kreuzwörtertsel Boxenstopp Haug / Kaegi / Wetzel. Cuatro mujeres de ochenta años hablan de su pasado como pilotos de Fórmula 1. Tanto en la residencia de jubilados como en el circuito de carreras, la velocidad y la fusión del cuerpo y la técnica son temas centrales. Cambiando de ruedas o levantándose de la mesa, en ambos sitios se aplican estrategias y medidas de seguridad para optimizar la presencia de espíritu y proteger la vida.

2001 Torero portero Kaegi. Una obra de teatro en forma de intervención en la calle, con retransmisión de sonido para los espectadores, que están en un local que da a la calle a través de un cristal y que desde allí—desde una perspectiva de conserje—observan a tres porteros argentinos que explican su vida en medio de la calle.

2001 Europa tanzt Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. En un mapa de Europa hecho de verduras y postres para la inauguración del barrio de los museos vieneses, 72 conejitos de Indias celebran en Viena 24 horas de congreso, y el público sigue con prismáticos los pasos del diplomático ejemplar Alfa. En perspectiva cinemática, a través de auriculares se recogen comentarios de veterinarios e historiadores y una conferencia de Monika Dworan, fundadora de “Conejitos de Indias en Peligro”.

2002 Shooting Bourbaki. Ein Knabenschieszen Haug / Kaegi / Wetzel. Estudio sobre las estrategias de defensa y de ataque de los jóvenes. Chicos entre 13 y 17 años se ensayan en la tradicional fiesta popular zuriquesa “Knabenschieszen”. Controlados por expertos, disparan al blanco con armas de asalto para ganar premios de ciclomotores o viajes en avión. En el marco de las pruebas, cinco chicos de Lucerna de entre 11 y 14 años investigan en diferentes tipos de tiro: en el centro de tiro de la policía, en la tienda de armas de la esquina, en el juego de Gotcha, con el reproductor de cds y con la propia cámara de video.

2002 Sonde Hannover Ernst / Haug /

Kaegi / Wetzel. Una pieza de observación con auriculares y prismáticos en la décima planta de un edificio en la plaza Kröpcke de Hannover. La vista desde arriba transforma la ciudad en escenario y los transeúntes se convierten en figuritas: parece que sus movimientos sean programables y que sus acciones se puedan dividir en categorías, tablas y gráficos.

2002 Deutschland 2 Ernst / Haug / Kaegi / Wetzel. Copia in vivo de un debate en el Bundestag. El debate original en Berlín se retransmite a través de auriculares a 237 ciudadanos de Bonn. Estos representantes de los representantes del pueblo repiten el debate de Berlín palabra por palabra, ya que cada participante hace el papel del miembro del Bundestag que ha escogido.

2002 Staat. Ein Terrarium Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Instalación / representación. Buscando al actor más diminuto posible, Hygiene Heute instala en una galería un enorme vivario de hormigas que se desarrollan autónomamente a lo largo de cinco semanas. Con tubos, mangueras, micrófonos, hilos de agua azucarada y nidios de pulgón, se forma un modelo de la ciudad de Mannheim y un intento de democracia para 200.000 hormigas.

2002 Matraca Catrac. Uma viagem REM Kaegi. Un viaje a través del Salvador en un autobús con 40 pasajeros con auriculares, conducido in vivo, moderado, encarnecido y cantado por el conductor y el revisor.

2002 Physik Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Un intento teatral a través de una *performance* científica con zeppelin, giroscopio, misiles, accesorios de alta tecnología, péndulo del caos y música. Ciencia y ficción sobre Jan Hendrik Schön: sus resultados sobre los semiconductores de técnica electrónica resultan ser falsos, después de que ya le hubieran nombrado director de un Instituto de Investigación Max Planck.

2003 ¡Sentate! Un zoostituto Kaegi. Una pieza sobre el lenguaje entre personas y animales en un teatro con salida posterior que da directamente al zoo de Buenos Aires. En el escenario: la extrabajadora de un banco, Estella Maris, con su perro galgo Garotita, que duerme con ella en la cama desde que se ha divorciado; María Cisale con sus doce conejos, que tienen por nombre los recuerdos que María había perdido en un accidente; el vendedor de accesorios de coche Enrique Santiago con sus tortugas-cámara Romeo y Julieta; Martín Fernández, que hace tarjetas telefónicas, con su iguana de importación Lacan II, y una persona que se dedica profesionalmente a sacar a pasear a perros y que lleva atados entre seis y nueve “clientes”.

2003 Deadline Haug / Kaegi / Wetzel. Una obra de teatro sobre la muerte de la mayoría de centroeuropes: un traspaso poco

espectacular, el final silencioso y su organización *pre- y post-mortem*. Este género gráfico de la muerte, actualizado a diario en cualquier parte del mundo en películas, radio y televisión, es objeto de una revisión en la que la visión rutinaria de la muerte representada por los actores termina en el vacío, ya que el 97% de los alemanes se mueren en la cama. Y no dicen ninguna última palabra, sino que van perdiendo el habla.

2003 The Midnight Special Agency Haug / Kaegi / Wetzel. Retrato de una ciudad en 23 monólogos de cinco minutos. “¿Qué persona representa? ¿De qué ficción se trata? ¿Qué papel hace?” Durante el Festival de las Artes, cada noche a las 12 sube a escena una persona encontrada en Bruselas, a quien se le han hecho estas preguntas y que no tiene nada que ver ni con el Festival ni con el teatro como forma de arte. Enumera cuánta gente ha salido al escenario aquel día, en el Festival, y después explica cuál es su propio papel en el escenario de su casa o en el trabajo.

2003 Dolly Grip Graz Kaegi. Una ruta en moto. Cada quince minutos se recoge a un espectador de la isla Acconci, sentado detrás de una Yamaha o de una Suzuki o en el sidcar. Los conductores de la moto son unos expertos muy selectos. En el casco llevan auriculares y hablan con el espectador-pasajero, ponen música y dan gas. El recorrido sigue un sendero por los rincones más perdidos de Graz. Es como un rodaje sin cámara.

2003 Skróť. Krakau Files Kaegi. Itinerario por la ciudad. Cada espectador, a solas, hace una gymkhana de 3 a 5 horas, buscando notas escritas bajo las mesas o detrás de las farolas. Siguiendo el rastro del escondido Marek, el espectador, después de cada nota que encuentra, se va alejando del centro de la ciudad. Unas contraseñas le abren las puertas de casas privadas, y las indicaciones ocultas lo hacen entrar en tiendas para preguntar por cosas absurdas. Así va creciendo una novela personal que da pistas a través de Cracovia.

