

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL I PUBLICITAT



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

**Escenografia electrònica a la televisió
de l'estat espanyol.
Inicis, evolució i tendències.**

TESI DOCTORAL

Dolors Bernadas i Suñé

Navàs, juliol del 2001

ÍNDEX

VOLUM I

	Índex.....	I-IV
	Pròleg.....	1
1.-	Introducció	6
	1.1.- el desencadenant de la curiositat.....	8
	1.2.- antecedents. Estudis de la imatge a la televisió.....	18
	1.3.- la dimensió espectacular de la televisió.....	26
	1.3.1.- el model d'espectacle televisiu.....	34
	1.3.2.- l'escenografia, eina generadora d'espectacle.....	40
2.-	l'objecte d'estudi	43
	2.1.- l'escenografia electrònica televisiva com a objecte d'estudi.....	44
	2.2.- objectius i hipòtesis.....	52
	2.3.- metodologia.....	58
3.-	Delimitació conceptual	65
	3.1.- estudi etimològic i semàntic d'escenografia.....	65
	3.2.- què entenem per <i>electrònica</i> i <i>virtual</i>	74
	3.3.- Proposta de definició d'escenografia electrònica.....	79

4.-	Variants d'escenografia electrònica.....	84
4.1.-	tipologies.....	86
4.1.1.-	escenografia electrònica simple.....	87
4.1.2.-	escenografia virtual.....	89
4.2.-	elements d'una escenografia electrònica.....	93
5.-	Tipologies, espais i estructures escenogràfiques.....	95
5.1.-	tipologies escenogràfiques.....	95
5.2.-	l'espai televisiu.....	105
5.2.1.-	l'espai físic: el plató.....	109
5.2.1.1.-	la dimensió vertical.....	110
5.2.1.2.-	la dimensió horitzontal.....	114
5.2.2.-	l'espai pantalla.....	117
5.2.2.1.-	instruments bàsics de l'escenografia electrònica.....	120
5.2.2.2.-	sistemes tecnològics.....	126
5.3.-	estructures formals d'escenografia a la programació televisiva.....	133
6.-	Història de l'escenografia a la televisió de l'estat espanyol.....	139
6.1.-	l'evolució escenogràfica televisiva.....	142
6.1.1.-	la prehistòria escenogràfica: fins 1964.....	143
6.1.2.-	Prado del Rey: de 1964 a 1969.....	158
6.1.3.-	l'star system: de 1969 a 1975.....	166
6.1.4.-	la força dels informatius: de 1975 a 1982.....	175

6.1.5.- la cultura audiovisual: de 1982 a 1994.....	181
6.1.6.- nova escenografia: de 1994 fins... ..	194
7.- Identificació i descripció de l'escenografia electrònica.....	206
7.1.- dades d'enregistrament de les setmanes mostra.....	209
7.2.- zoom in: de l'oferta global a l'escenografia electrònica.....	212
7.3.- cadenes televisives i setmanes mostra.....	219
7.4.- conclusions dels visionats.....	230
8.- Procés de producció.....	234
8.1.- macro: els programes meteorològics i els infantils.....	235
8.2.- l'escenografia electrònica.....	237
8.3.- la coreografia televisiva.....	242
8.3.1.- de presentador a tecno-comunicador.....	244
8.4.- escenografia electrònica i coreografia als programes infantils.....	254
8.5.- escenografia electrònica i coreografia dels programes meteorològics.....	263
Conclusions.....	275

VOLUM II

Bibliografia	293
---------------------------	-----

.

Annex I

Empreses. L'oferta del mercat.....	309
------------------------------------	-----

Annex II

Localitzador d'imatges.....	312
-----------------------------	-----

Annex III

Bases de dades

Base de dades1997.....	319
------------------------	-----

Base de dades1999.....	334
------------------------	-----

TESI DOCTORAL

VOLUM I

**Escenografia electrònica a la televisió
de l'estat espanyol.
Inicis, evolució i tendències.**

Directora

Rosa Franquet i Calvet

Autora

Dolors Bernadas i Suñé

Navàs, juliol del 2001

VOLUM I

Pròleg

Les consideracions que fem en aquest pròleg són de caire molt general. Aquesta qualitat generalista, si més no de base, per anar del més genèric al més particular, és aplicable a gairebé tots els treballs de tesi doctoral, amb independència del tema i mètode d'investigació que s'hagi escollit. Malgrat això ens sembla interessant fer esment de forma directe al conjunt de principis que ha de tenir en compte una tesi doctoral precisament per què ens guien i ens assenyalen l'objectiu final: **aprofundir en el coneixement.**

Considerem un treball de tesi doctoral com a la primera experiència investigadora profunda, de caire individual, de qui l'elabora. Els objectius bàsics d'un treball d'aquestes característiques, paral·lels a oferir descobriments i novetats del tema escollit, són, per tant, aprendre a elaborar una investigació original. Aquest objectiu tan elemental ens han servit de guia i columna vertebral en la realització de la tesi doctoral que ara s'inicia.

Compartim amb Eco, sense cap dubte, el pensament que la funció bàsica d'una tesi doctoral resideix en poder demostrar que l'aspirant a doctor és "*capaz de hacer avanzar la disciplina a la que se dedica*" (1998: 19). D'altra banda també ens sembla fonamental esmentar la *capacitat* com a característica indispensable per tirar endavant un treball d'investigació complex. És a partir d'aquesta reflexió que s'evidencia que un treball d'investigació d'aquestes característiques i a aquest nivell de formació acadèmica ha de permetre l'ampliació de

coneixements en una doble vessant: d'una banda, la que apunta Eco, ha de ser capaç d'aportar dades, idees i reflexions noves que permetin avançar en el coneixement de l'àmbit de treball escollit i de l'altra, la visió particular de l'aspirant a doctor, en tractar-se d'un treball d'aprenentatge de mètodes i tècniques d'investigació, d'ampliació de coneixement personal de qui el realitza.

És a partir d'aquestes reflexions que hem escollit i ens hem endinsat en un tema concret, l'escenografia electrònica, entenent aquesta tesi com a búsqueda de l'equilibri entre la documentació i el coneixement consolidat, ja existent, d'una banda, i la originalitat i el pensament propi, plantejat com a descobriment, de l'altra.

Mentre ha durat l'elaboració del present treball se'ns ha reafirmat la seva utilitat. El buit de descripció, reflexió i anàlisi a l'entorn de l'escenografia electrònica és un pou profund al qual ens hem proposat de posar una base que pugui servir de punt de partida per a molts altres estudis.

També ens afegim, alhora que constatem, la idea proposada per Eco que fer una tesi és, a més, "*aprender a poner orden en las propias ideas y ordenar los datos*" (1998: 24). Sens dubte fer una tesi doctoral suposa una labor intel·lectual amb una necessitat d'organització i ordenació mental imprescindibles per a l'elaboració del treball en si mateix però també imprescindible, com és el nostre cas, per configurar una feina acadèmica universitària, com a vessant professional, de qualitat.

La realització d'aquest treball ha d'aportar nous coneixements, interns, de l'investigador, i externs, del tema escollit, i necessita de la disciplina de treball indispensable per a

la tasca investigadora. Pensem que aquesta vessant investigadora d'un docent universitari no ha de ser només fruit de les exigències curriculars. Cal que les qualitats de curiositat i de crítica, de capacitat investigadora, que posseeix tot ésser humà, s'incrementin i s'aguditzin en l'àmbit de l'ensenyament superior, de la universitat, fins a configurar-les com a vessant fonamental de la faceta docent.

La tesi doctoral és un punt culminant en el currículum d'un professional de la docència. Al mateix temps la tesi doctoral també és un punt de partida en la tasca investigadora, tant des del punt de vista temàtic com metodològic que, desitgem i ens proposem que evolucioni i es perfeccioni en treballs d'investigació posteriors.

És en aquest sentit que considerem aquest treball com a punt de partida, com a primer contacte amb un tema d'àmbit general complex, emmarcat per la televisió i concretat en un aspecte estètic i visual, que considerem fonamental, l'escenografia, en el nostre cas generada amb mitjans electrònics. Entenem i proposem aquest treball, doncs, com el tret de sortida per comprendre l'avui de la vessant visual de la televisió admetent la falta de perspectiva històrica, que impossibiliten un anàlisi definitiu i, fins i tot, objectiu, del tema. És sobretot per la possibilitat de la falta d'una visió global i objectiva del tema, que reconeixem, que volem fixar la força d'aquest treball en la recopilació documental que s'hi fa, en l'estat de la qüestió que s'hi presenta, més que en el conjunt de conclusions, que no volem pontificar-se ni com definitives ni com inqüestionables, sinó sorgides d'unes anàlisis fetes a partir d'unes dades concretes, des d'una perspectiva particular, fins i tot personal.

A més de l'organització i l'ordenació que apuntava Eco ens atrevim a afegir un nou terme que ens sembla imprescindible i característic per fer una tesi doctoral: la responsabilitat en la *presa de decisions*, que té molt a veure amb la visió personal que fem del tema. Tot i que es tracta d'una facultat compartida amb la directora de tesi, ja que hi pot influir de manera decisiva, al final la tesi doctoral acaba sent fruit i responsabilitat de l'aspirant a doctor. En un moment determinat l'aspirant a doctor ha de prendre diverses decisions: en primer lloc cal escollir un tema, més endavant cal optar per una estructura determinada (que de ben segur variarà a mesura que s'avanci en la investigació) i, finalment, en un moment concret cal posar el punt i final al treball quan, potser, tot just se'ns comencen a obrir nous i interessants fronts d'investigació. WIMMER & DOMINICK (1996: 6), expressen aquesta idea amb total contundència: "*Por definición la investigación es un proceso sin fin*". Per tot això considerem la tesi doctoral no com a punt d'arribada sinó com punt de partida en el camí investigador.

A part de les conclusions que formalitzarem en el present treball, sorgides del tema i àmbit concret d'estudi, també n'hem extret d'altres. Aquestes deduccions tenen a veure amb l'aprenentatge més general, fonamental tant per la nostra vessant professional com personal, i que resumim a continuació:

- .ampliació de coneixements d'un tema concret
- .ampliació de mètodes i tècniques d'investigació
- .ordenació d'idees i dades
- .disciplina de treball
- .responsabilitat en la presa de decisions

Per acabar amb aquest pròleg i començar amb la feina, volem fer notar una última qüestió, de caire temporal. La idea d'aquesta tesi doctoral s'inscriví en el registre el juny de l'any 1996, un moment d'ebullició de les noves tecnologies de la imatge. Les dades documentals en les que es basen part de les seves conclusions pertanyen al que es podia veure a les televisions espanyoles a finals de la primavera de l'any 1997 i de l'any 1999. El temps transcorregut entre la inscripció de la tesi, els estats de la qüestió de les dues setmanes-mostra i el que es podria establir ara, en ple 2001, a la televisió del nostre entorn més proper, és significativament diferent quant a l'ús de les tecnologies de la imatge aplicades a l'escenografia.

Entre la data d'inscripció i els primers enregistraments de 1997 hi ha, ja, una tendència marcada, que es consolida amb la comparativa entre 1997 i 1999. L'evolució de les dades testades marca una línia descendent en l'aplicació de l'escenografia electrònica que es pot veure corroborada, amb escreix, per la situació actual. Estudis successius podran confirmar i redefinir aquesta evolució alhora que establir una línia clara d'incorporació de les noves tecnologies de la imatge a la televisió. Això ja forma part, però, d'una altra història.

primavera del 2001

Introducció

1.1.- el desencadenant de la curiositat

.l'errada tècnica

.l'errada per limitació tecnològica

.l'errada estètica

1.2.- antecedents. Estudis de la imatge a la
televisió

1.3.- la dimensió espectacular de la televisió

1.3.1.- el model d'espectacle televisiu

1.3.2.- l'escenografia, eina
generadora d'espectacle

1.- Introducció

El segle passat (el XX) va acabar marcat per la introducció massiva de tecnologies de la informació i de la comunicació. El segle present (el XXI) comença reafirmant aquesta tendència. Com a marc general, la indústria de l'audiovisual és molt receptiva a les noves tecnologies que s'actualitzen dia a dia i que, dia a dia, permeten ofertar productes, imatges i formats nous.

Al llarg de la darrera dècada els instruments i la tecnologia necessària per a la creació de sets televisius electrònics han anat incrementant la seva presència. Les diverses fires i exposicions internacionals, d'equipaments dedicats a la producció de televisió, en són un bon exemple. Els fabricants de sistemes per a la creació electrònica d'escenes, panells gràfics i decorats han augmentat en nombre i en possibilitats d'oferta. Els seus productes s'adapten a tota mena d'empreses televisives: des de les grans cadenes generalistes (públiques o privades) a petites emissores locals, passant per les empreses productores. La incorporació d'aquestes noves tecnologies de la imatge es fa en base a un doble avantatge:

-L'escenografia electrònica televisiva augmenta el potencial creatiu. L'augment de l'espai escènic final és evident; no hi ha limitacions, ni físiques ni del plató pel que fa als sostres i la llum; la il·luminació s'integra en el projecte; els decorats poden ser de 360 graus; hi ha la possibilitat d'incorporar, fàcilment, pantalles de vídeo. Amb tots aquests avantatges l'escenografia electrònica pot tant redibuixar la realitat com donar imatge a la imaginació.

-L'escenografia electrònica redueix els costos de producció i manteniment de decorats, alhora que optimitza l'ús dels platós televisius. Tot i que les etapes del procés de producció de la nova escenografia són similars a les del treball amb escenografia tradicional, la gran diferència està en la desaparició de les fases de muntatge físic i d'ocupació d'espais,

tant de platós com d'emmagatzematge; desapareix el manteniment de decorats i, a més, són modificables amb facilitat. L'estalvi es reflexa, doncs, en una disminució de personal i d'espai.

Malgrat tot aquest munt d'avantatges promulgades per la indústria, l'oferta que es pot veure quant a sets electrònics en els programes de televisió de l'estat espanyol és més que discreta. Contràriament, els estants d'exhibició on es presenten els nous equipaments, les novetats de la temporada o les millores que s'han incorporat en els sistemes ja existents, atrauen massivament als assistents de les diverses fires i certàmens. Professionals a la búsqueda d'una bona solució i visitants curiosos ben predisposats a la sorpresa s'embadaleixen en veure les demostracions. Un individu que, per exemple, es mou davant dels seus ulls, en un espai real, buit i blau/verd; tot seguit comprovar en un monitor que aquesta mateixa persona es troba en un entorn que, tot i no existir, es percep com a real i sense cap mena d'imperfeció en el retall de la silueta.