2004 Zeugen! Ein Strafkammerspiel Haug / Kaegi / Wetzel. Obra de teatro. En un escenario, un metaproceto sobre el teatro de la justicia. Cada día, en Moabit se vuelve a interpretar y a representar el texto de la ley de cien maneras diferentes. La ficción del teatro se enfrenta a una sanción real: la teatralidad del veredicto va inseparablemente unida a las oscilaciones del espectador entre *voyeurismo*, prejuicio e imparcialidad.

2004 Sabention. Go home & follow the news Haug / Kaegi / Wetzel. Obra de teatro con seis extrabajadores de Sabena dos años y medio después de la bancarrota de la compañía aérea belga. Encima del escenario, vuelven a coger el uniforme, recons-

truyen el aeropuerto de Bruselas, la gran “familia” y su final. Pero *Sabention* no es ninguna mirada nostálgica a unas ruinas, sino un inventario del hoy. ¿Qué queda de la identidad corporativa tras la despedida escrita en el propio cuerpo? *Sabention* no es solamente una obra sobre una crisis económica paradigmática y sus víctimas, sino también un reflejo de la continuación de la nación con otros medios.

2004 Schwarzenbergplatz Haug / Kaegi / Wetzel. Pieza sobre la Viena de la diplomacia y el protocolo, sobre lo que se debe decir y lo que no, sobre los antropomorfismos del intercambio de sensaciones entre Estados. El campo semántico que se crea cuando las naciones chocan, en el Hofburg, en la embajada, en conversaciones frente a la chimenea, en la frontera Verde, en la tienda de banderas, durante el juego de estrategias y en la persecución de inmigrantes ilegales.

2005 Call Cutta Haug / Kaegi / Wetzel. Una ruta por Calcuta y Berlín, dirigida desde un *call center* de la India. Cada diez minutos, un espectador sale con un móvil. Sin verle, el teleoperador le guía por la ciudad. En Calcuta, por un barrio superpoblado en la época “dorada” del teatro y de la resistencia contra el poder colonial británico. En Berlín, a lo largo del recorrido de Subhas Chandra Bose, miembro de la resistencia, durante su estada en Berlín los años 40.

2005 Mnempark Kaegi. Esta obra de teatro es un film que surge frente a los ojos del público. Cuatro modelistas de trenes en miniatura y una chica del campo avanzan con mini-cámaras por una maqueta de Suiza. En una maqueta de escala 1:87, los 37 metros de vías de los modelistas de Basilea se convierten en un estudio cinematográfico. Las vías del tren sirven para la cámara en rodaje y unos árboles de decoración simulan la naturaleza para Bollywood y las subvenciones agrarias. Aquí, los prados, los bosques y los establos son artificiales, pero eso sólo aumenta su realidad ficticia.

2006 Blaiberg und sweetheart 19 Haug / Kaegi / Wetzel. Obra de teatro sobre la búsqueda del “corazón adecuado” en los trasplantes y en las agencias matrimoniales. ¿Cómo se encuentra la pareja perfecta? ¿Qué provoca rechazo? El equipo de cardiología del Hospital Universitario de Zúrich opera en cuatro pantallas alrededor de un escenario abierto, y los expertos trasplantan su vida con avatares a la plataforma *online*, todavía desconocida, de la segunda vida.

2007 Chácara Paraíso. Eine Polizei Kunst Schau Lola Arias / Kaegi. Instalación con 18 policías brasileños y sus familias en la planta décimo-octava de un edificio de la Avenida Paulista. En un laberinto de habitaciones, espectadores solos o en grupos

pequeños encuentran policías sin uniforme. Con álbumes de fotos y simples objetos explican su biografía, entre deberes y moral.

2007 Uraufführung: Der Besuch der alten Dame Haug / Kaegi / Wetzel. Reconstrucción del estreno de *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt, en 1956 y de lo que pasó alrededor del teatro, antes y después. La función tiene lugar en el mismo escenario con los participantes de entonces, así como con 11 niños, 46 fotos en blanco y negro de tamaño natural y un músico.

2006 Cargo Sofia-X. Eine europäische Lastkraftwagenfahrt Kaegi. Tráileres con 50 espectadores que miran por el cristal que ocupa todo un lateral del camión. Salen del teatro y pasan por rampas y terminales de carga. Comentarios in vivo de los camioneros búlgaros Ventsislav Borissov, Nedjalko Nedjalkov y Svetoslav Michev, y según el escenario, de transportistas de carne berlineses, comerciantes polacos de verduras al por mayor, logísticos de Basilea, policías de tránsito en las autopistas de Essen o trabajadores del puerto serbios.

ALGUNAS RESPUESTAS
STEFAN KAEGI

¿Puedes describir brevemente el entorno social, económico, geográfico, cultural del que provienes?

Mi padre es un ingeniero suizo. Mi madre era periodista de un periódico local. Mi hermano es más alto y más fuerte que yo. La ciudad en la que me he criado tiene tantas iglesias barrocas que vienen a rodar muchas películas históricas. Hace cientos de años que no ha cambiado. Todas las casas son monumentos nacionales.

¿Puedes poner un nombre a tu ideología política? ¿Crees que eso es relevante en tu trabajo de creación escénica?

Esta pregunta es vieja, de hace veinte años o más. Veinte años atrás, se podía responder con una sola palabra, y quedaba todo claro. Entonces, en los álbumes de recuerdos de mis compañeras de escuela, también tenía que contestar qué música escuchaba. Escribía algo, ¡y listos! ¿Qué música escuchas tú?

¿Tienes conciencia de pertenecer a una cierta ‘generación’? ¿Cómo la describirías? A la generación de los que escuchan más que hablan.

¿Qué hizo que te acercaras a las artes escénicas?

La impresión que me causaba el hecho de que, en teatro, hubiera tantas personas hablando a la vez.

Como espectador, ¿cuáles son las impresiones que más valoras?

Que algo salga mal: cuando en el escenario vuela algo por el telón blanco de fondo,

cuando cae algo en él o cuando alguien se olvida del guión.

¿Cómo entiendes la marginalidad del teatro en general y del teatro de creación en particular en el panorama cultural y de ocio?

El teatro no es marginal. Es un lugar de encuentro. El lugar en el que está prohibido telefonar y atender el correo electrónico. En Alemania, en este momento me da la impresión de que cada vez atrae a más gente. A la larga, los juegos de ordenador cansan la vista.

¿Qué es el público?

Los espectadores son los que entran por la puerta por la que se tiene que pagar.

¿En qué medida hay algún tipo de texto, partitura o dramaturgia previa a los ensayos?

La obra empieza con una experiencia: con una conversación con camioneros búlgaros, con una visita a un club de trenes de juguete o en un *call center*. Entonces vienen los meses de trabajo de búsqueda y análisis, y después empieza la redacción, edición y presentación del guión. De ensayos, en el sentido de un repetir-siempre-lo mismo, hago tan pocos como puedo antes de estar frente al público.

¿Qué cualidades valoras en un intérprete?

Cuando tiene algo que decir y no lo hace como si él fuera otra persona, o como si en el escenario hubiera unas normas extrañas que no existen en la vida normal.

¿Cómo entiendes los límites, en tu teatro, entre intérprete y personaje, entre realidad y ficción?

En mi caso, los actores son generalmente sus propios autores. Hablan de ellos, y yo soy su redactor y lector, quien les escribe el papel y su asesor de imagen. Al final se presentan como portavoces de sí mismos.

¿Qué disciplinas técnicas aplicas al cuerpo? Nada de disciplinas. Nosotros nunca hacemos ejercicios de calentamiento, de respiración, ni de temperar la voz u otras historias de éstas.

La fugacidad de la obra. ¿Cómo te relacionas con el carácter efímero de la creación escénica?

A veces, la gente explica cosas bonitas sobre lo que ha pasado durante las representaciones. Pero un par de años más tarde, todo eso se ha olvidado, claro está; los vídeos están grabados y las fotos están archivadas en algún formato antiguo. Es triste, pero es así. No se trata de eso. En el teatro, en principio, todos somos budistas, ¿no?

¿En qué momento de tu trayectoria te encuentras?

En lo que más pienso ahora es en cómo podría quedar con otros formatos: obras que podrían durar años, o que se pudieran representar en casa de la gente, u obras parasitarias que se pudieran acoplar a otras obras ya existentes.

¿Cuáles son hoy las palabras claves en tu trabajo?

El juego.

¿Cuáles son tus películas de cabecera?

Google Earth.

¿Qué canciones?

El amor es un francotirador, cantada por mi compañera Lola Arias.

¿Qué novelas?

Die Süddeutsche Zeitung (uno de los periódicos de más tirada del ámbito alemán).

¿Y cuáles son los mejores espectáculos a los que has asistido o los que más te han influido?

La Asamblea General del año 2007 de los accionistas de la Daimler-Crysler SA.

Dinos una obra de teatro del repertorio textual que te gustaría montar, aunque probablemente no la vayas a montar nunca.

El cambio de tramoya entre dos obras. De qué modo los técnicos sacan los decorados anteriores e instalan la nueva iluminación, hasta que todo queda a punto para los siguientes espectadores.

CARGO. UNA CONVERSACIÓN ENTRE STEFAN KAEGI Y NINA PETERS

En este momento das vueltas por Europa con un tráiler adaptado para los espectadores. ¿Qué aspecto tiene?

En el lateral de un camión viejo de transporte de carne, hemos puesto una ventana que hace 10 m. de largo. Los 50 espectadores se sientan al otro lado, dentro de un espacio típicamente cerrado por las cuatro esquinas. Pero en este caso, por la "cuarta pared" se ve como la realidad va pasando hasta una velocidad máxima de 65 km/hora. En cada ciudad buscamos nuevos escenarios: gasolineras, rampas de descarga, estaciones de contenedores o almacenes refrigerados. Las ciudades pueden ser muy diferentes, pero los lugares donde van los tráileres siempre se parecen mucho: poco humanos. Por dentro, el tráiler es como un cine muy ancho. El frontal de la ventana produce un efecto *widescreen*, un músico sincroniza la ciudad en vivo detrás del cristal, como una *road movie* traquetada que se presencia desde la perspectiva de la carga, como la que mis dos conductores búlgaros, Vento y Svetoslav, transportan por Europa desde hace 20 años: pescado en España, accesorios de coche en Turquía, sandías en Polonia y pantallas Blaupunkt de vuelta a Bulgaria. Durante el viaje, sus voces salen en vivo de la cabina: explican su vida y reniegan por el tránsito.

En un texto que has escrito para la revista del Teatro de Basilea sobre la búsqueda para este proyecto, "desde el asiento del copiloto de un hecho concreto", dices: "Mientras Europa crece como comunidad de valores, aquello desvalorado se empuja hacia los márgenes: Bulgaria, Turquía, la China... ¿A qué distancia se tiene que hacer el trabajo para que nuestros valores

dejen de ser válidos?" ¿Qué importancia tienen estas cuestiones en el espectáculo?

En los años 90, la agencia de transportes Willi Betz de Reutlingen se hizo cargo de la empresa pública búlgara Somat y, con más de 800 tráileres, se convirtió en la agencia logística más grande de Europa. Un 10% anual creciente de los transportes de la Europa del Este hacia Occidente lo hacen camioneros búlgaros, por un sueldo de unos 500 euros mensuales: unas condiciones del Este que en Bulgaria están bastante bien, pero no allí donde van a trabajar. En el espectáculo, Vento y Svetoslav explican cómo trabajan por Europa, sin formar parte de la Unión Europea: pasan la noche en las gasolineras del extrarradio de Basilea, Madrid o Avignon, sin haber visto nunca los centros de estas ciudades; cargan o descargan verduras y, a mediodía, se calientan latas de comida al pie del camión porque el dinero no les llega para ir a comer en el restaurante de la autopista.

¿Puedes mencionar algún impulso determinado en tu actividad artística? ¿El compromiso quizás?

Más bien la curiosidad. En Suiza decimos "es nimmt mich wunder": me intriga, hace maravillarme... Me interesa cómo vive la gente bajo los titulares de los pequeños artículos del periódico, como por ejemplo ACCIDENTE DE TRÁNSITO, SOBRESFUERZO, CORRUPCIÓN, TRÁILERES BLOQUEANDO LA AUTOPISTA... Me interesa quién trae mis melones al supermercado. Los camioneros viven en su cabina. Los turcos, como hacen dentro de su casa, se sacan los zapatos antes de empezar los recorridos de larga distancia. Los centroeuropeos sólo conocen los camioneros del Este como casos problemáticos, como contaminación acústica o ecológica, casi nadie ha hablado con ellos. La mayoría sólo entienden palabras como "propina" o "pasaporte", las que necesitan en la aduana.