El 1994, a Espanya i de la mà d'Antena 3 TV, els telespectadors descobrírem noves i espectaculars fórmules de presentació en diversos programes, sobretot informatius i meteorològics, on el presentador compartia espai amb escenografies creades a l'ordinador. No es tractava de l'estètica, innovadora però completament allunyada de la realitat, que utilitzava l'infantil "Club Súper 3" de Televisió de Catalunya des de 1991. El tractament de la informació meteorològica d'Antena 3 TV es proposava realista però creada amb mitjans informàtics i permetia un ús de la

imatge completament novedós en aquest àmbit. Fins aquell moment l'escenografia dels espais meteorològics havia sigut simple: tot i usar mapes i imatges incrustades sobre croma, mai s'havia usat, per exemple, un format de Pla General (PG) que permetés al presentador evolucionar i moure's per un espai de grans dimensions. El que fins aquell moment era un programa on es valorava fonamentalment la informació s'havia convertit, per obra i gràcia de l'escenografia, en un espectacle informatiu.

El boom de la tecnologia aplicada a la imatge televisiva semblava estar servida i ser imparabile. L'aplicació que es féu era espectacular i, a la vista del ressò i dels premis que aconseguí en el seu moment, semblava assegurada la seva continuïtat i, fins i tot, el seu creixement i aplicació a altres tipus de programes. Contràriament a això, a inicis de l'any 2001, l'escenografia electrònica, portada a les màximes conseqüències, és poc present en els programes de televisió. Així, l'increment en l'oferta de la indústria que fa possible aquest sistema d'escenografia no es troba del tot reflectit en la producció televisiva que arriba a les nostres pantalles.

1.1.- el desencadenant de la curiositat

Com a telespectadors, en l'observació de la pantalla del televisor, ens trobem sovint amb errades del sistema televisiu en general, de producció o d'emissió dels programes. Depenent de la magnitud, els errors ens sorprenen, ens criden més o menys l'atenció

o, contràriament, fins i tot ens poden passar completament desapercebuts. Com a professionals, ni que sigui de forma indirecta a través de la docència universitària, ens adonem amb facilitat d'aquestes errades ja que, per una certa deformació professional miren els mitjans amb uns altres ulls, amb actitud crítica. Com a investigadors curiosos aquests mateixos errors capten la nostra atenció i ens fan qüestionar la infal·libilitat del sistema, la manera com es fan les coses i, fins i tot, les possibles millores. En definitiva, ens inviten a investigar i saber més de la televisió. És a partir de l'observació d'algunes d'aquestes errades, referides concretament a l'estructura de la presentació formal d'alguns programes de televisió, d'on neix la primera espuma de curiositat, d'on parteix el nostre interès en el tema escollit.

En una primera reflexió ens adonem que la causa de l'error en un programa de televisió pot ser, com si d'un accident automobilístic es tractés, fruit de factors humans o de problemes tècnics. La programació diària de qualsevol cadena recull al final del dia, un seguit d'anomalies imprevistes més o menys greus que els professionals, des del seu lloc de treball, esmenen sobre la marxa de la millor manera possible.

La naturalesa de l'emissió en directe de molts programes de televisió fa que sigui aquest el mode d'emissió que propicia el major nombre d'errors en la petita pantalla. Aquestes errades, en gran part lleus, tant poden ser de contingut com tecnològiques, de

realització, sonores o d'il·luminació. Concretem-ne alguns exemples:

- problemes de locució (confós o erroni) per part dels presentadors.
- problemes tècnics o temporals en l'entrada d'unes imatges que s'havien enregistrat prèviament o que responen a una connexió en directe.
- distorsions del llenguatge televisiu per una realització incorrecta (salts d'eix o imatges desenfocades, mogudes, mal enquadrades, etc.).
- errades dels diversos equipaments tècnics: explosions de focus que provoquen un so inesperat alhora que una certa pèrdua d'il·luminació i, posats a ser catastròfics, caigudes d'una part del decorat variant sobtadament un entorn pensat, creat i concebut per acompanyar el presentador i donar una determinada il·lusió espacial en l'espectador.

La casüística d'errades a la televisió, si no infinita, és realment extensa. La tipologia d'errades que ens portà a iniciar aquest treball, se centren, però, en la imatge que es dona a través de l'escenografia i els problemes que suposa l'ús de determinades tecnologies de la imatge.

.l'errada tècnica

El 5 de maig de 1997 "L'informatiu Migdia" (Imatge 1) de TVE-Catalunya iniciava, fóra d'hores, la seva emissió amb aquestes paraules:



Imatge 1

"Bon dia. Benvinguts a L'Informatiu, avui un informatiu d'emergència. Com veieu com el retard degut a un avaria en el subministrament al plató on normalment fem aquest informatiu"

Malgrat que el canvi d'aspecte visual de l'informatiu era més que evident, el presentador no va fer-hi esment. Tot fent una ullada a les imatges i usant les seves paraules, ens atrevim a dir que l'escenografia d'aquell informatiu era, també, significativament d'emergència: de l'àmplia finestra oberta al món, a la ciutat de Barcelona identificada clarament per la torre de Collserola a què estàvem acostumats en aquella etapa de "L'informatiu migdia", amb possibilitat d'incorporar gran varietat d'enquadraments, tota mena d'incrustacions, màscares i elements amb una sensació de realitat total (Imatges 2a, 2b, ...), es passava a un reduït espai amb un fons pla, amb escenografia no associativa, neutre, matisat amb tons crema (Imatge 1); de la pluralitat d'enquadraments i presentadors a la singularitat; d'un sistema escenogràfic aconseguit amb el que anomenarem sistemes d'escenografia electrònica (nom que justificarem al llarg del present treball), a una presentació i un espai de presentació simple i clàssic.



Imatges 2a, 2b,...

El canvi era ben visible. De la tecnologia més sofisticada sorgida dels últims avenços tècnològics es passava, per un problema tècnic, al principi més bàsic d'ús quant a l'escenografia televisiva es refereix.

L'exemple d'aquesta errada del sistema, que en aquest cas anomenem tecnològica, és una de les més greus que poden succeir en un programa de televisió. El canvi d'escenografia altera substancialment l'aspecte d'habitual espectacularitat al que estem acostumats com a telespectadors i les rutines de producció i treball de l'equip de professionals que porten a terme el programa de televisió en concret. La substitució sobtada d'una escenografia crea, també, un trencament de la continuïtat i la coherència d'aspecte del programa, del seu aspecte quotidià a que els espectadors estan acostumats.

El desenvolupament de la tècnica associada a la imatge televisiva, és a dir, d'una banda la combinació de la conversió del coneixement tecnològic, en constant millora, en imatges electròniques que s'implemten com a escenografia de productes televisius i de l'altra, l'increment en el seu ús provoquen un augment en les possibilitats d'aparició d'errades tecnològiques.

.l'errada per limitació tecnològica

Sota aquesta catalogació fem referència a les errades provocades per limitacions tècniques del sistema, normalment relacionades amb la capacitat limitada de càlcul dels ordinadors, que poden arribar a

forçar uns continguts determinats. Es tracta d'un tipus d'errada molt més subtil, fàcilment camuflable als ulls de l'espectador per part de tots els professionals que hi han de conviure. Per exemplificar-lo ens fixem en la presentació de l'espai de *El Tiempo* d'Antena 3 TV de la temporades 1994 -1996.

En aquest període Antena 3 TV utilitzava un espectacular sistema d'escenografia que anomenaven "Virtual en Temps Real", feta amb un sistema de l'empresa *Brainstorm* adaptat, en aquest cas, a la presentació meteorològica: *Brainstorm Meteo*. Es tractava d'una imatge de síntesi tridimensional que responia a un model matemàtic, part d'un projecte dibuixat a escala en el qual la proporció de mides i la coreografia del presentador estaven curosament estudiades a partir de les necessitats de realització, de la integració de la il·luminació real, de l'espai disponible a plató, de l'òptica de les càmeres utilitzades i, també, de les limitacions de càlcul de l'ordinador que la generava.

L'entorn escenogràfic creat amb aquesta tecnologia aconseguia una presentació hiperrealista que integrava el presentador i uns efectes futuristes que mostraven d'una forma dinàmica i novedosa, certament diferent del que estaven acostumats els espectadors, el contingut de caire informatiu del programa que assolía una dimensió de profunditat i grandiositat inèdita en aquest tipus de presentacions.

L'esmentat sistema mostrava una àmplia sala de columnes, finestres i quadres-mapes del temps que apareixien del no res (Imatges 3 i 3a). El presentador usava l'espai generat electrònicament per desplaçar-s'hi. En realitat el recorregut inicial obeïa més a una necessitat imposada pel sistema que a l'afany de mostrar l'amplitud espacial, que també hi era. El sistema d'escenografia electrònica necessitava uns 20 segons per "renderitzar en temps real" les imatges prèviament dissenyades. L'efecte final era la visualització de la creació de la bola del món i el moviment de la mateixa en directe acompanyada pel desplaçament del presentador explicant generalitats fins aconseguir les imatges finals (Imatge 4). Sobre la composició final el presentador meteorològic explicava, finalment, el temps que havia fet, que feia en aquell moment i que faria en les pròximes hores.

Si, com es diu sovint, "el temps en televisió és or", considerem que aquests 20 segons, en els quals el meteoròleg parlava de generalitats, eren producte d'una necessitat que creava el sistema, poc evolucionat i lent, d'un error per limitació tecnològica.

L'esmentat format escenogràfic de la presentació meteorològica del temps d'Antena 3 TV va guanyar el premi a la millor presentació meteorològica en el Festival Internacional de Meteorologia celebrat a Issy-Les Moulineaux (França) el març de l'any 1996. Malgrat això observem que en la mostra dels períodes de 1997 i 1999 que hem utilitzat per a l'anàlisi del present treball, s'usa un altre sistema de presentació meteorològica



Imatge 3 i 3a



Imatge 4

que deixa de banda aquesta fórmula d'escenografia "Virtual en Temps Real". La presentació del temps a partir de la temporada 1997, renuncia a la profunditat, a l'amplitud de l'espai i, en part, a l'espectacularitat. Es torna a adoptar el sistema més habitual on damunt d'una pantalla amb una certa inclinació, com si d'una pissarra es tractés, el presentador fa l'explicació dels mapes i les previsions amb un únic enquadrament de pla americà. I encara més, en una revisió del mateix espai del temps feta durant la present temporada (2000-2001), es pot comprovar com s'ha simplificat encara més la presentació: el meteoròleg assegut davant una pantalla d'ordinador amb la sala de redacció al fons, fa la introducció. A continuació la imatge de l'ordinador ocupa tota la pantalla i una veu en off fa l'explicació pertinent.

.l'errada estètica

El tercer tipus d'errada que ens ha encuriós i que hem considerat, també, en el punt de partida d'aquesta investigació l'atribuïm a la col·locació d'aquesta fórmula escenogràfica concreta, d'escenografia electrònica, en espais televisius que no l'admeten. Identifiquem aquesta tipologia com a errada estètica i, per tant l'entendem com a menys generalitzable, de judici personal i subjectiu ja que dos individus poden tenir gustos estètics diferents i jutjar de manera significativament diversa, fins i tot oposada, una determinada música, menja o, en el cas que ens ocupa, imatge.

Com diu MOLES (1975), la informació estètica és aleatòria, depèn de l'individu i dels seus coneixements simbòlics, mentre que la informació semàntica, més quantificable i reconeixible, fa referència als aspectes universals de l'estructura mental de l'individu.

En televisió, el gust estètic és un fenomen ampli quan pensem que la suma d'individus que visionen un programa de televisió es transforma en una col·lectivitat d'espectadors, en l'audiència d'un programa determinat. La part semàntica i la part estètica d'aquest programa concret han de trobar un equilibri que aporti continguts i visions tant informatives com agradoses als espectadors. Implantar els formats escenogràfics sorgits de les noves tecnologies de forma indiscriminada en tota mena de gèneres i tipologies televisives, sense tenir en compte que el contingut dels mateixos ha de mantenir un bon equilibri amb el tipus de presentació escollida, pot aportar un cert grau de confusió en l'audiència. Si un programa no té una bona acceptació per part dels telespectadors, és a dir, si no s'arriba als nivells d'audiència que s'havien previst d'entrada, el primer canvi que es produeix per solucionar el problema es fa en la vessant formal de la presentació. En referència a tot això, Antoni DOY, Cap d'espai de Televisió de Catalunya, comentà¹ "*...tampoc et poden dir que el fracàs d'un programa és culpa teva –referint-se a l'escenografia i al disseny d'espai-, però sí que, quan les coses no van bé, és de les primeres coses que es toquen*".

¹ Entrevista en profunditat a Antoni DOY, 24-07-2000 a les instal·lacions de TV3.

La superposició intuïtiva d'elements visuals, en aquest cas electrònics (pantalles on se succeeixen imatges, plafons de croms que només són un fons blau o verd pels espectadors de plató,...) a un plantejament programàtic ja creat i provat, pot ser una font de variacions i canvis escenogràfics, de reajustos formals a curt i mitjà termini, en l'emissió de programes de televisió.

Detectar errors estètics en el sentit abans esmentat necessitaria d'un mètode d'anàlisi qualitativa que estudiés en profunditat les variables relacionades amb la percepció estètica. Aquest mètode, que encara no s'ha desenvolupat, afecta a factors de mesura difícil (MOLES, 1975).

En aquest mateix aspecte, les empreses televisives diuen tenir molt en compte el factor estètic i visual dels programes de televisió. És per això que promouen canvis i variacions escenogràfiques que responen a aquesta necessitat d'ajustar-se als gustos de l'audiència i equilibrar continguts semàntics i estètics. Malgrat aquesta primera declaració d'intencions, com diu CASSETTI (1999), fan anàlisi de programes amb un esquema de lectura molt simple, a partir d'una llista amb els punts més importants. En referència a això, Xavier GÓMEZ, cap d'escenografia i decoració de TVE-Catalunya, manifestà aquesta percepció en els següents termes : *"A programes ho analitzen -referint-se a la vessant estètica i més concretament a l'ús de les noves tecnologies i l'escenografia- d'una forma indirecta, comparativa pel que fa a la competència"* (GÓMEZ, 2000).