Tus trabajos siempre se basan en un largo trabajo de búsqueda previa. ¿Qué buscas? ¿Hacer abrir los ojos?

Busco narradores en primera persona de una novela que sólo se conoce a través de las estadísticas de los eurocratas. Igual que un periodista o un realizador de documentales sale a buscar declaraciones en vivo: porteros argentinos, modelistas de trenes miniatura de Basilea, redactores de discursos belgas, cardiólogos de Zürich... Escuchar, registrar en el acta... El trabajo es más de lector que no de autor. Todas las historias ya existen. Se trata de enmarcarlas, escogerlas y focalizarlas, de forma que al público le vengan ganas de examinarlas con su propio microscopio hermenéutico.

En tus puestas en escena, ¿pretendes causar unos efectos determinados sobre los espectadores?

¿Quieres decir como un médico que da una medicina a un paciente? ¡Los espectadores no están enfermos! La gran equivocación de hacer abrir los ojos está en la suposición de que la gente no es mayor de edad. El teatro no es ningún sanatorio sino un museo donde las cosas y las personas aparecen como salidas de una cierta causalidad trajinosa. La finalidad es la contemplación. Por eso no hacen falta ni los gruesos muros blancos del museo ni los telones negros del teatro. Se trata de una determinada concentración de atención. La escenificación más importante se produce dentro de la cabeza del espectador, se la hace él mismo con sus ojos. Yo me ocupo de dirigir la mirada y que el pensamiento fluya, como cualquier otro *entertainer*.

En el ensayo *El teatro considerado como un centro moral*, Schiller formuló: "El escenario contribuye a ilustrar al público, una tarea muy importante dado que la gran masa del pueblo está prisionera con las cadenas del prejuicio y de la opinión que actúa perpetuamente en contra de su bienaventuranza." ¿Cuál es tu lectura de una frase como esta, hoy en día?

Con la palabra "ilustración", en Primaria siempre nos aguantábamos la risa, porque ya sabíamos lo que nos querían explicar. Después leímos a Kant y nos enfadamos con el imperativo categórico. Lo de que cuando uno hace una cosa lo debe hacer todo el mundo, lo encontramos uniformador. En el caso de Schiller, también tiene un tono normativo bastante agrio. Yo me alegro de la gente que tiene opinión, me gusta escucharlos, y entonces veo que los vuelvo inseguros. Es divertido porque el concepto de teatro es un catalizador fabuloso. Helgard, Daniel y yo pasamos la mayor parte de nuestra búsqueda yendo a ver a gente en oficinas, quirófanos y mostradores, y reflexionando con ellos sobre qué obra de teatro hacen en su vida. En eso, Schiller queda muy lejos. Todo el mundo conoce la sensación de hacer un papel en la invención diaria del camino que sigue a la vida: un papel social, uno de autoinventado, o el propio. Uno que no has ensayado nunca pero que siempre se repite. Continuamente te tienes que inventar tus recuerdos.

¿Las categorías morales tienen cabida en los debates estéticos?

Yo me alegraría, si el teatro no fuera sólo un debate estético. Las vanguardias de los años 80 se aferraron a los experimentos formales, las de los 90 convirtieron los

escenarios en un espacio de fiesta. A mí, el teatro me gusta más bien como espacio de comunicación, donde las personas miran hacia fuera de su madriguera y ven reflejados los mandos que les guían a distancia. Es un espacio algo elevado en el que encontramos a gente que vive en el otro lado de la ciudad.

¿El teatro no es, más bien, un lugar social en el que es correcto hacer lo inadecuado, cosas irresponsables?

¿Hacer lo irresponsable? Sí, ¿por qué no? Pero generalmente los teatros no hacen cosas irresponsables, sólo lo hacen ver. Detrás de la imagen del artista desatado e irresponsable, se esconde el mito de un genio que tiene algo narcisista vacío de sentido. A mí, más bien me interesan las biografías de personas que han vivido más y que el relato de su vida no está disimulado artesanalmente. Quien es embajador de sí mismo tiene algo que perder. Nosotros no nos ocupamos tanto de lo que la gente sabe hacer, sino de quiénes son y cómo se consideran.

Tus trabajos se caracterizan por trabajar con aficionados...

¡No son aficionados! ¡Son especialistas! ¡Nuestros expertos están altamente cualificados en su profesión!

... y por un interés básico en las biografías. Creo que fue Johannes Rae quien requirió a los alemanes del este y del oeste que se explicaran mutuamente su historia. En un momento en el que todos los canales nos echan basura de ámbito privado, ¿la mirada aparentemente limpia y enfocada a las personas tiene una nueva calidad (ética)?

Naturalmente: la televisión separa, el encuentro une. Siempre nos sorprendemos de cuántos contactos personales entre nuestros intérpretes y su público se crean y perduran. Nuestros teoleopadores que a lo largo de tres meses, desde la India, guiaron al público con teléfonos móviles por el barrio berlinés de Kreuzberg que ellos desconocían, todavía mantienen contacto por correo electrónico con esos espectadores berlineses a los que explicaron caminos e historias, haciendo ruidos y cantándoles en la oreja también, pero con los que no se han encontrado nunca personalmente. ¡Quizás tendríamos que ofrecer a Johannes Rae una puesta en escena! En cualquier caso, también creo que existe el anhelo de mirar a las personas a los ojos.

En el debate sobre el trabajo con aficionados, también se reprocha implícitamente

que estas personas corren el gran riesgo de hacer el ridículo como actores no profesionales. Pero el público tiene una sensación de autenticidad, ya que lo que no está escenificado, allí donde hay un agujero dentro de un sistema de escenificación, eso es auténtico. ¿Trabajando con aficionados te acercas quizás a un determinado ambiente social, a unos puntos de vista morales?

Si se tilda a nuestros intérpretes de aficionados, se les imputa que querían poner en práctica algunas actividades que se enseñan en las escuelas de actores de Alemania hasta el atracán, pero que no lo saben hacer bien. Creo que hablar de la propia vida no es ningún monopolio que se hayan reservado los artistas dramáticos. No se trata ni de saber repetir nada con especial precisión, ni de fracasar por poca autenticidad. Cuando los camioneros conducen y explican historias, no se trata de que lo hagan con demasiado virtuosismo, sino simplemente de que lo hacen. ¿Cuando tienes la oportunidad de acompañar dos horas a un camionero extranjero que conoce mejor que tú los lugares de tu ciudad donde suelen ir a descargar?

Según el antropólogo Helmuth Plessner, la distancia con uno mismo es la condición para poder llegar a tener dignidad. Como espectador siento vergüenza por un aficionado cuando me da la impresión de que él no puede crear esta distancia. ¿Qué saco, de esta vergüenza?

Por eso no trabajamos con aficionados. Que a nuestros expertos, con los que discutimos meses y meses sobre su pasado y sobre el teatro, les falte esta distancia respecto a sí mismos, esto es un prejuicio que, si quieres, puedes analizar hablando personalmente con Slavco o Vento o con algunos de nuestros cardiólogos de Zürich de *Blaiberg und sweetheart 19*. A mí me gusta escuchar a personas cuando lo que dicen no está afectado de presunción o porque son conscientes de su difusión. Quizás se debería calificar de aficionados a los espectadores que no tienen ganas de mirar a alguien que no ha aprendido dicción. En las representaciones de *Cargo Sofa* siempre hay más público del que cabe, personas a las que les gusta contactar con otras, más allá de la maquinaria tutelar de Schiller. ■

Fragmentos de la entrevista de Nina Peters a Stefan Kaegi publicada en Theater der Zeit, en el número de octubre de 2006

CARGO SOFIA-BARCELONA

STEFAN KAEGI
RIMINI PROTOKOLL

SHOW CREATOR

Stefan Kaegi (Soleure, Switzerland, 1972). Studied visual arts in Zurich before taking theatre studies in Giessen (Germany). He takes reality to the stage in a way that mixes it with fiction. He works based on research in the field, but he does not usually perform this. In 1998, together with Bernd Ernst, he founded Hygiene Heute. For five years they made what the call "theatrical ready-mades" such as *Das Hermeneutische Fitness Studio* for the Beusschoumburg (Brussels), *Physik* for the Museumsquartier (Vienna) and even audio-guides (*Kanal Kirchner* for the SpielArt-Festival 2001). From the year 2000, Kaegi started working with Helgard Haug and Daniel Wetzel and they founded the collective of artists Rimini Protokoll. Together they took to the stage, among others, *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, *Shooting Bourbaki* (which won the first prize at the Impulse festival, in the North Rhine-Westphalia region), *Sonde Hannover*, *Deutschland 2*, *Deadline* and *Sabonation*. Kaegi has also produced numerous radio pieces for Swiss and German stations and has participated in local projects for making stage sets in public spaces in Germany and South America.

Shows 2000 *Kirchner*, *ZeitenWende*, Giessen. *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt / 2001 *Torero portero*, Goethe Institut, Córdoba, Argentina. *Europa tanzt*, Tanzquartier, Vienna / 2002 *Shooting Bourbaki*. *Ein Knabenschieszen*, Luzerner Theater, North-Westphalia. *Sonde Hannover*, Theaterformen - Kroepcke-Hochhaus, Hannover. *Deutschland 2*, Theater der Welt. *Staat. Ein Terrarium*, Exit_Zeitraum, Mannheim. *Matraca Catrac*. *Uma viagem REM*, Salvador da Bahia, Brazil. *Physik*, Tanzquartier, Vienna / 2003 *¡Sentate!* *Un zoostituto*, Teatro Sarmiento, Buenos Aires, Argentina. *Deadline*, Schauspielhaus, Hamburg. *The Midnight Special Agency*, KfdA-Festivalzentrum, Brussels. *Dolly Grip Graz*, Graz. *Skrót. Krakau Files*, Krakow, Poland / 2004 *Zeugen!* *Ein Strafkammerspiel*, Berlin. *Sabonation*. *Go home & follow the news*, Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Brussels. *Schwarzenbergplatz*, Burgtheater, Vienna / 2005 *Call Cutta*, Calcutta, India. *Mnemopark*, Theater Basel / 2006 *Blaiberg und sweetheart 19*, Schauspielhaus, Zurich. *Cargo Sofia-X. Eine europäische Lastkraftwagenfahrt*, Sofia-Basel / 2007 *Chácara Paraíso. Eine*

Polizei Kunst Schau, São Paulo, Brazil. *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame*, Schauspielhaus, Zurich.

SHOWS

2000 Kirchner Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Three audio-guides for three cities. Where is Kirchner? What is the relationship between his daughter Beate and Attarax? Where are the entry accesses to the underground laboratories? Every 10 minutes, a spectator leaves the theatre to walk around the city with a walkman, and, step by step, the voice of missing Bruno Kirchner guides the listener through interior courtyards and pedestrian passages that become the scenario of his persecution.

2000 Kreuzworträtsel Boxenstopp Haug / Kaegi / Wetzel. Four eighty-year-old women talk about their past as Formula 1 drivers. The residence for the retired, plus the road race, speed and fusion of the body and technique are central themes. Changing wheels or getting up from the table, in both places strategies and security measures to optimise the presence of the spirit and protect life.

2001 Torero portero Kaegi. A theatre work in the form of a street intervention, with sound retransmission for spectators who are in premises that look out through glass over the street and who from there –from the point of view of the concierge– observe three Argentinian porters who tell their life stories in the middle of the street.

2001 Europa tanzt Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. On a map of Europe made from vegetables and desserts for the inauguration of the Viennese museums neighbourhood, 72 guinea pigs hold a 24-hour congress in Vienna, and the audience follows with binoculars the steps of the exemplary diplomat Alfa. In hunting perspective, through earphones, comments from veterinarians and historians are collected plus a conference by Monika Dworan, founder of "Guinea Pigs in Danger".

2002 Shooting Bourbaki. Ein Knabenschieszen Haug / Kaegi / Wetzel. Study on the defence and attack strategies of young people. Teenagers aged 13 to 17 rehearse at the traditional Zurich popular festival "Knabenschieszen". Monitored by experts, they shoot at the target with assault rifles to win prizes such as mopeds or plane trips. Within the framework of the tests, five boys from Lucerne aged 11 to 14 years research different types of shooting: at the police shooting centre, at the weapons store on the corner, in the Gotcha game, with the CD player and with their own video camera.

2002 Sonde Hannover Ernst / Haug / Kaegi / Wetzel. A piece about observation with earphones and binoculars on the tenth floor of a building in Kröpcke Square in

Hannover. The view from above transforms the city into a stage and the pedestrians become figures: it seems that their movements are programmable and that their actions can be divided into categories, tables and graphics.