Així doncs, no es tracta en cap cas, d'una anàlisi profunda i estructurada que possibiliti el coneixement de la qualitat, de la pertinença i de l'adequació de l'escenografia, clàssica o electrònica, d'un programa de televisió.

1.2.- antecedents. Estudis de la imatge a la televisió

La televisió ha estat i és objecte d'estudi de nombrosos treballs. Tot i que les investigacions centrades en l'estudi dels continguts o l'anàlisi del missatge són les més nombroses (VILCHES, 1989), també hi ha en un lloc destacable els estudis dels processos productius de la informació que se centren en sistematitzar etapes i rutines d'elaboració de la notícia.

A banda, d'una forma molt més minoritària, queden les investigacions a l'entorn de presentació televisiva, en definitiva, tot allò que té a veure amb la imatge i els aspectes formals. Els investigadors BAGGALEY I DUCK feren palès el 1976 que l'estudi de l'àrea que s'ha anomenat **presentació** a la televisió (estudi de la imatge i dels recursos tècnics) estava en clar desavantatge en comparació a l'estudi dels efectes dels continguts temàtics. Ambdós autors argumenten que aquest desavantatge pot venir marcat per la dificultat que imposa la variabilitat dels factors relatius a la tècnica, oposada a l'estabilitat que presenten els elements temàtics del contingut.

Entenem que l'estudi, tant teòric com experimental, del contingut, de l'emissor i del receptor,

és necessari per a poder establir els diversos paràmetres que componen la complexa estructura de la televisió. Malgrat això, la dificultat en construir una metodologia prou científica que integri els diferents nivells de producció del missatge és una altra de les causes que apunta VILCHES (1989) per als pocs estudis que es produeixen en l'àmbit de la informació visual i de la posada en escena televisiva. Les tècniques d'anàlisi, tan quantitatiu com qualitatiu i de contingut estan poc desenvolupades per a poder accedir, encara, a altres aspectes no temàtics del missatge.

La investigació a l'entorn de la imatge, de la interacció i l'efecte de la percepció humana sobre el significat visual deriven, en gran part, dels estudis i experiments de la psicologia Gestalt. La seva base teòrica apunta la idea que és possible aïllar i analitzar amb independència les parts que interactuen en el sistema global i que, posteriorment, és possible tornar a muntar el trencaclosques.

Un dels estudis més interessants quant a anàlisi de les parts a què ens referíem en parlar de la Gestalt és la búsqueda de la **sintaxi de la imatge**, d'un alfabet visual que hauria de ser bàsic pels productors d'imatge televisiva, i per derivació, dels constructors tant d'escenografia tradicional com electrònica. En aquesta investigació destaca DONDIS i les seves propostes d'estructurar una gramàtica de les imatges equipable, en part, a les dels llenguatges oral i escrit. Diem *en part* per què "*La alfabetidad visual nunca podrá ser un sistema lógico tan neto como el lenguaje. Los lenguajes son*

sistemas contruïdos por el hombre para codificar, almacenar y descodificar informaciones. Por tanto, su estructura tiene una lógica que la alfabetidad visual es incapaz de alcanzar” (DONDIS, 1992: 25). La complexe gramàtica visual busca l'equilibri entre dos factors que, de fet, estan en conflicte: l'utilitat i l'estètica. En l'alfabet visual la sintaxi només pot abarcar una disposició ordenada de les parts mentre que el procés de composició intel·ligent continua sent el problema ja que no hi ha regles establertes.

La línia d'investigació de GUBERN, que se centra en la **percepció visual** humana en el seu sentit més global i de la imatge icònica i audiovisual, en concret, és un antecedent i un present fonamental en l'anàlisi de la televisió i dels productes i tecnologies referides a la imatge. La percepció com a element subjectiu, cultural i lingüístic, com un estat psíquic amb que un subjecte espera percebre un determinat estímul visual, en el nostre cas televisiu, determina una atenció selectiva del subjecte a partir d'un cert nivell de resistència psicològica per a metabolitzar l'estímul en qüestió. Saber com és la imatge, com és aquest estímul, per què és ben o mal rebut, són elements claus, fonamentals i bàsics en l'estudi de la televisió. *“...las imágenes compiten entre ellas en el espacio social, -i, puntualitzem, en el televisiu- para atraer la atención y la mirada del público...la imagen es una abstracción, una categoría perceptual y cognitiva, mientras que las imágenes icónicas són textos, manifestaciones singulares en forma de diferentes modalidades técnicas derivadas de aquel*

modelo" (GUBERN, 1996: 126). La classificació i l'explicació de diverses imatges, les maneres de mirar, de veure i de llegir-les forma part de la línia teòrica que segueix GUBERN i que, amb el present treball, pretenem acotar en la mesura del possible, a una part determinada i concreta de la imatge: l'escenografia electrònica.

És destacable la feina de CASSETTI (1999), que segueix una línia d'investigació a l'entorn del que anomena **anàlisi textual**. Es tracta d'una anàlisi semiòtica estructurada que contempla, en termes qualitatius, el text televisiu en conjunt, no només des d'una vessant de continguts sinó també dels diversos codis de l'espai televisiu en un afany de posar de relleu, com ell diu, tots els possibles "*nusos textuales*". Així presenta en un quart nus textual d'anàlisi el que concreta en la "*posada en escena*" on, a banda d'analitzar elements de creació del llenguatge audiovisual, es fixa en la "*estructura espacial de la transmisión (ambientación y modalidades de representar el contexto, modelos de espacio subyacentes, como el teatro, el salón, la plaza, el aula, el mercado...)*". El text televisiu, doncs, es pot analitzar des de diverses vessants i, per tant, estudiar "*el tipo de mundo puesto en escena*" (CASSETTI, 1999: 254-259) és també una possibilitat tan factible i real com eficaç i necessària.

A partir d'aquests plantejaments generals sorgeix l'anàlisi qualitatiu de Ruggero Eugeni (citada per CASSETTI). Eugeni crea un esquema d'anàlisi que permet mostrar, entre altres, com està fet el programa, quins factors distintius i comuns presenta per incloure'l

en un gènere determinat i, per tant, identificació de tendències i estils, i, fins i tot, propostes d'elements que cal corregir o modificar en programes pilot o que ja estan en antena.

Tenint en compte que l'àrea que ha fixat el nostre interès, l'escenografia electrònica a la televisió, usa i necessita d'elements d'innovació tecnològica ens sembla interessant tenir en compte les reflexions que en aquest sentit ha aportat BETTETINI (1984). D'una banda cal que ens fixem en la relació que s'estableix entre el productor (la televisió) i el receptor (el telespectador). La mateixa naturalesa del mitjà televisiu porta a pensar que es tracta d'un sistema de comunicació unidireccional: de la televisió al telespectador. Contràriament a això podem pensar (GIFREU, 1999; GUBERN, 1983, 1997) que si el receptor s'interessa per un programa televisiu determinat, deixant-ne de banda d'altres, és per què hi ha unes formes narratives que l'interpel·len, que li interessin, que li diuen i li mostren coses que vol sentir i que vol veure. Hi ha, per tant, una conversa, amb un cert pacte comunicatiu entre espectador i programa televisiu. El **feed-back** és fonamental per fixar i estabilitzar codis de comunicació entre emissor i receptor: un missatge inintel·ligible no serà efectiu i el receptor exercirà una pressió que invita al reajustament del següent missatge. Podem considerar, per tant, que el subjecte enunciadador, en aquest cas la televisió, a través de les diverses formes de narració que integra per elaborar els diversos missatges-programes, negocia i pacta amb un

determinat espectador el seu gaudi i la seva fruïdó davant la proposta del text, entès com una globalitat i, alhora, disposa d'elements rectificadors per aconseguir una bona entesa. Si el missatge no s'entén i és rebutjat, aquest rebuig *"ejerce una presión sobre su autor y el invita a operar un reajuste en su próximo mensaje"* (GUBERN, 1997: 139). La televisió ha d'articular i distribuir, per tant, la familiaritat i la novetat, també en el què respecta a la imatge que s'hi pot veure, per tal de satisfer al públic telespectador.

Sobre la incorporació de noves tecnologies de la imatge aplicables a la televisió es produeix un fenomen corresponsible de l'errada estètica que apuntàvem més amunt. Es tracta del **conflicte entre novetat i intel·ligibilitat** en l'ús "adequat" de la imatge. D'una banda Eco reflexionà el 1966 (citats per GUBERN, 1983) que la novetat d'un missatge el fa més informatiu. És evident que una informació coneguda (expressada a través d'uns continguts sonors o imatgístics obvis i habituals) provoca en el receptor desinterès. Podríem dir que el coneixement, la no-sorpresa, reconforta, però que les dades noves disparen l'interès, el voler saber o veure més. Aquesta idea té molt a veure amb la que PERICOT (1987) expressà sobre el ritme com a base de la coherència: un fenomen de repetició regular crea l'equilibri i la coherència que facilita la percepció però, alhora, la monotonia hi és ben present. Contràriament la varietat rítmica en els intervals desvetlla l'atenció. És a dir, malgrat resistir-nos al canvi, per naturalesa, tan sols el canvi és capaç de desvetllar la nostra curiositat.

El problema de fons el concreta GUBERN en "*el punto de ruptura que se produce cuando el incremento de información suministrado por la novedad del mensaje queda anulado en razón de su ininteligibilidad social, decayendo la información hacia cero y convirtiéndose el mensaje en ruido*" (GUBERN, 1983: 140). És a dir, la densitat de l'originalitat d'un missatge ha de ser prou limitada per a no superar el llindar que estableix el límit de l'entesa, de la intel·ligibilitat. Aquesta premissa expressada per GUBERN apunta directament a la problemàtica de l'estètica dels missatges que es poden veure a la televisió i, evidentment, a les possibilitats de les noves eines de creació en relació al públic telespectador a qui va dirigit.

Tenir en compte a qui va dirigit el missatge ens sembla fonamental per tal d'establir un cert nivell de la imatge escenogràfica. Des d'un punt de vista pragmàtic PERICOT proposà l'anàlisi de la imatge més enllà de la significació d'aquesta, tenint en compte que s'usa de forma explícita, amb una intenció i en una situació concreta, podent ser el seu ús, a partir d'aquests paràmetres, encertada o no. Els coneixaments lingüístics són difícilment aplicables a la comunicació visual i per tant, "*...es más justo fundamentar nuestro discurso en el acto de intercambiar objetos culturales que en la naturaleza y estructura de dichos objetos*" (PERICOT, 1987: 12). Per part dels productors televisius és indispensable, doncs, saber amb qui es fa l'intercanvi, qui és el receptor del missatge, per d'oferir-li la "producció" del signe més encertada en la realització de l'acte comunicatiu.

La visió globalitzadora de l'acte comunicatiu no facilita una anàlisi fragmentada de cada sistema de signes. Tot i que el llenguatge verbal ha ocupat (i ocupa) un lloc privilegiat en l'actitud comunicativa (també en la televisiva), volem destacar la importància dels sistemes de comunicació del **llenguatge no verbal**. SERRANO n'apunta la importància des del punt de vista de la coherència. Així "*Los signos verbales interactúan y se complementan tan íntimamente con los no verbales que se nos hará difícil comprender el proceso de comunicación sin conocer también uno de los componentes fundamentales de esta proceso, el que va más allá de las palabras*" (SERRANO, 1983: 73). És a partir d'aquesta premissa que pensem que l'escenografia a la televisió força un nou equilibri amb els sistemes de comunicació no verbals dels subjectes que intervenen en l'acte comunicatiu.

Des del punt de vista de les eines de treball BETTETINI (1995) analitza les noves tecnologies de la comunicació com a novetat tècnica, com a factor de revolució i canvi. L'anàlisi el fa tant de les maneres de fer i treballar com dels valors i els aspectes culturals que hi intervenen. Es pot afirmar que els instruments que l'home utilitza (en el nostre cas el conjunt d'eines que possibiliten la creació i l'emissió dels nous sistemes d'escenografia) responen a unes exigències que ja existeixen i, alhora, transformen el context i l'entorn on són usats. Actualment, els entorns creats informàticament són molt presents en els diversos mitjans vinculats amb l'audiovisual. El cinema, la

publicitat, tota la gamma de jocs informàtics i consoles personals en són un bon exemple. Per tant, la familiaritat amb aquests tractaments de la imatge és evident. L'aprofitament per part de la televisió d'imatges creades informàticament pot descobrir una escenografia pròpiament televisiva al marge de les fórmules clàssiques evolucionades, sobretot, del teatre i del cinema.

No ens podem oblidar del paper clau dels interessos de la indústria productora d'eines, que fan possible les noves tecnologies i que les difonen, i la seva tenacitat per col·locar els nous productes tecnològics en el mercat de l'audiovisual. Així ho puntualitzà BETTETINI (1995), en la cita del fenomen que ja tingué en compte McLaughlin el 1980. És així que es tenen en compte els criteris de col·locació de les noves tecnologies, destacant-ne d'una banda l'aproximació de cada nou mitjà a la dimensió de producte o servei i de l'altra la importància que es dóna al suport per sobre del contingut.

1.3.- la dimensió espectacular de la televisió

Com a base necessària per a comprendre la importància que donem a l'escenografia en tot l'entramat televisiu, cal explicar més a fons un element clau: la televisió és espectacle. La definició d'aquesta característica d'espectacularitat servirà per avançar la importància del factor visual en el mitjà televisiu i la força generadora d'espectacle de la vessant escenogràfica de la televisió, tant des de la seva formulació tradicional com electrònica.

L'home percep el món que l'envolta a través dels cinc sentits que l'hi relacionen, que en són receptors de sensacions. D'aquests cinc sentits n'hi ha dos que destaquen per la seva qualitat comunicativa i informativa: la vista i l'oïda, que desenvolupen la cultura de la imatge i, també, la cultura de la paraula en una evolució que culmina, com explicita GUBERN, amb el naixement de la televisió "*En la cúspide de este ininterrumpido progreso de la civilización de las máquinas y fundiendo los sistemas de comunicación visuales y auditivos, aparece balbuceante la televisión en las primeras décadas del siglo XX...*" (GUBERN, 1965: 14). GONZÁLEZ REQUENA puntualitza i remarca que els fets espectaculars deriven dels sentits humans que permeten captar a l'individu el fet concret a través d'una certa distància. Per tant, el factor de la distància limita aquesta captació a dos dels sentits humans: l'oïda i, sobretot, la vista, presents ambdós en l'entorn televisiu. D'aquesta manera és possible categoritzar la seducció com a element fonamental amb la mediació indispensable de la mirada "*lo que pretende un cuerpo que se exhibe es seducir, es decir, atraer -apropiarse- de la mirada deseante del otro*" (GONZÁLEZ REQUENA, 1988: 59). És en aquest sentit que proposem la vista com el sentit humà clau de l'espectacularitat de la imatge, en aquest cas televisiva, a partir del qual el subjecte receptor es converteix en espectador. La vista és l'element que uneix en la distància l'espectador i l'activitat que s'oferta en termes de seducció i de fascinació.