2002 Deutschland 2 Ernst / Haug / Kaegi / Wetzel. Live copy of a debate at the Bundestag. The original debate in Berlin was broadcast via earphones to 237 citizens in Bonn. These representatives of the representatives of the people repeat the Berlin debate word for word, because each participant plays the role of the Bundestag member chosen.

2002 Staat. Ein Terrarium Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. Installation / representation. In search of the tiniest actor possible, in a gallery Hygiene Heute installed an enormous vivarium of ants which developed autonomously over the course of five weeks. With tubes, hoses, microphones, threads of sugary water and aphid nests, they formed a model of the city of Mannheim and an attempt at democracy for 200,000 ants.

2002 Matraca Catrac. Uma viagem REM Kaegi. A journey through El Salvador in a bus with 40 passengers with earphones, driven live, moderated, mocked and sung to by the driver and the conductor.

2002 Physik Hygiene Heute: Ernst / Kaegi. A theatrical attempt through a scientific performance with a zeppelin, gyroscope, missiles, high technology accessories, chaos pendulum and music. Science and fiction about Jan Hendrik Schön: his results on the electronic properties of molecular semiconductors turned out to be false, after they had already appointed him director of a Max Planck Research Institute.

2003 ¡Sentate! Un zoostituto Kaegi. A play about the language between people and animals in a theatre with a back exit that opens directly onto the zoo in Buenos Aires. On the stage: ex-bank worker Estella Maris with her coursing dog, Garotita, who sleeps in her bed since she got divorced; Maria Cisale with her twelve rabbits, whose names are the memories that Maria had lost in an accident; the car parts salesman Enrique Santiago with his camera-tortoises Romeo and Juliet; Martín Fernández, who makes telephone cards, with his imported iguana Lacan II, and a person who works as a professional dog-walker and who is holding the lead of six to nine "customers".

2003 Deadline Haug / Kaegi / Wetzel. A theatre work on the way of death of most Central Europeans: a rather unspectacular passing, the silent end and its organisation *pre* and *post mortem*. This graphic death genre, updated daily around the world on films, radio and television, is the subject of a review in which the routine vision of death represented by the actors ends up in

the void, because 97% of Germans die in their beds. And they don't say any last words; rather they gradually lose their speech ability.

2003 The Midnight Special Agency Haug / Kaegi / Wetzel. Portrait of a city in 23 monologues lasting 5 minutes each. "What person does it represent? What fiction is it? What role does it play?" During the Arts Festival, every night at midnight, a person found in Brussels gets on stage. He has been asked these questions and he has nothing to do with the Festival, nor with theatre as an art form. He lists the number of people that have appeared on stage that day, in the Festival, and then explains what his own role is on the stage set of his own home or work.

2003 Dolly Grip Graz Kaegi. A route by motorbike. Every quarter of an hour, a spectator is picked up from the Acconci Island, sat on the back of a Yamaha or a Suzuki or in the sidecar. The motorbike drivers are very select experts. In their helmets they have earphones and they reason with the spectator-passenger, put on music and put their foot down. The route follows a path around the most lost corners of Graz. It is like shooting a film without a camera.

2003 Skróť. Krakau Files Kaegi. Itinerary around the city. Every spectator, all alone, does a 3-5 hour treasure hunt, searching for written notes under tables or behind lampposts. Following the trail of the hidden Marek, the spectator, after each note is found, gradually gets further away from the city centre. Passwords open for him the doors of private houses, and the hidden indications make him enter shops to ask absurd questions. Thus a personal novel grows that gives clues through Krakow.

2004 Zeugen! Ein Strafkammerspiel Haug / Kaegi / Wetzel. Theatre play. On the stage, a metaprocess on the theatre of justice. Every day, in Moabit the text of the law is again performed and represented in a hundred different ways. The fiction of theatre faces a real sanction: the theatricality of the verdict is inseparably linked to the swings of the spectator between *voyeurism*, prejudice and impartiality.

2004 Sabonation. Go home & follow the news Haug / Kaegi / Wetzel. A theatre play with six ex-Sabena workers, two and a half years after the Belgian air company went bankrupt. On the stage, they put their uniform on again, they reconstruct Brussels airport, the "one big family" and its end. But "Sabonation" is not a nostalgic look at some ruins but an inventory for today. What remains of the corporate identity after the farewell written on its own body? "Sabonation" is not just a work on a paradigmatic financial crisis and its victims, but also a reflection on the continuation of the nation with other means.

2004 Schwarzenbergplatz Haug / Kaegi / Wetzel. A play on the Vienna of diplomacy and protocol, about what must be said and what must not, about the anthropomorphism of the exchange of sensations between States. The semantic field is created when nations clash, in Hofburg, at the embassy, in talks in front of the fireplace, at the Green frontier, at the flags shop, during the strategies game and in the persecution of illegal immigrants.

2005 Call Cutta Haug / Kaegi / Wetzel. A route around Calcutta and Berlin, directed from a call centre in India. Every ten minutes, a spectator goes out with a mobile. Without seeing him, the call operator guides him around the city. In Calcutta, around a neighbourhood that was overpopulated in the "golden" age of theatre and of resistance against the British colonial powers. In Berlin, along the route of Subhas Chandra Bose, member of the resistance, during his stay in Berlin in the 1940s.

2005 Mnemopark Kaegi. This theatre piece is a film that emerges before the eyes of the audience. Four miniature-train modellers and a girl from the countryside advance with mini-cameras through a maquette of Switzerland. On a maquette with a scale of 1:87, the 37 metres of tracks of the Basel modellers become a film studio. The train tracks serve for the rolling camera and some trees as decoration simulate nature for Bollywood and agrarian grants. Here, the meadows, the woods and the stables are artificial, but that only increases their fictitious reality.

2006 Blaiberg und sweetheart 19 Haug / Kaegi / Wetzel. A theatre piece on the search for the "suitable heart" in transplants and marriage agencies. How does one find the perfect partner? What causes rejection? The cardiology team from the University Hospital in Zurich operates on four screens around an open stage and the experts transplant their life with avatars onto the online platform, still unknown, of second life.

2007 Chácara Paraíso. Eine Polizei Kunst Schau Lola Arias / Kaegi. An installation with 18 Brazilian police officers and their families on the eighteenth floor of a building on the Avenida Paulista. In a labyrinth of rooms, spectators alone or in small groups find ununiformed police officers. With photo albums and simple objects, they tell their life story, between duties and morals.