PAVIS ofereix una definició clau que lliga els termes d'espectacle i de visió: "*Es espectáculo todo lo que se ofrece*

para ser observado. El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo" (PAVIS, 1984: 191). D'aquesta definició d'espectacle podem extreure'n dues característiques fonamentals i universals que defineixen què és allò que converteix un discurs en espectacular: la intenció prèvia de qui l'emet i la intenció, predisposició i hàbits mentals de qui l'observa.

Parafrasejant, gairebé al peu de la lletra, la definició que SALVAT (1983) féu per a l'espectacle teatral, n'ofereix una per a l'espectacle televisiu. Tenim en compte l'ordre dels elements que componen l'espectacle, la nòmina². La concreció del component més important condiona la resta dels elements i, també el mateix espectacle; l'element clau determinarà el missatge i, per derivació, la qualitat i quantitat de la seva espectacularitat.

Així podem definir l'**espectacle televisiu** com el conjunt d'una sèrie d'elements que, davant una massa humana coneguda amb el nom de públic-telespectador, ofereix una realitat particular a partir, en molts casos, d'una base textual, que no és imprescindible.

Malgrat que la característica d'espectacularitat és actualment una variable intrínseca i definitòria de la televisió, no ha estat sempre així. Com diu GUBERN "*Los físicos que inventaron la televisión no pensaron en los usos espectaculares y comerciales del medio que estaban*

² Raúl H. Castagnino (a SALVAT, 1983) defineix els components de la nòmina teatral, per ordre d'intervenció, en : l'autor de l'obra, l'obra, el director escènic, l'actor, els accessoris escènics i el públic , deixant a banda elements com la sala, l'empresa, el director del teatre o el crític per considerar-los elements no incorporats a l'essència del fet teatral. SALVAT reintrodueix alguns elements que considera determinants per a la valoració estètica de l'espectacle com la sala, i n'incorpora de nous com el decorador i el productor.

diseñando..." (GUBERN, 1994: 338), ans al contrari, la televisió era un fenomen que s'entenia a partir d'aspectes diversos (sobretot en la instantaneïtat de la comunicació i en la privacitat de la recepció) i que permetia diverses aplicacions pràctiques però no espectaculars. Així, s'entenia la televisió com un canal tècnic transmissor de documents, com a tecnologia generadora d'informació en directe i com a modalitat social específica de recepció de missatges audiovisuals i en privacitat. Creiem, però, que aquesta definició inicial de la televisió aliena a l'espectacle la promulgaven més aquells que inventaren l'aparell, que el dominaven tècnicament parlant, que els qui l'observaven o, fins i tot, que els que hi treballaven.

Per als primers televidents (diguem-ne telespectadors de primera generació) la televisió es visqué d'acord amb allò que ja es coneixia i se n'establí la seva identitat per comparació. VILCHES (1988) argumenta que les imatges fixes estan immerses en un context determinat i s'analitzen a partir de criteris referencials, d'acord amb el model ideal que ja tenen els lectors, i de criteris intertextuals. L'anàlisi busca una clau interpretativa, de gènere, que permeti classificar la imatge. Els primers lectors d'imatges televisives usaren, també, aquest doble criteri per a les noves imatges en moviment, de baixa definició, que els arribaven a través d'un nou canal de comunicació.

Considerem raonable pensar que la primera televisió es veié com un sistema d'informació similar a la ràdio i la premsa per la seva capacitat informativa, com un sistema de fruïció similar al cinema per la seva qualitat

audiovisual, i, definitivament, com un sistema similar al teatre per la seva condició d'espectacle interpretat per actors (GUBERN, 1997). Si aquest camí per emmarcar l'espectacle televisiu funcionà pels receptors podríem determinar que es produí una anàlisi semblant en els primers emissors, sobretot de davant però també de darrere la càmera. Considerem que els primers productors televisius eren conscients de la seva potència espectacular, de la seva força generadora d'espectacle, si més no per la seva procedència ja que la televisió absorbí del món dels mitjans contemporanis (radiofònic, teatral, musical,...), els personatges i les formes que vestien i creaven els espectacles televisius que s'hi representaven. Aquests primers productors, per tant, acomodaven els criteris intertextuals que ja coneixien a la tecnologia televisiva i a la seva funció espectacular.

La identitat estètica de la televisió, doncs, es forjà en els seus inicis en una doble vessant: per contraposició (elements nous) i per similitud (elements continuïstes) amb els altres mitjans ja existents amb la mateixa normalitat que els humans afrontem les noves situacions a partir dels esdeveniments ja viscuts. La televisió agradà tant per allò que era assimilable d'altres mitjans, i per tant conegut, com per tot allò que suposava de novetat i cridava, per la mateixa novetat, l'atenció dels televidents. En el camp dels missatges estètics, però, hi ha un conflicte clar entre la novetat i la intel·ligibilitat: allò nou o mostrat d'una manera diferent atrau, però un excés de novetat produeix un punt de ruptura que nega la comunicació convertint el missatge en intel·ligible. GUBERN exposa el

xoc entre la novetat i la intel·ligibilitat en els següents termes "el punto de ruptura que se produce cuando el incremento de información suministrado por la novedad del mensaje queda anulado en razón de su ininteligibilidad social, decayendo la información hacia cero y convirtiéndose el mensaje en ruido" (GUBERN, 1983: 140). És en aquest punt que ens sembla pertinent introduir el concepte de *tòpic* que usa VILCHES (1988) quan afirma que l'observador d'un text visual hi descobreix tòpics coneguts, tòpics com a elements que ja es coneixen, que han sigut vistos o escoltats anteriorment, i afegim, que li permeten un cert marge de tranquil·litat, de comoditat, de coneixement, i que el col·loquen en una posició receptiva i positiva davant la novetat, facilitant-ne la seva comprensió.

En un text visual on el tòpic sigui mínim i la novetat màxima es produiria, teòricament, una ruptura emmarcada per un nivell d'intel·ligibilitat que inhabilitaria el text per a la seva correcta descodificació sempre i quan el receptor, tan variat com homogeneïtzable, ho consideri. La introducció de les noves tecnologies de la imatge possibiliten la construcció d'una estètica espectacular, amb una alta dosi de novetat, que evidencia la possibilitat d'arribar al punt de ruptura en negar, les noves imatges, qualsevol nivell de tòpic conegut.

La incorporació del mitjà televisiu de fa cinquanta anys suposà, també, canvis evidents en els altres mitjans. Amb l'auge dels mitjans de comunicació de masses i de les novetats tècniques que s'hi incorporen, es tendeix a

escriure la història del teatre des de la perspectiva espectacular i no tant dels textos teatrals que fins aquell moment n'havien sigut la base indiscutible. Actualment es considera que *"El teatro en su calidad de texto, sólo sirve en la medida en que da pie a un espectáculo..."* (SALVAT, 1983: 8) en el mateix sentit que, de forma indiscutible, un programa de televisió no es concep si no és produït, emès i rebut, portant la seva qualitat d'espectacle fins a les màximes conseqüències. Així doncs, de la mateixa manera que, com diu SALVAT, l'espectacle teatral comença en el moment que les persones i elements que configuren la nòmina teatral es posen en contacte amb el públic a través d'un espai determinat la televisió concreta la seva espectacularitat, des dels seus inicis més remots, en les següents característiques i elements fonamentals que GONZÁLEZ REQUENA (1988) establí en:

- una activitat determinada, un cos que s'ofereixi
- un subjecte que contempli l'esmentada activitat
- una determinada distància entre l'una i l'altre

Aquesta catalogació és pertinent amb la que GUBERN aporta fent referència a la lectura d'una imatge en dir que *"es cosa de tres: de su productor, del texto icónico - l'activitat, el cos que s'oferta- y de su lector -el subjecte que contempla-...el artista propone y el espectador dispone"* (GUBERN, 1996: 25-26). Tot i que la classificació de la imatge de GUBERN no té en compte l'element espacial, fonamental per a la concreció de l'espectacle, creiem que és possible equiparar la imatge i la seva lectura amb

espectade a partir de la inclusió del factor distància que incorpora, per naturalesa, la televisió.

Considerem i reafirmem, doncs, que la imatge que ofereix la televisió aconsegueix, des dels inicis, amb l'existència dels tres factors necessaris per a ser espectade. A més, la intenció prèvia dels emissors i els hàbits mentals del públic conformen la televisió en un mitjà apte per a transmetre espectades. Una altra cosa serà que en l'anàlisi particular de productes específics del mitjà televisiu s'hi trobi a faltar l'element de *seducció* necessari capaç d'atreure amb prou força la mirada per a mantenir-la.

La primera època de la revista cinematogràfica "Cahiers de Cinema" (SALVAT, 1983) concretà una terminologia per a definir i catalogar les pel·lícules a partir de l'element fonamental que el configurava. Així la crítica parlà de pel·lícula d'autor, d'actor, de director o d'efectes tècnics, entre altres. Aquesta terminologia, que ha passat per moments molt baixos, podria ser perfectament extrapol·lable a la definició de la televisió per una crítica especialitzada, ja que a nivell de telespectadors, tal com passa amb el cinema, els elements de la nòmina televisiva, se solen concretar en allò més evident fins a arribar al extrem d'atorgar tota la força en el presentador en forma d'*star-system* televisiu. Malgrat aquesta concreció personalitzada considerem que les innovacions tecnològiques en el camp de la creació d'imatge i entorns televisius, possibilita, també, la definició d'un model de televisió basat en l'escenografia creada amb eines electròniques.

1.3.1- el model d'espectacle televisiu

Cada mitjà comunicatiu gira al voltant d'un element que es posa a la seva base (en el mateix sentit de nòmina que hem apuntat en paràgrafs anteriors). Així la premsa s'estructura a l'entorn de la lletra impresa, el teatre es basa en el text, la ràdio en el so i la televisió, en l'audiovisual. Malgrat això, cal recordar que hi ha moments i èpoques que han valorat i valoren més determinats element en detriment dels que són lògics per la pròpia naturalesa del mitjà. Així, per exemple, el text teatral quasi desapareix en l'edat mitjana en detriment del decorat (SALVAT, 1983) o, presentant un exemple molt més proper i habitual, una fotografia de premsa pot explicar i expressar amb molta més contundència una notícia que el mateix text periodístic escrit.

L'espectacle televisiu recull l'experiència dels mitjans audiovisuals que l'han precedit. Comparteix de forma específica amb el teatre i el cinema el fet de la representació i la posada en escena sense oblidar que els mitjans artístics i de comunicació viuen i beuen d'un món divers i interdisciplinari on la pintura, l'escultura, la literatura i altres expressions artístiques tant clàssiques com contemporànies s'interrelacionen. És en aquest sentit que compartim amb GUARINOS (1992) el pensament que la televisió incorpora en el seu sí tota mena de mitjans, s'apropia dels seus discursos i els modifica a partir de les seves pròpies capacitats discursives, "*...el universo televisual (incorpora) a su discurso estrategias prototípicas de otros medios, que terminan convirtiéndose en géneros televisivos...la televisión... puede reducir medios a*

simples mensajes. Nos referimos al cine, al teatro y otros espectáculos que al ser digeridos y reciclados en un proceso que parte del ojo de la cámara y finaliza en la caja televisiva" (GUARINOS, 1992: 21-22). D'aquí la influència de les tècniques escenogràfiques d'aquests mitjans en la pròpia escenografia televisiva.

En una primera visió la responsabilitat de creació d'espectacle recau sota la responsabilitat directe de l'emissor. Israel i Prosper (citats a LÁZARO, 1992) consideren les posades en escena i l'escenografia com una estratègia de l'emissor per a la creació d'espectacle. Per tant, l'escenografia és part intrínseca del mateix espectacle televisiu en el sentit que és l'emissor qui decideix narrar una història / fer un programa de televisió, amb un text i un con-text, en aquest cas molt visual, determinats. Des d'un punt de vista teòric l'escenografia és, doncs, un dels elements responsables de la tendència espectacular, per exemple, dels programes informatius televisius.

Aquesta visualitat a què ens referim, VILCHES (1988) l'explica en el sentit que en televisió, a diferència de la premsa que està dominada per la paraula escrita, la superfície física és icònica i, en aquest entorn la imatge domina a la paraula i al so.

D'altra banda, la percepció i la força de l'espectacle, com ja hem dit, depenen de les vivències personals i de les referències culturals que té l'espectador que el contempla i, fins a cert punt, que el viu. És en aquest sentit que FÀBREGAS, tot referint-se a l'espectacle teatral i

als ginyes mecànics que s'usen per incrementar-ne l'espectacularitat -ho considerem totalment extrapolable a l'espectacle televisiu-, apunta al "*públic poc avesat a la reflexió intel·lectual*" (FÀBREGAS, 1973: 52), com el més agraït en l'ús d'aquests elements espectaculars per dues raons fonamentals: els ginyes mecànics permeten solucions providencials i miraculoses que autoritzen a prescindir de la reflexió, alhora que les realitats escenogràfiques adaptadores trenquen la monotonia i la quotidianitat.

La principal preocupació en els inicis de la televisió se centraren en la distribució d'imatges (AGUILERA, 1985). Quan la difusió es normalitzà i s'aconseguí un cert perfeccionament tècnic entrà en joc la preocupació pels continguts, però per continguts més vinculats a l'espectacle i a l'entreteniment que a la informació (FAUS, 1980). Les primeres emissions es basaren en dramàtics, que volien tocar les emocions; en musicals entroncats amb el cinema i espectacles de music-hall; en retransmissions d'altres espectacles (sobretot esportius). No serà fins més endavant que la informació penetrarà com un espai més de la televisió i es consolidarà com a eix de les graelles de la programació tot adoptant un aspecte plàstic propi (no hi havia precedents que es poguessin adaptar) equiparable quant a recursos visuals als altres gèneres televisius.

La informació televisiva, com a gènere, esdevé un programa d'èxit fins a convertir-se en l'eix vertebrador de les cadenes televisives. La causa d'aquest èxit VILCHES la troba més en l'efecte de realitat espectacular de la imatge

informativa que en la pròpia informació que transmet. "*La información en televisión es una puesta en escena cuidadosamente controlada en la que estan previstos personajes, decorados, golpes de escena, recursos dramáticos y cómicos, consejos y previsiones (el tiempo, la economía)*" (VILCHES, 1988: 177). En el cas dels programes informatius es pot afirmar que l'escenografia crea un determinat espectacle de la realitat que l'espectador accepta com a real i natural.

La televisió viu en la dualitat de ser mitjà de mitjans i alhora necessita, d'una formulació pròpia per a poder *vestir* i mostrar els programes que li són propis. Aquesta formulació escenogràfica inicial sorgí amb pocs referents històrics i necessità d'un cert temps per a trobar el camí que compatibilitzés el mitjà i la seva particular forma de mostrar el món a través de les càmeres, el llenguatge sonor i el llenguatge visual.

Tot i compartir per a la televisió la idea que DÍEZ BORQUE (1975) sosté per al teatre en el sentit que és la pròpia història qui configura els canvis i l'especificitat de l'escenografia, ja que aquesta, dins el conjunt de signes, s'expressa com a reflexe de la història, volem introduir un component, que anomenem d'inexperiència.

L'escenografia televisiva, com la cinematogràfica o la teatral, tendeix a alimentar-se dels corrents estètics que es troben al carrer. Des d'un punt de vista plàstic, les eines usades per a la representació tant teatral com cinematogràfica i televisiva es materialitzen en la posada en escena. De fet és difícil dir què és primer, si l'estètica

del bar de moda de la zona més *in* o l'estètica amb què es vesteix el bar de la sèrie de televisió més seguida.

Malgrat això, l'austeritat de l'entorn estètic dels primers programes de televisió, la seva nuesa i simplicitat, són fruit de múltiples factors: l'austeritat real del moment (en el cas de TVE s'inicien les emissions en ple franquisme); la falta d'experiència del mitjà i dels qui hi treballaven; la limitació de mitjans d'una televisió que comença i l'ús d'un llenguatge -o dialecte- en plena descoberta i formació. Aquests condicionants es visualitzen, sobretot, en el conjunt de programes que necessitaven d'una estètica imatgística que no havia existit mai en cap altre mitjà ni en cap altre espectacle. Ens referim, per exemple, als programes informatius o als programes concurs que tot i provenir de la ràdio i tenir, ja, unes normes de redacció i locució establertes, necessitaven crear una imatge que pogués vestir-los.

Caldrà l'assentament de tots i cadascun dels estaments televisius i d'una seguretat tècnica amb fonament, per tal d'anar una mica més enllà i aproximar l'escenografia televisiva a referències més treballades tant si són properes als usos domèstics (una reproducció de la realitat) com invencions del tot impossibles en la vida real.

Tot i que la recreació de la realitat pot semblar, d'entrada, un desaprofitament de les possibilitats espectaculars de les tecnologies de la imatge, cal recordar la dimensió naturalista de la televisió. RODRÍGUEZ explica que les formes d'expressió es basen en la imitació de

l'entorn a través de mitjans artificials. Així, les millores tècniques augmenten "*la capacidad para desarrollar mensajes cada vez más similares a la realidad misma*" (RODRÍGUEZ, 1998: 27) reforçant, en el cas de l'escenografia televisiva, la sensació de realitat dels telespectadors.

La possibilitat de creació d'entorns allunyats de la pròpia realitat naturalista a través de les noves tecnologies de la imatge, facilita la trobada de formes d'expressió alternatives i espectaculars que entronquen amb la llarga tradició de moviments pictòrics, escultòrics, teatrals,... (pintura abstracta, il·lusionisme, impressionisme, cubisme, teatre experimental,...). Aquestes opcions que mostren la realitat amb uns altres ulls necessiten d'un públic expert que les entengui i les valori, d'un públic desinhibit que les accepti.

La reproducció de la realitat suposa una primera fase escenogràfica per on la televisió ha de passar. En un primer moment, en l'inici de la televisió, es reproduceix la realitat d'una forma física. La incorporació de les noves tecnologies de la imatge, possibilita un ampli imaginari infogràfic que no s'explota en tota la seva mesura. Les imatges electròniques també reproduïxen i copien la realitat a l'espera de l'experiència i, com no, de nous continguts televisius que puguin assumir, amb coherència, una nova forma.

Amb la introducció de l'ús del comandament a distància els emissors començaren a necessitar i usar amb més intenció estímuls visuals de seducció

espectacular. Un programa de televisió es pot guanyar l'atenció de l'espectador per la imatge. Aquest ham visual té molt a veure amb l'ús de ginyes espectaculars que menciona FÀBREGAS (1973) per a meravellar els espectadors del teatre. GUBERN (1997) ho explicita amb els següents termes "*En la programación de la televisión generalista suele primar la ley del mínimo esfuerzo psicológico e intelectual y de la máxima gratificación emotiva. La generalización del uso del mando a distancia...invita a primar los estímulos sensacionalistas capaces de captar la atención instantanea*" (GUBERN, 1997: 147). És en aquest sentit que podem considerar l'escenografia electrònica com un estímul visual sensacionalista i espectacular capaç de captar l'atenció en un únic instant. Una cosa, però, és captar l'atenció de l'espectador en un moment de *zapping* i una altra mantenir-la. Que l'espectador continuï visionant aquell espai televisiu determinat dependrà de sí el contingut és prou atractiu, tal i com ho ha estat l'escenografia.

1.3.2.-l'escenografia, eina generadora d'espectacle

Tenint en compte els tres elements imprescindibles que defineixen l'espectacle, és a dir, un cos, una mirada i un espai més o menys ampli entre l'un i l'altre, l'escenografia i en conjunt la posada en escena televisiva, forma part intrínseca d'aquest cos i, per tant, és un element a tenir molt en compte en el moment de seduir l'espectador i configurar l'espectacle. En un programa de televisió l'espectacularitat recau més en els aspectes

formals de la representació, en allò que ens entra pels ulls, per la mateixa característica física de la televisió, que en els continguts estrictes i explícits pel presentador. La idea de VILCHES "*en televisión la superficie és icónica y la palabra y el sonido le estan subordinados*" (VILCHES, 1988: 175) ens serveix per remarcar aquest fet tot i que pensem que el component sonor és imprescindible i indivisible en la comunicació audiovisual.

L'escenografia, des d'un punt de vista tant teòric com pràctic, és un dels elements generadors d'espectacle. La unió de les noves tecnologies de la imatge a l'escenografia televisiva permeten un nou nivell d'espectacularitat, limitat, però, a l'observació: les imatges tant del cinema com de la televisió no permeten d'interactuar-hi, si més no fins que la televisió aconsegeixi donar el pas definitiu cap a la interactivitat.

En una comparació que ens sembla lícita entenem l'essència de la trama televisiva com la teatral. Així DÍEZ BORQUE explica que l'acumulació de determinats significants produeixen espectacularitat "*La espectacularidad como significado global se consigue también por la abundancia y características de los significantes de decorados y accesorios...*" (DÍEZ BORQUE, 1975: 74). L'escenografia és l'encarregada de provocar en l'espectador sensació de realitat alhora que efectes imprevistos i espectaculars que posen en contacte l'espectador amb el meravellós. També considerem equiparable l'ús que el cinema fa dels efectes especials, que converteix en un reclam pel públic, tot anunciant-los com a espectaculars. L'ús de les noves tecnologies

escenogràfiques també es publiciten en el món de la televisió destacant-los explícitament, com un ham carregat d'espectacularitat, en els titulars de notícies de premsa³.

L'escenografia és un dels elements comuns que es troben en tota mena de gèneres televisius i potencien la coherència macrodiscursiva de la televisió, un mitjà amb un *continuum* sens fi, capaç d'incorporar tots els altres mitjans. Acabem amb aquest punt afirmant que la faceta espectacular acompanya, en major o menor mesura, tots els programes televisius tot i que en alguns (concursos, varietats i programes d'entreteniment en general) la qualitat espectacular hi és innata i específica, fins el punt de poder considerar l'espectacle televisiu "*como hipergénero y función esencial de su programación, -que incluye como más propios y específicos los concursos y variedades, presentes en ella desde sus orígenes mismos*" (Diccionario de Ciencias Técnicas, 1991: 1319).

Aquesta idea ens obre les portes a acotar l'espectacularitat de l'escenografia en la seva vessant electrònica, a definir d'una forma precisa quin serà el nus i centre d'aquest treball.

³ En un repàs de premsa de El Periódico en el període (octubre de 1994 - maig de 1999) hem constatat que es cita explícitament, de forma ostentosa, l'ús de noves tecnologies de la imatge en els canvis escenogràfics.

L'objecte d'estudi

2.1.- l'escenografia electrònica televisiva com a objecte d'estudi

.de la font tradicional a la imatge infogràfica

2.2.- objectius i hipòtesis

2.3.- metodologia

.etapes de la investigació

2.- l'objecte d'estudi

En el pròleg hem introduït la idea que una tesi doctoral ha de ser capaç de fer avançar el coneixement en una doble vessant:

-Des d'un punt de vista individual, tot assentant les bases metodològiques i d'investigació, per tal que l'aspirant a doctor sigui capaç de tirar endavant la realització d'un treball d'investigació complex.

-Des d'un punt de vista social, fent avançar els coneixements d'un tema concret i particular, investigant, ampliant-ne les reflexions i oferint conclusions amb l'afany d'influir i canviar (en la mesura possible) el futur¹.

En el nostre cas ens hem decidit per l'estudi teòric i per fer palès l'estat de la qüestió de l'escenografia televisiva produïda amb eines electròniques en la darrera dècada del segle XX. Es tracta d'un objecte d'estudi d'actualitat, amb un rerefons econòmic important. El tema s'emmarca en els mitjans de comunicació i se centra en una doble vessant, la de l'aspecte formal dels programes de televisió, sovint oblidat, i els canvis que proporciona la tecnologia en aquest camp. És, doncs, una investigació a l'entorn de les noves tècniques escenogràfiques de la televisió, un tema que casa molt bé amb el nostre treball diari de docència dins l'àrea de coneixement de comunicació audiovisual a la Facultat de Ciències de la Comunicació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

¹ Ens sumem al pensament que Bill Buxton exposà en les Jornades *La colonització del ciberespai*, (Barcelona-Palma de Mallorca, novembre de 1999) "L'investigador no s'ha de preocupar per temes en els quals no hi pugui influir. Cal investigar per canviar i millorar el futur"

L'objectiu d'aquest capítol és emmarcar i delimitar l'objecte d'estudi, limitar els objectius i les hipòtesis de treball alhora que establir les línies generals de la metodologia general que s'anirà desgranant més àmpliament a l'inici de cada capítol.

2.1.- l'escenografia electrònica televisiva com a objecte d'estudi

La societat occidental a la qual pertanyem es troba immersa en un continuus d'informació i d'entreteniment² que proporcionen els mitjans de comunicació.

La televisió n'és, d'entre tots els mitjans, el més universal, el rei de la comunicació. Segons l'estudi realitzat per Arthur Andersen i la facultat de Comunicació de la Universidad de Navarra l'any 2000, l'aparell de televisió era present, en aquella data, en el 99,5% de les llars de l'estat espanyol; el 90,7% de la població major de tretze anys veia la televisió i la mitjana de temps que un ciutadà passava davant la pantalla (dada de 1999) era de més de tres hores i mitja, concretament 211 minuts diaris. Aquestes dades assenyalen el televisor com a l'electrodomèstic fonamental (compartint pòdium amb el frigorífic) de la llar, amb la facultat de ser molt sovint el principal nexa d'unió entre els ciutadans i el món.

²Compartim la idea exposada a El futuro de la televisión en España. Análisis prospectivo (2000-2005), pàg. 30 "*Tradicionalmente se había considerado que los fines de la televisión eran entretener, informar y educar. Sin embargo, hoy en día se podría decir que sólo sobreviven las dos primera y prevalece el entretenimiento sobre la información...*"

De la mateixa manera que la força de la ràdio es troba en el so, la televisió, tot i ser transmissora global d'imatge i de so, tradicionalment ha basat la seva identitat, la seva especificitat, en un dels seus components: en la imatge, en allò que es pot veure a través de la pantalla. La televisió és i ofereix un espectacle visual. El sentit de la vista esdevé imprescindible per entendre la particularitat del mitjà televisiu i els productes que s'hi mostren. La possibilitat de veure converteix el subjecte en espectador (GONZALEZ REQUENA, 1988) alhora que, afegim, la televisió en espectacle. L'avenç tecnològic suposa, també, un avenç en la forma de mostrar i presentar diversos programes de televisió. En els darrers anys la varietat i la densitat d'imatges de la nostra iconosfera, s'ha incrementat considerablement sobretot pel naixement i creixement de les imatges computeritzades (GUBERN, 1996).

A través de la televisió hi podem veure de tot. Des dels seus inicis, la petita pantalla s'ha apropiat dels gèneres dels mitjans que la precediren i els ha acomodat a la seva tecnologia i a la seva funció espectacular (GUBERN, 1997). Així la televisió és transmissora d'informació en directe basada en la paraula (com la ràdio) i d'informació més estructurada, manipulada i reflexiva, que inclou imatges (com la premsa), d'espectacles dramàtics i d'entreteniment (com el teatre), i que incorporen, també, la condició d'espectacle audiovisual (com el cinema).

La televisió s'estructura a partir de la combinació dels llenguatges dels altres mitjans però també de la

necessitat de personalitzar i mostrar els programes amb unes fórmules de presentació més específicament televisives. Les diferències tecnològiques³, de producció, de discurs i fins i tot de recepció i usos socials marquen la diferència entre els dos mitjans audiovisuals. La incorporació de les noves tecnologies de la imatge, que la televisió ha anat estructurant una certa manera de fer, més o menys particular, promet la possibilitat d'un dialecte amb aspiracions d'estatuts idiomàtic. Malgrat la conclusió a que arribà METZ el 1971 (a partir de la teoria metodològica) en analitzar les especificitats del llenguatge cinematogràfic i televisiu (citat per GUBERN, 1997), i determinar que eren dues versions, tecnològicament i socialment diferents d'un mateix idioma, creiem que avui, gràcies a les noves eines tecnològiques capaces de proporcionar imatges i entorns innovadors, és possible argumentar (pretenem fer-ho amb aquest treball) el naixement d'una imatge televisiva particular, d'una escenografia particular.