2007 Uraufführung: Der Besuch der alten Dame Haug / Kaegi / Wetzel. Reconstruction of the premiere of *The Visit*, by Dürrenmatt, in 1956 and what happened in the theatre environment, before and afterwards. The function takes place on the same stage with participants from that time, as well as with 11 children,

46 life-sized photos in black and white and a musician.

2006 Cargo Sofia-X. Eine europäische Lastkraftwagenfahrt Kaegi. Trailers with 50 spectators who look through the glass that occupies one whole side of a truck. They come out of the theatre and pass along ramps and loading terminals. Live commentaries from the Bulgarian drivers Ventsislav Borissov, Nedjalko Nedjalkov and Svetoslav Michev, and, according to the scenario, from Berlin meat transporters, Polish bulk vegetable traders, Basel logistics specialists, traffic police on the motorways of Essen or workers from the Serbian port.

SOME ANSWERS
STEFAN KAEGI

Can you briefly describe the social, economic, geographical and cultural environment you come from?

My father is a Swiss engineer. My mother was a journalist for a local newspaper. My brother is taller and stronger than me. The city where I grew up has so many Baroque churches that many historical films are shot there. It hasn't changed in hundreds of years. All the houses are national monuments.

Can you put a name to your political ideology? Do you think it has any relevance in your stage creation work?

This question is old, from twenty years ago or more. Twenty years ago, you could answer with a single word, and everything was clear. Then, in the memories albums of my school friends, I also had to answer what music I listened to. I would write something and that was it! What music do you listen to?

Are you aware of belonging to a certain "generation"? How would you describe it?

To the generation of those who listen more than they talk.

What led you to take an interest in the stage arts?

The impression caused on me by the fact that, at the theatre, there were so many people in silence at the same time.

As a spectator, what are the impressions that you value most?

When something goes wrong: when something flies across the white backdrop on stage, when something falls down or when somebody forgets their lines.

How do you understand the marginal nature of theatre in general and of creative theatre in particular within the cultural and leisure scene?

Theatre is not marginal. It is a meeting point. A place where it is forbidden to make telephone calls or deal with your emails. In Germany, at present, I get the impression that it is attracting increasing numbers of people. In the long term, com-

puter games tire your eyes.

What is the audience?

The spectators are those who come in through the door where one has to pay.

To what extent do you produce some kind of text, score or dramaturgy prior to rehearsals?

The work commences with an experience: a conversation between Bulgarian lorry drivers, a visit to a model trains club, or at a call centre. Next come the months of research and analysis and afterwards the writing, editing and presentation of the script. As for rehearsals, in the sense of always-repeating-the-same-thing, I do as few as possible, before going before the audience.

Regarding performers. What qualities do you value in a performer?

When they have something to say and don't do it as if they were somebody else, or as if on the stage there were some strange regulations that don't exist in real life.

How do you understand the limits, in your theatre, between performer and character, between reality and fiction?

In my case, the actors are generally their own authors. They speak about themselves, and I am their writer and reader, the one who writes their role and their image consultant. In the end they present themselves as spokespersons for themselves.

Which technical disciplines do you apply to the body?

No disciplines at all. We never do exercises to warm up, for breathing nor voice moderation or those kinds of things.

The fleeting nature of the work. How do you relate with the ephemeral character of stage creation?

Sometimes, people explain nice things about what has happened during performances. But after a couple of years, all that has been forgotten, of course; the videos are recorded and the photos are filed in some old format. It is sad but that's the way it is. That's not what it's about. In theatre, in principle, we are all Buddhists, aren't we?

What stage are you at in your career now?

What I think most about now is how I could use other formats: works that could last years, or that could be performed at people's houses, or parasitic works that could be coupled with other already existing works.

What are the key words in your work?

Game.

Which films are top of your list?

Google Earth.

Which songs?

El amor es un francotirador, sung by my friend Lola Arias.

Which novels?

Die Süddeutsche Zeitung.

And which are the best performances you have seen, or which have influenced

you most?

The 2007 General Shareholders' Meeting of Daimler-Chrysler SA.

Tell us a theatre work from the textual repertoire that you would like to stage, even though you probably never will.

The change of stage set between two works. How the technicians take out the previous sets and install the new lighting, until everything is ready for the next spectators.

CARGO. A CONVERSATION BETWEEN STEFAN KAEGI AND NINA PETERS

At the moment you are touring Europe with a trailer adapted for the audience. What does it look like?

On one side of an old meat transport truck, we have put a window that is 10 m long. The 50 spectators sit on the other side, within a space typically closed on all four corners. But in this case, through the "fourth wall" they see how reality passes by up to a maximum speed of 65 km/hour. In each city we seek new stage sets: petrol stations, loading ramps, container stations or refrigerated warehouses. The cities may be very different, but the places where the trailers go are always very similar: few humans. Inside, the trailer is like a very spacious cinema. The front of the window gives it a wide-screen effect, music synchronises the city live behind the glass, like a rattled road movie witnessed from the perspective of the load, like that which my two Bulgarian drivers, Vento and Svetoslav, have transported around Europe for 20 years now: fish to Spain, car parts to Turkey, water melons to Poland and Blaupunkt screens on the way back to Bulgaria. During the trip, their voices come out of the cab live: they explain their life and moan about the traffic.

In a text you have written for the magazine of the Basel Theatre on the research for this project, "from the co-driver's seat of a specific event", you say: "While Europe grows as a community of values, what is devalued pushes towards the margins: Bulgaria, Turkey, China... At what distance must we work for our values to stop being valid?" What importance do these questions have in your show?

In the 1990s, the Willi Betz transport agency in Reutlingen took charge of the Bulgarian public company Somat and, with over 800 trailers, it became the largest logistics agency in Europe. A growing 10% per annum of transports from Eastern Europe to the West are made by Bulgarian drivers, for a wage of some 500 euros per month: conditions in the East that in Bulgaria are quite good, but not wherever they go to work. In the show, Vento and Svetoslav explain how they work around Europe, without forming part of the

European Union: they spend the night at petrol stations on the outskirts of Basel, Madrid or Avignon, without ever having seen the centres of these cities; they load or unload vegetables and, at lunchtime, they heat up tins of food next to the lorry, because there is not enough money to be able to have lunch at the motorway service station restaurant.