Tot i que Marcel MARTIN (1992) considerà l'escenografia com un element no específic del llenguatge cinematogràfic (i per extensió televisiu) perquè és un element present i comú a altres arts com el teatre o la pintura, argumentem aquesta nova escenografia televisiva en base al tactament diferenciat que pot oferir la seva qualitat electrònica. Aquesta possibilitat només és aplicable als espectacles audiovisuals que necessiten intermediació tècnica per

³ AGUILERA, GARCIA I OLIVER (1997: 106) recullen de Durand (1975) 15 principis per obtenir la màxima eficàcia a la televisió a partir de les diferències tecnològiques i de format amb el cinema (mida de pantalla, àudio, espai escènic, durada dels programes,...)

arribar al espectador, és a dir, les possibilitats d'usar escenografia electrònica es redueixen al cinema i a la televisió.

La característica que porta a la relació directa i exclussiva en l'ús de l'escenografia electrònica la fem tenint en compte els continguts. En aquest sentit, el teatre i el cinema expliquen històries. DÍEZ BORQUE, fent referència al teatre, diu que *"hacer teatro es situar en el espacio una acción dramática"* (DÍEZ BORQUE, 1975: 55) i, per situar-lo cal revestir l'escena de la realitat adequada per explicar aquesta història. A més el cinema neix sumant diversos mitjans figuratius, teatrals i narratius que es combinen amb tècniques pròpies del cinema i que, com diu CASSETTI *"...en el momento que el cine los absorbe, -referint-se a aquests altres mitjans- éstos entran a formar parte de pleno derecho de su patrimonio, hasta tal punto que no valen por sí mismos, sino como elementos de una amalgama. Es en esa síntesis de los componentes donde el lenguaje cinematográfico encuentra su especialidad y su autonomía"* (CASSETTI, 1994:40). Si aquest aspecte absorbent funciona pel cinema, es podria pensar que també funciona per a la televisió, però com dèiem en iniciar l'anterior paràgraf, considerem que no és així.

La televisió és transmissora de mitjans (teatre, cinema,...) i tan sols conserva la seva capacitat per a l'emissió de programes genuïnament televisius, programes en els quals traspua més el seu propi llenguatge (varietats, infantils, concursos,...). Les noves tecnologies de la imatge són capaces de portar a l'extrem aquest llenguatge i crear els entorns adequats

i diferenciats que propiciïn amb les pròpies característiques tecnològiques del mitjà televisiu un tractament de la imatge televisiva personal: la realització, l'enquadrament, els moviments de càmera,... l'escenografia, assoleixen, finalment, procediments televisius que no deriven dels altres mitjans.

El plató de televisió és l'espai de treball on acotem l'estudi de les noves imatges tot i que l'espai de visualització és l'emmarcat per l'espai pantalla. Considerem que és tant important l'arquitectura que suporta l'escenografia, ja sigui tradicional o electrònica, com el resultat final que es veu en la pantalla del televisor. El present treball deixa a part totes les incrustacions, gràfiques, i pannels que diversos programes informàtics permeten sobreposar a, per exemple, retransmissions en directe⁴ des de l'exterior. Considerem aquests símbols com a elements d'un missatge que necessiten d'un estudi diferenciat, ja que no poden ser apreciats com escenografia.

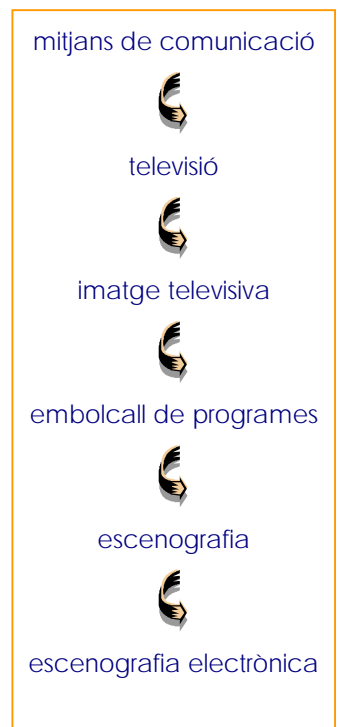
L'element visual concretat en el plató de televisió reclama, ara més que mai, la presència d'un embolcall de presentació concret i atractiu, capaç de "vendre el producte", capaç de fascinar i seduir l'espectador, de negociar-hi, per tal que es decideixi a veure aquell determinat programa de televisió. Aquesta pretensió es fa real en l'embolcall com a fórmula visual determinada amb capacitat d'aportar, a més, un contingut més o menys subtil, en alguns casos gairebé intuïtiu, de

⁴ En el capítol 2 acotarem la definició d'escenografia electrònica. Les incrustacions que es fan sobre la gespa, en el transcurs d'una competició esportiva, no reuneixen les condicions per a ser considerades *escenografies*.

transmissió per la forma de presentació del contingut de programa. Parlem de forma en el mateix sentit que ho féu MOLES en definir-la "*como grupo de elementos percibidos en conjunto que no constituyen el producto de una reunión efectuada al azar*" (MOLES, 1975: 97). És a dir, tots els elements que intervenen en la posada en escena, entre els quals hi ha l'escenografia, haurien de respondre a una estructura pensada i preparada per aconseguir una finalitat determinada. La forma (tal com la defineix MOLES) de l'espai sempre hi ha sigut però en els darrers anys se n'accentua la seva presència, s'evidencia la seva existència i reclama, com mai, la nostra atenció.

L'estudi que proposem serà, per força, un fragment de l'ampli ventall de possibilitats a l'entorn de la imatge televisiva. Malgrat aquesta parcialitat la nostra pretensió és assentar unes bases que permetin derivar cap a qüestions més pràctiques tenint en compte que a l'inici del segle XXI, en les grans cadenes de televisió generalistes, hi ha pocs espais televisius, per no dir cap, amb aspecte extern neutral, de color indefinit, amb ciclorames o cortines pròpies de la primera època de la televisió. L'estètica escenogràfica és un element vital, en evolució constant, que forma part del programa televisiu i que, com a tal, cal treballar i que, gràcies a les noves tecnologies pot configurar una estètica televisiva molt particular, deslligada dels mitjans que van veure néixer la televisió.

Aquesta cascada d'idees (Quadre 1) condueix, finalment, a l'objectiu de la present tesi doctoral:



Quadre 1

l'escenografia electrònica a la televisió, tenint en compte que es tracta d'un producte fruit de la innovació tecnològica que s'ha introduït d'uns anys ençà en el mercat televisiu tant mundial com espanyol i català, i que contribueix de forma decisiva a l'espectacularització dels programes de televisió.

Som plenament conscients que les característiques de l'escenografia televisiva (sigui quin sigui el seu origen) no es pot deslligar de tots els altres elements televisius i, d'altra banda sabem que l'estudi de la globalitat televisiva només serà possible a partir del coneixement de les seves parts. A partir d'aquesta gran limitació, sabuda i reconeguda d'entrada, centrem la present investigació en l'estudi de l'escenografia electrònica a la televisió, en els seus usos durant un període de temps determinat i les seves possibilitats narratives, tot valorant la intenció de l'emissor en la seva inclusió en la graella televisiva.

.de la font tradicional a la imatge infogràfica

Fins ara, tenint en compte que ens trobem en un dels capítols inicials, ens hem referit a l'escenografia electrònica a partir d'exemples, sense fer-ne una definició estricta. Tot reservant un capítol d'aquesta tesi per a la definició del terme pensem que ara i aquí cal introduir el factor base de sustentació i creació de l'escenografia electrònica.

És cert que el tipus d'imatge que ens ha fet pensar en aquest treball d'investigació és la imatge

infogràfica. Com afirma GUBERN (1996) la densitat de la iconosfera s'ha incrementat molt en els darrers vint anys. Mentre el 1985 el darrer crit en imatge l'oferien les paletes gràfiques, 10 anys més tard el disseny amb ordinador estava a l'ordre del dia. Ens atrevim a afegir que aquest increment és obra i part del mitjà televisiu que permet veure, avui, més imatges en un dia, que fa cent anys en tota la vida. A més el tipus d'imatge visible no és sempre la realista sinó que d'uns anys ençà ha entrat amb força la imatge creada amb mitjans informàtics que possibilita una imatge d'arrel diferent.

Malgrat aquestes referències inicials a la imatge creada per ordinador, l'escenografia electrònica ja existia abans que l'ordinador li subministrés un producte imatgístic més específic. La font de l'escenografia electrònica pot provenir d'una càmera, d'una cinta de vídeo, d'una pel·lícula,.... (MILLERSON, 1989) que pot aportar, encara avui, una escenografia electrònica prou adequada, si la planificació ha estat bona, per un programa de televisió.

En la seva vessant més actual relacionem molt directament escenografia electrònica amb la infografia. Cal, però, precisar els conceptes ja que no tota la infografia és escenografia ni tota l'escenografia electrònica es fa a partir, com ja hem dit, d'imatges infogràfiques.

GUBERN ens proporciona una definició d'infografia que ens acostava més a la seva dimensió tècnica en el sentit de catalogar-la com a *"imagen digital o imagen sintetizada por ordenador, se basa en la digitalización*

de imágenes, es decir, en que es descompuesta y cifrada como un cuadro de números sobre los que se puede operar sin degradarlos (...) y conservada como información binaria” (GUBERN, 1996: 137).

Considerem que aquest tipus d'imatge presenta la vessant més novedosa del nostre objecte d'estudi, l'escenografia electrònica. La mediació actual de l'ordinador en les cadenes de televisió, permet una imatge infogràfica, creada i emmagatzemada com a matriu numèrica i només perceptible en la seva manifestació final, en la seva expansió cap a la pantalla. És a partir d'aquest fet que la imatge infogràfica es forma dins l'ordinador a partir de les indicacions de l'operador i, també, del programador de software, que acaba imposant uns límits a la creació a partir de les pròpies limitacions del programa informàtic.

2.2.- objectius i hipòtesis

Sota el títol **Escenografia electrònica a l'estat espanyol** es recullen un seguit de consideracions, definicions, anàlisis, i conclusions que volen ser un punt de reflexió a l'entorn d'un element que és sempre present en els productes que ofereix el mitjà televisiu, l'escenografia, i que actualment, a partir de la introducció de noves tecnologies de la imatge es presenta amb noves formes (electrònica) i usos.

La present investigació vol saber **què** està passant en la conjunció de dos elements claus: la

imatge televisiva i les noves tecnologies; també volem saber sobre **qui** i **per què** es decideix per un tipus o altre d'escenografia en la producció d'un programa determinat; d'altra banda, volem establir **on** se succeeixen els canvis de format escenogràfic, és a dir, quins gèneres i tipus de programes admeten millor, i en quin grau, les noves tecnologies de la imatge; també ens interessarem pel **quan**, és a dir on cal buscar-ne els inicis i **com** s'ha arribat fins aquí i **com** s'utilitza. En definitiva, esbrinar algunes de les raons per les quals les noves tecnologies aplicades a la imatge televisiva, encarnades en l'escenografia, se'ns presenten com a l'oasi imatgístic del tercer mil·lenni.

L'escenografia televisiva aconsegueix nombroses funcions haurien d'anar més enllà de l'estètica i que configuren un entorn un espai ric comunicativament parlant. D'altra banda l'escenografia és un punt de contacte clau entre el programa televisiu i l'espectador: instants abans que el presentador parli, l'escenografia ja ho ha fet. Per tant, els judicis i valoracions de l'espectador s'inicien amb l'escenografia, abans que el presentador en pugui avançar el contingut. Però aquest contacte previ no es queda aquí. L'escenografia, que en una primera impressió pot reforçar o contradir el contingut del programa, es manté al llarg de tot el seu desenvolupament i així, pot arribar a unir-se o a establir un lluita amb el contingut. És per aquesta relació per la qual els aspectes formals escenogràfics esdevenen elements de referència obligada en els judicis dels receptors i d'emissors. És per aquesta

relació que es fa necessari un estudi acurat de l'entorn escenogràfic televisiu.

Les modificacions del panorama televisiu, fruit de la introducció de les noves tecnologies de la imatge, provoquen canvis visibles en els plantejaments d'elaboració i presentació de molts programes de televisió. Hi ha canvis en l'espai físic on s'havi elaborat fins ara el programe de televisió, el plató, en l'actuació dels presentadors de televisió i, també, en la percepció de les noves imatges a través de la pantalla.

L'objectiu del present treball es troba en derivar, a partir del coneixement del que s'està fent a la televisió, cap a unes reflexions i conclusions sobre l'ús i la necessitat de l'escenografia electrònica, una escenografia que podem considerar específica del mitjà, a la televisió a l'inici del segle XXI, tot contribuint a assentar unes bases que possibilitin treballs més específics i, fins i tot, experimentals.

A partir d'aquests elements volem palesar la necessitat i pertinença de l'escenografia electrònica televisiva, una escenografia que considerem específica del mitjà, a l'inici del segle XXI.

En aquest punt de l'estudi, un cop explicat el per què hem elegit aquest tema i quin ha estat el camí, ens trobem en disposició de formular la hipòtesi de treball sobre la qual pretenem treballar. La proposem en els següents termes:

hipòtesi general

Les noves tecnologies de la imatge, incorporades a la producció televisiva, permeten l'escenografia electrònica, que suposa la descoberta i l'inici de l'escenografia televisiva per excel·lència.

L'escenografia televisiva tradicional és fruit i evolució dels sistemes escenogràfics tant teatral com cinematogràfic i que, per tant, està condicionada a sistemes textuais que li són parcialment aliens.

La hipòtesi d'aquest treball basa la seva força en el fet que les noves tecnologies possibiliten una manera de fer diferent i pròpia que fins ara no havia trobat els seu camí, no havia quallat, i que veurem reflectida en l'anàlisi dels productes audiovisuals de la televisió.

Aquesta hipòtesi principal, sorgida de l'ús de l'escenografia electrònica, pot derivar en altres elements específics que ens sembla interessant tenir en compte. És així els concretem i explicitem en tres sub-hipòtesis.

sub-hipòtesi 1

Hi ha uns gèneres i unes tipologies televisives, les que són més pròpies del mitjà televisiu, que admeten millor l'escenografia electrònica.

De fet aquesta sub-hipòtesi es la plasmació sorgida de l'observació intuïtiva de l'errada estètica que plantejàvem en la introducció. A partir de les consideracions que farem en aquest treball pretenem comprovar aquesta intuïció per tal de donar-li forma de conclusió científica.

sub-hipòtesi 2

L'entorn escenogràfic electrònic afecta i modifica d'una forma directa el treball d'actors-presentadors-conductors dels espais televisius que incorporen la nova tipologia escenogràfica.

Amb la introducció de noves tècniques escenogràfiques els sistemes de producció, intuïm, es modifiquen i necessiten de noves rutines de treball. Aquesta premissa és més que evident en la feina diària dels personatges que interactuen amb l'escenografia electrònica. Els actors-presentadors-conductors de

programes es veuen obligats a treballar a partir d'unes coreografies prefixades pels condicionants tècnics de l'escenografia electrònica, només visible en l'espai pantalla.

La hipòtesi de canvi de les rutines de treball a causa de la introducció de les noves tecnologies ens fa qüestionar quins són aquests canvis i com influeixen, si ho fan, en el procés de producció.

Intuïm, també, que la introducció de les noves tecnologies de la imatge pot tenir un alt grau d'interés econòmic, de pressió externa de la indústria. El món tecnològic empeny amb força, preocupat per l'augment de beneficis econòmics. Assumir, frenar, acceptar la pressió correspon als responsables dels mitjans amb l'objectiu d'aconseguir la millora qualitativa de l'acte comunicatiu entre emissor i receptor. D'aquest plantejament sorgeix la

sub-hipòtesi 3

La pressió de la indústria accelera la incorporació de noves tecnologies de la imatge en tota mena de programes de televisió. La substitució indiscriminada d'escenografia tradicional per escenografia electrònica provoca desequilibris interns en els programes que necessiten reajustos formals.

Tot i la concreció en tres sub-hipòtesis pretenem que les conclusions siguin un espai obert que reflecteixi, també, aspectes en forma de constatacions sorgides de tots i cadascun dels capítols de la tesi doctoral.

2.3.- metodologia

Definim la present tesi doctoral com a tesi monogràfica i historiogràfica (Eco, 1998). Monogràfica en el sentit que la concretem fins arribar a un aspecte ben delimitat: l'escenografia electrònica a l'estat espanyol, és a dir, l'origen i evolució d'un tipus d'escenografia televisiva en un espai geogràfic -estatal, en aquest cas- delimitat. Considerem imprescindible concretar-lo partint d'una generalització, tant històrica com física, que, en alguns moments, pot arribar a donar la sensació de treball panoràmic, que no pretenem.

La definim com a tesi historiogràfica per què en ella s'hi elaboren idees i pensaments a partir de la influència d'altres autors. Aprofitant les argumentacions i investigacions d'altri se'n busquen i se'n justifiquen de noves per tal d'acotar, en aquest cas, un estudi d'un fenomen contemporani emmarcat en el terreny de la comunicació. Aquest estil d'investigació, amb les reflexions que d'ella se'n desprenen, serà útil per a fixar unes bases sobre les quals poder avançar, anar una mica més enllà en els camp de la recerca de la imatge televisiva, tant en aquesta recerca com en futures línies d'investigació que es puguin obrir.

Per a fixar aquestes bases és imprescindible una primera exploració documental sobre el tema. Les fonts bibliogràfiques han d'aportar els elements marc que deixin pas a la investigació de l'estat de la qüestió.

La qualitat novedosa de l'objecte d'estudi ens fa plantejar, també, un buidat hemerotètic extens en una doble vessant. D'una banda en les revistes professionals i especialitzades, tant tècniques com aquelles més adreçades a l'anàlisi i l'assaig de temes referits a la comunicació i a la imatge, ens donaran solidesa per argumentar, classificar i descriure els elements de l'escenografia electrònica que ho necessitin.

D'altra banda pensem que les seccions de televisió de premsa diària poden palesar moments determinats en els canvis estètics produïts per la renovació de programes i pel relleu escenogràfic de la graella televisiva de l'estat espanyol.

En un altre sentit, les entrevistes en profunditat tant a directius de cadenes televisives com a diversos professionals del mitjà que treballen amb i en entorns escenogràfics electrònics, oferirà una valuosa informació de primera mà. També ens proposem obtenir dades a partir del treball de camp, amb presència directa i observació en diverses proves i enregistraments de programes que usen l'escenografia electrònica com a base imatgística.

Les bases documentals es completen amb el visionat del conjunt de productes videogràfics, tant de mediateques privades com públiques que ens oferiran

la imatge televisiva de diversos moments històrics. D'aquestes imatges volem fixar-nos en els elements escenogràfics per a poder establir bases d'anàlisi.

L'aportació de dades del moment actual la farem a partir enregistraments exhaustius de la programació de diverses cadenes generalistes de l'estat espanyol. Amb el posterior visionat i anàlisi pretenem emmarcar l'estat de la qüestió pel que fa a la incidència i incorporació de l'escenografia electrònica a la televisió.

La contemporaneïtat del tema és, sens dubte, un hàndicap que incita, que obliga, a aguditzar la capacitat crítica i a marcar una línia de treball amb l'objectiu d'aconseguir una base, el màxim de sòlida, del tema en qüestió.

Amb l'objectiu de fer una tesi lligada directament als interessos socials i amb la voluntat de ser el màxim d'objectius possibles proposem una tesi científica, és a dir, generadora de coneixement a partir d'anàlisis objectius. WIMMER I DOMINIK (1996) citen explícitament la definició que Kerlinger féu el 1986 en referència a la investigació científica: "*averiguación sistemática, controlada, práctica y crítica sobre proposiciones hipotéticas acerca de la supuesta relación entre los fenómenos observados*" (WIMMER I DOMINIK 1996: 8). És a partir d'aquesta definició que basem la nostra tesi en un seguit de requisits (ECO, 1998; WIMMER I DOMINIK, 1996), àmpliament assumits i verificats pel conjunt de la comunitat científica i investigadora:

-La investigació és empírica i fa referència a un objecte reconeixible i definit. En el nostre cas aquest objecte és *l'escenografia electrònica a la televisió*, un

objecte que per la seva novetat necessita d'una definició, tant substantiva com operativa, que proporcionarem a partir de la recerca bibliogràfica.

-La investigació diu coses que encara no han sigut dites i és, alhora, un treball de compilació que vol reunir i relacionar opinions i reflexions sobre el tema. Usem una revisió bibliogràfica àmplia per fer coixí a l'observació d'un fenomen singular amb la finalitat d'arribar a unes conclusions precises.

-La investigació ha de ser útil a la societat. En aquests sentit estudiem uns fets determinats del present (sobretot des de la vessant de l'emissor) per preveure'n la seva evolució en el futur i, en la mesura del possible, influir-hi.

-La investigació subministra elements per a verificar i refutar la hipòtesis de la qual parteix i vol ser, per tant, objectiva. Es converteix així en una investigació pública que inclou des de les fonts i autors d'on s'han extret idees i pensaments fins la descripció dels mètodes i procediments usats en la l'elaboració de la vessant experimental (en aquest cas delimitada a l'observació de l'entorn real) per tal de facilitar la revisió de les conclusions per part d'altres investigadors interessats en el tema.

.etapes de la investigació

L'escenografia és part activa en la generació d'espectacle televisiu i les noves possibilitats tecnològiques, com a instruments, n'incrementen aquesta característica. Un cop emmarcada la qualitat espectacular intrínseca a la televisió estem en disposició d'acotar l'objecte d'estudi, i de precisar què volem saber. És per això que proposem els objectius i hipòtesis de la investigació alhora que explicitem l'estructura i el plantejament de la tesi doctoral en el present capítol.

El tercer capítol entra de ple en saber i definir de què estem parlant. L'objectiu és recollir el màxim d'informació per a concretar una definició d'escenografia electrònica que ens permeti afrontar anàlisis posteriors. A partir d'aquest punt estarem en disposició de catalogar les diverses variants d'escenografia electrònica (capítol 4) que permet la tècnica actual i que poden ser identificades en l'actual panorama televisiu així com els elements imprescindibles en la realització d'una escenografia electrònica.

El següent capítol (el 5) el concretem en un seguit d'eines que tant des d'una vessant escenogràfica tradicional com electrònica, se'ns configuren necessàries per definir tant la història de la televisió a l'estat espanyol com el moment actual. Es tracta de concretar quins són els gèneres televisius que usen escenografia, com és aquesta escenografia i com és l'espai que l'acull. També pretenem establir, si és possible, quines són les estructures escenogràfiques que millor quadren amb cadascun dels gèneres i formats televisius a partir de les seves estructures més genèriques.

Amb la base espectacular establerta, l'objecte d'estudi acotat i les eines necessàries per a construir escenografies tant tradicionals com electròniques explicitades, ens trobarem en plena disposició d'afrontar un capítol que considerem imprescindible i estimulants: la història de la televisió de l'estat espanyol vista des d'una perspectiva escenogràfica (capítol 6).

El repàs històric ens permetrà justificar l'existència de l'escenografia televisiva, com a part d'una manera de fer pròpia del mitjà, i saber com s'ha arribat fins el punt estètic on ens troba situada l'escenografia televisiva a finals del segle XX. Alhora volem argumentar el naixement d'una escenografia purament televisiva gràcies a les noves eines tecnològiques, més deslligada de l'escenografia heretada dels mitjans audiovisuals que l'havien precedit.

La història ens possibilitarà, a més, conèixer gèneres, programes i escenografies concretes que ens permetran identificar maneres de fer pròpies. A més, la darrera etapa històrica obre les portes a una concreció descriptiva més localitzada que completarem amb la descripció del moment actual a partir de l'anàlisi exhaustiu de la programació televisiva (capítol 7). L'anàlisi parteix de l'enregistrament de dos moments determinats que es concreten en la setmana-mostra del 9 al 15 de juny de 1997 i la setmana-mostra del 24 al 30 de maig de 1999.

La concreció en dues setmanes mostra específiques ha de servir per extreure la programació real quant a escenografia electrònica en les diverses cadenes generalistes, públiques i privades, tant des d'una vessant propera (de Catalunya analitzem TV3 i Canal 33) com d'àmbit estatal (TVE, La 2, Antena 3 TV, Tele 5, i Canal + en obert). Coneixent el nivell d'inferència de les noves tecnologies en el món de l'escenografia televisiva i l'evolució a curt termini, en un

període de dos anys, podrem establir unes tendències pel que fa a l'ús de l'escenografia electrònica.

La selecció de processos productius significatius a partir de mesures quantitatives i qualitatives permetrà acotar un anàlisi més precís que aportí conclusions lligades amb les hipòtesis de treball (capítol 8).

La darrera fase d'aquesta tesi doctoral la dedicarem al capítol de conclusions que recollim tant de l'argumentació de les hipòtesis proposades com, d'una forma més general, de tots els capítols i temes abordats en el present treball.

Delimitació conceptual

3.1.- estudi etimològic i semàntic

d'escenografia

.*escenografia* a les obres generals

.*escenografia* a les obres especialitzades

.. mobiliari i atrezzo

3.2.- què entenem per *electrònica* i *virtual*

.la imatge infogràfica

3.3.- proposta de definició d'escenografia

electrònica

.justificació de la definició

3.-Delimitació conceptual

L'escenografia forma part del llenguatge televisiu, en el ben entès que, no és pot parlar d'un llenguatge exclusiu d'aquest mitjà ja que la televisió és un mitjà de comunicació translingüístic. GONZÁLEZ REQUENA (1988) afirma que la televisió treballa amb múltiples llenguatges i mobilitza multitud de codis preexistents. És així que la televisió és capaç d'integrar tots els sistemes semiòtics, actualitzar-los acústicament i visualment i, alhora tendir a ser espectacle únic, devorador i, fins i tot, desnaturalitzador de tots els altres espectacles que és capaç d'integrar.

Per tal d'abordar el tema des de la base és important establir, d'entrada, de què estem parlant. Per tant, farem una revisió semàntica del mot, en aquest cas amb funció de substantiu, d'**escenografia**, així com dels adjectius **electrònica** i també **virtual**. Una aproximació als termes individuals a partir de les obres de consulta generals i del conjunt d'obres específiques ens servirà com a punt de referència en la construcció d'una proposta de definició conjunta pels conceptes d'**escenografia electrònica** i d'**escenografia virtual** aplicats a la televisió.

3.1.- estudi etimològic i semàntic d'escenografia.

La recerca bibliogràfica i la contrastació de les diverses definicions, tant d'obra general com de més concreta. A partir de totes aquestes dades serà

possible construir i justificar una definició que permeti establir els límits en l'anàlisi de l'objecte d'estudi.

La definició és imprescindible per a poder establir, més endavant, la connexió entre conceptes abstractes i el món empíric a través de l'observació (WIMMER & DOMINICK, 1996). La definició d'escenografia servirà per a visualitzar els límits i poder mesurar i catalogar què es pot considerar que és escenografia, en primer terme i més concretament, què és escenografia electrònica.

Tot i que és molt important el concepte que WIMMER & DOMINICK (1996) inclouen en la catalogació de **sustentació**, és a dir, que expliquen el significat tot substituint el terme definit per altres termes o conceptes, no ens oblidem d'ampliar fronts a partir de les anomenades definicions **operatives** que assenyalen els procediments per aconseguir l'evidència empírica d'un concepte determinat, en aquest cas d'**escenografia**.

Abans de recórrer a les obres que poden orientar sobre una definició estricta d'escenografia ens sembla interessant fer un exercici personal sobre quines són les nocions que delimiten el terme. És en aquest sentit que creiem encertada la idea de RODRÍGUEZ (1998) quan diu que *"Desde el principio de la historia, el hombre está desarrollando forma de expresión como la pintura, la escultura y el teatro, basadas en la imitación del entorno mediante medios artificiales, que han ido evolucionando con el desarrollo del conocimiento técnico y tecnológico"* (RODRÍGUEZ, 1998: 27) De fet, l'escenografia és això, crear amb mitjans artificials entons que imiten els

naturals o que en creen uns de nous però que són acceptats com a possibles i *reals*, d'acord amb la situació, per qui els rep. És a dir, que s'ajustin o no a la realitat depén de la interpretació que es doni als entoms naturals, depén dels ulls amb què es miren, tal i com passa amb els estils pictòrics, arquitectònics,... En tot cas és imprescindible tenir present que la intencionalitat de l'autor (subjecte actiu) del missatge real serà més o menys efectiva depenent de la connexió que sigui capaç d'establir mitjançant recursos diversos amb el receptor (subjecte passiu).