Can you mention any determined impulse behind your artistic activity? Commitment, perhaps?

More curiosity. In Switzerland we call it "es nimmt mich wunder": it intrigues me, it causes me wonder... I am interested in how people live under the headlines of small articles in the newspaper, such as TRAFFIC ACCIDENT, STRAIN, CORRUPTION, TRAILERS BLOCKING THE MOTORWAY... I'm interested who is buying my melons at the supermarket. Truckers live in their cabs. Turks, as in their own homes, take off their shoes before starting long-distance trips. The central Europeans only know the truck drivers of the East as problem cases, as acoustic or environmental contamination, hardly anyone has reasoned it out. The majority of them only understand words like "tip" or "passport", the ones they need at customs.

Your works are always based on long prior research work. What are you looking to do? Open people's eyes?

I seek narrators in the first person of a novel that is only known through the statistic of the Eurocrats. Like a journalist or a documentary maker I go out to find statements live: Argentinian porters, miniature-train modellers from Basel, Belgian speech writers, cardiologists from Zurich... Listening, recording as it happens... The work is more that of a reader than an author. All the stories are already there. It is a case of framing them, choosing them and focussing them in a way that the audience becomes interested in examining them with its own hermeneutic microscope.

In your staging, do you attempt to cause certain effects on spectators?

Do you mean like a doctor who gives a medicine to a patient? The spectators are not ill! The great mistake of making them open their eyes lies in the supposition that people have not yet come of age. The theatre is not a sanatorium but a museum where things and people appear as though they emerged from a certain busy causality. The aim is contemplation. That is why there is no need for the thick white walls of the museum nor the black curtains of the theatre. The situation is a determined concentration of attention. The most important staging is produced inside the head of the spectator; he does it himself with his own eyes. I occupy myself with directing the gaze and ensuring that

thought flows, like any other entertainer.

In the essay, *Theatre as a moral institution*, Schiller formulated: "Thus is the great and varied service done to our moral culture by the better-developed stage; the full enlightenment of our intellect is no less indebted to it... Slavishly, the great majority of the people are ever languishing in the chains of prejudice and opinion, which eternally foil their strivings for happiness." What is your reading of a phrase such as this, today?

With the word "enlightenment", in Primary school we always tried not to laugh, because we already knew what they wanted to explain to us. Then we read Kant and we got annoyed with the categorical imperative. That thing about when one does a thing everyone has to do it, we found it too uniform. In Schiller's case, it also has a rather bitter regulatory tone. I like it when people have an opinion, I like to listen to them and then I see that I make them insecure. It is fun because the concept of theatre is a fabulous catalyser. Helgard, Daniel and I spend the best part of our research going to see people in offices, surgeries and counters, and reflecting with them on which theatre work they act out in everyday life. In that, Schiller is a long way off. Everyone knows the sensation of playing a role in the daily invention of the path that life follows: a social role, a self-invented role, or one's own role. One that you have never rehearsed but that always repeats itself. Continually you have to invent your memories.

Do moral categories have any place in aesthetic debates?

I would be very happy if theatre was not just an aesthetic debate. The avant-gardes of the 1980s clung to formal experiments, those of the 1990s turned stages into a place for partying. Personally I prefer theatre as a space for communication, where people look outside of their den and see the reflection of the commandments that guide them from afar. It is a slightly elevated place where we find people who live on the other side of the city.

Isn't theatre, rather, a social place where it is correct to do the unsuitable,

irresponsible things?

To do irresponsible things? Yes, why not? But generally theatres don't do irresponsible things, they just make it look that way. Behind the image of the uncontrolled and irresponsible actor, hides the legend of a genius who has something narcissist empty of meaning. I am more interested in the biographies of people who have lived more and whose life story is not artificially faked. He who is ambassador to himself has something to lose. We don't deal so much with what people know how to do, but with who they are and how they are considered.

Your works are characterised by working with amateurs...

They are not amateurs! They are specialists! Our experts are highly qualified in their profession!

... and by a basic interest in biographies. I believe it was Johannes Rau, who demanded that Germans from the East and the West explained to each other their story. At a moment in which all the channels send us rubbish from the private sphere, does this apparently clean and focussed look at people have a new quality (ethic)?

Naturally: television separates, encounter unites. We are always surprised how many personal contacts between our performers and their audience are created and last. Our telephone operators who for three months, from India, guided the audience with mobile telephones around the Berlin neighbourhood of Kreuzberg which they didn't know, still remain in contact by email with Berlin spectators to whom they explained routes and histories, making noises and singing in their ear too, but whom they have never met personally. Perhaps we would have to offer a staging to Johannes Rau! In any case, I also think there is the desire to look people in the eye.

In the debate on work with amateurs, it is also implicitly inferred that these people run the great risk of looking ridiculous as non-professional actors. But the audience has a sensation of authenticity, because what is not staged, where there is a hole within the system of staging, then that is

authentic. Working with amateurs perhaps you can get closer to a certain social atmosphere, to certain moral points of view?

If our performers are dubbed amateurs, they are accused of wanting to put into practice some activities that are taught at acting schools in Germany to the point of boredom, but that they do not know how to do well. I think talking about life itself is not a monopoly reserved by dramatic artists. It is not a case of knowing how to repeat anything with special precision, or of failing due to a lack of authenticity. When truckers drive and tell stories, it is not a case of them doing it with virtuosity, but simply a case of them doing it. When do you have the chance to accompany for two hours a foreign truck driver who knows better than you the places in your city where they normally go to unload?

According to anthropologist Helmuth Plessner, distance from oneself is the condition for being able to have dignity. As a spectator I feel embarrassed for an amateur when I get the impression that he cannot create that distance. What do I get, out of that embarrassment?

That is why we do not work with amateurs. Saying that our experts, with whom we spend months and months discussing their past and theatre, lack that distance with respect to themselves, is a prejudice that, if you want, you can analyse by talking personally with Slavco or Vento or any of our cardiologists from Zurich from *Blaiberg und sweetheart 19*. I like listening to people when what they say is not affected by presumption or because they are aware of their dissemination. Perhaps amateurs should be used to describe spectators who don't want to watch somebody who has not learned diction. At performances of *Cargo Sofia* there are always more audience members than will fit, people who like to contact with others, beyond the tutelary machinery of Schiller. ■

Fragments from the interview by Nina Peters to Stefan Kaegi published in *Theater der Zeit*, in the issue of October 2006.