. escenografia a les obres generals

Escenografia és, segons el DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992: 617), en la seva segona i tercera accepció "*Arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas / Conjunto de decorados en la representación escénica*". Aquesta obra de consulta defineix el terme d'una forma molt general sense associar-lo, en aquesta edició¹ a cap mitja artístic ni de comunicació.

El Diccionario Ideológico de la Lengua Española (CASARES, 1959: 350), el defineix en la seva segona accepció com a "*Arte de pintar decoraciones de teatro*" i en el Diccionario del uso del español (MOLINER, 1994: 1.178) l'escenografia és el "*Conjunto de decorados de una obra teatral. Arte de realizar los decorados teatrales*".

¹ La mateixa obra de consulta general de l'edició de 1984 r associava de forma explícita escenografia i teatre en la seva tercera accepció "*Conjunto de decorados que se montan en el escenario para ser utilizados en una representación teatral*"

D'entre altres obres consultades és destacable la visió que del terme ofereix el *DICCIONARI DE LA LLENGUA CATALANA* (1995) on introdueix, en la segona accepció, la finalitat de l'escenografia: "*Art i tècnica de muntar l'escena teatral./ Conjunt d'elements que permeten reproduir un determinat clima o ambient per a una representació teatral, un espectacle, etc*". Així mateix, derivant de la mateixa arrel grega <skené> i llatina <scaena> sorgeix el mot "escenotècnic". Remarquem la definició que aquesta darrera obra fa d'escenotècnic en el sentit de mostrar i deixar ben palesa la complexitat del concepte escenografia "*Conjunt de l'equip, els materials, les normes de mecànica, la fusteria, l'arquitectura, el decorat, la il·luminació i tot el que contribueix a la creació d'una escenografia*" (*DICCIONARI DE LA LLENGUA CATALANA*, 1995: 760)

La manca d'una definició específica que relacioni escenografia amb televisió, el nostre marc d'estudi general, ens porta a buscar més informació en altres llèngües. Tot i que la traducció directa d'escenografia en anglès ("scenography") existeix, es tracta d'un mot en desús i cal recórrer a un altre mot, "set" per trobar el significat correcte i ajustar-ne l'ús al món de la televisió. De totes maneres cal tenir en compte que la paraula "set" no és aliena a la professió i que molts dels escenògrafs de l'entorn televisiu l'usen en el seu treball diari.

La definició més completa i ajustada de "set", amb funció de nom, als nostres interessos, és a dir relacionada amb la televisió, la recull el diccionari *COLLINS COBUILD*

(1991: 1.415) en la seva tretzena acceptió "*to arrange (a stage, television studio, etc.) with scenery and props*", és a dir, "set" és un escenari, un estudi de televisió, etc. arreglat amb decorats i suports. La definició és breu i serveix per delimitar el lloc on se situa i què inclou l'escenografia.

Els diccionaris francesos consultats (DICTIONNAIRE DE LA LANGUE FRANÇAISE LEXIS, 1987) es mantenen en la línia clàssica de relacionar, únicament, *scénographie* amb teatre.

De les obres enciclopèdiques, les que recullen el terme escenografia n'amplien una mica el ventall d'aplicació a altres mitjans (indouen la relació amb el cinema), però no van gaire més enllà. Tant sols la GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE (1988) dóna una definició més àmplia i oberta del terme escenografia quan defineix el terme en les tres primeres acceptions de la següent manera: "*1 Arte de pintar o componer decorados escénicos. -2. Por ext. Esos mismos decorados, o, en general, cualquier obra de decorado (...)* -3. *Conjunto de elementos pictóricos, plásticos, técnicos y teóricos que permiten la creación de una imagen, de una construcción bi o tri-dimensional o el montaje de una acción, especialmente teatral*" (GRAN ENCICLOPEDIA LAROUSSE, 1988: 3821-3823).

A partir d'aquí aquesta obra enciclopèdica fa una evolució històrica fins a arribar als nostres dies on fa referència d'un tipus d'escenografia, que anomena electrònica, referida més a una xarxa d'imatges de vídeo obtingudes per teleprojecció on emissor i receptor

intercanvien papers que a la idea d'escenografia aplicada a televisió que s'usa avui en dia i que pretenem reafirmar en aquest treball d'investigació.

Per acabar amb aquest repàs remarquem de nou el buit que hem trobat en les obres de consulta més generals en tot allò que es refereix a la relació, més que evident, que hi ha entre escenografia i televisió. La inexistència palesa de referències directes a l'escenografia televisiva en les obres de consulta general (diccionaris i enciclopèdies) ens invita, obligatòriament, a fer un recorregut per obres més específiques que parlen d'escenografia que van del teatre a la televisió i que ens permetran acotar el nostre objecte d'estudi i percebre'n la importància real.

. *escenografia a les obres especialitzades*

A l'escenografia se li ha donat i se li donen diferents denominacions en les obres especialitzades referides als espectacles audiovisuals en general (de cinema, teatre, televisió,..): disseny escènic, escenari, decorat, decoració, escena. De totes maneres l'evolució històrica dels diversos espectacles li han aportat una idiosincràsia particular. La televisió ha incorporat i ha construït el seu discurs a partir de l'experiència i el coneixement de les ofertes d'espectacles que l'han precedit. El mitjà televisiu s'apropia, en els seus inicis, de les tècniques dels mitjans ja existents, dels discursos visuals del teatre i del cinema, però també d'altres espectacles com el circ o els esports.

És en aquest sentit que podem afirmar que la història es repeteix ja que en el seu moment el cinema havia begut, també, de l'experiència d'arts i espectacles ja existents tal i com posa de relleu COSTA (1988) quan afirma que l'escenografia cinematogràfica té una relació directa amb la manera de fer teatral alhora que està estructuralment lligada a la pintura.

En relació al teatre, FÀBREGAS (1979) ofereix una visió molt oberta del terme escenografia incloent-hi tant els elements visuals com els auditius amb l'única condició que arribin a l'espectador. PAVIS (1984) inicia la definició d'escenografia des d'una vessant històrica quan diu que *"La Skênographia es, para los griegos, el arte de adornar el teatro y el decorado pictórico que resulta de esta técnica"*. Més endavant actualitza la definició en el següent sentit: *"En el sentido moderno, es la ciencia y el método del escenario y del espacio teatral. Es también, por metonimia, el decorado mismo, que resulta del trabajo del escenógrafo. En la actualidad, la palabra se impone cada vez más reemplazando a decorado (...) Si el decorado se sitúa en un espacio de dos dimensiones, materializado por el telón de fondo, la escenografía es una escritura en un espacio de tres dimensiones, como si pasara de la pintura a la escultura o a la arquitectura (...)".* Podem considerar que PAVIS catalogà el decorat com a terme de segona categoria pel fet que en l'àmbit teatral el decorat era *"el telón de fondo, por lo general en perspectiva e ilusionista, que inserta al lugar escénico en un medio dado"* (PAVIS, 1984: 115). Pensem, però, que aquesta consideració només és certa en l'àmbit teatral, un espectacle on sí que es perceben en directe

les dues o tres dimensions que anomenàvem anteriorment. De totes maneres la relació entre l'un (el decorat) i l'altra (l'escenografia) és tan evident que es fa normal la confusió i l'ús indiscriminat dels termes. Així DIOSDADO (1981) introdueix un nou matís en les diferències i interrelacions entre escenografia i decorat. En termes generals per DIOSDADO el decorat és l'ambient on es desenvolupen les escenes d'una obra dramàtica mentre que l'escenografia és l'art de compondre els decorats.

Considerem que en televisió, on la percepció de l'espai a la pantalla (amb independència del desplegament real a plató) acaba convertint-se en un fons pla, sense profunditat (tant decorats en dues dimensions, com escenografies en tres dimensions), l'ús d'una o altra paraula, és a la pràctica, totalment intercanviable. Des d'aquest punt de vista televisiu, per MILLERSON (1987) l'escenografia té com fonament modificar, augmentar o bé crear un efecte visual determinat. A través de diverses tècniques escenogràfiques és possible crear realitats o evocar allò que mai va existir. Per tant, l'escenografia vol fer creïble allò que és inverosímil, vol convertir allò impossible en un fet real. L'escenografia és un món efímer de somni on allò fantàstic i imaginari cobra vida durant el temps en el qual es fabrica una il·lusió.

MILLERSON recorda la importància d'adequar contingut i forma en els productes televisius, cada programa ha de tenir un estil de decorat propi. No tindria

sentit un decorat abstracte o fantàstic per un programa de contingut seriós o a l'inrevés. El tipus de programa no és, però, l'únic factor que, segons MILLERSON, determinarà la tria del decorat ja que cal comptar també amb els pressupostos disponibles (costos econòmics) i les condicions de producció (característiques del plató, temps i personal disponible, ...).

L'escenografia la componen tota una sèrie de tècniques molt complexes. Per això BARROSO (1996) apunta que cal parlar de les tècniques escenogràfiques com a "*conjunto de operaciones en relación a la disposición de los escenarios (...) que contribuyen al registro técnico de la imagen y a la creación del ambiente o "dima" expresivo adecuado*" (BARROSO, 1996:60). El mateix BARROSO ofereix la possibilitat d'entendre millor quina és la particularitat d'ús del mot *set* aplicat a la televisió quan afirma que un escenari o decorat complex -amb dos o més ambients- pot encabir ambients diferenciats que es poden identificar com a sets.

L'escenografia, com a element formant de la imatge televisiva, explica i narra les històries tot mostrant-les, unint les seves propietats narratives i les iconogràfiques en el si de la imatge escena. GUBERN (1996) palesa aquesta qualitat de la imatge amb les següents paraules: "*La imagen (que nosaltres concretem en l'escenografia televisiva) tiene una función ostensiva y la palabra una función conceptualizadora; la imagen es sensitiva, favoreciendo la representación concreta del mundo visible en*

su instantaneidad, y la palabra es abstracta..." (GUBERN, 1996: 41-46).

.. mobiliari i atrezzo

Per MILLERSON (1989) l'atrezzo és "*el mobiliario del decorado*" (MILLERSON, 1989: 172). De fet són un conjunt d'elements a definir quan es fa la creació de l'escenografia, ja que s'hi integra i hi guarda relació. Poden tenir una funció purament decorativa o ser elements operatius que formin part de l'acció i interaccionin amb el personatge.

D'entre tots els programes que es poden veure a televisió, els elements de mobiliari i atrezzo tenen un paper destacat en aquells més lligats al cinema i al teatre ja que impliquen un element d'ambientació imprescindible per aconseguir credibilitat i que, per tant, ha de mantenir una línia estil·lística coherent. En canvi, en el conjunt de programes més televisius (informatius, concursos,...) són èines per a poder estar (taules i cadires), per a poder mostrar (pissarres, monitors, pantalles,...), amb una funció determinada que pot casar, o no, amb l'estil del decorat-escenografia.

3.2.- què entenem per *electrònica i virtual*

Hem configurat la definició del terme **escenografia** a partir de fonts diverses (obres de consulta generals i obres de consulta específiques). Això ens permet acotar una idea alhora concreta i àmplia, teòrica i pràctica del

significat de la paraula. Arribats a aquest punt estem en disposició de continuar amb el procés de definició que hem iniciat pel mot principal i aplicar-lo als adjectius.

Volem oferir una visió del mot **electrònica** referit a escenografia tot i que en la consulta a diccionaris i enciclopèdies l'única referència que aconseguim per lligar ambdós mots (escenografia i electrònica) l'hem de connectar a l'adjectivació del nom, a la manera i els mitjans que utilitzem per aconseguir l'escenografia, és a dir, a la qualitat tècnica que en possibilita la realització, l'execució i la transmissió de l'escenografia, és a dir, amb i per mitjans electrònics.

En el cas de **virtual** sí que és possible concretar, amb més base, la seva significació dins el conjunt de la locució. Per virtual entenem la capacitat potencial, la qualitat d'aparentar per sobre de l'aptitud de ser. Tal com diu el DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (1992: 1.487). "*Del latín virtus, fuerza, virtud*). *Adj. Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente. Ú. frecuentemente en oposición a efectivo o real// 2. Implícito, tácito// 3. Fís. Que tiene existencia aparente y no real*". La segona accepció del DICCIONARI DE LA LLENGUA CATALANA (1995: 1.875) incideix en aquest darrer aspecte en el següent sentit: "*Referit a alguna característica aparent (en contrast amb una real o absoluta)*"

Tenint en compte que els adjectius electrònica i virtual defineixen elements diferenciats (el primers fa referència a qüestions més tècniques i el segon a qüestions més properes a la imatge i la percepció) creiem

que seria bo i útil prendre partit per un dels dos mots alhora d'establir la base del nostre treball. De fet l'aposta ja està feta, d'entrada, en el títol de la tesi doctoral. La nostra opció, l'escenografia electrònica, l'hem fet a partir dels elements comuns de tots i cadascun dels sistemes i tipologies que es poden catalogar amb aquestes característiques. Prenem doncs la qualitat tècnica, l'execució i la transmissió que en possibilita la realització per mitjans electrònics com a element que habita en totes les tipologies i que, per tant, n'és definitori.

.la imatge infogràfica

Per delimitar amb exactitud què és l'escenografia electrònica cal que ens fixem en una paraula que permet entendre la complexitat de la naturalesa del concepte: la infografia. De fet les imatges electròniques i virtuals poden ser imatges creades amb tècniques informàtiques. És per això que, en moltes ocasions *infografia* s'usa, incorrectament, com a sinònim d'escenografia electrònica o virtual.

Concretant, però, es pot afirmar que **la infografia és una tècnica de producció, un procediment de creació d'imatges, mentre que l'escenografia electrònica n'és una de les possibles aplicacions.**

Recorrent a les obres de consulta general la que ens aproxima d'una forma més completa al sentit d'infografia és la de la (1988) que diu que el terme ve "*de info(màtica) y grafía*", i que és una "*Técnica de creación y de*

representación gráfica mediante utilización directa del ordenador" (GRAN ENCICLOPÈDIA LAORUSSE, 1988: 5808).
 Descubrim en aquesta simple definició la verdadera naturalesa de l'escenografia electrònica en un estadi avançat: aquella creada amb mitjans informàtics.

Una primera catalogació d'imatges infogràfiques sorgeix de la que van fer els primers enginyers que treballaren amb imatge de síntesi (citats per GUBERN) i que concorda força amb la d'Amheim (signs, symbols i pictures) i amb l'escala d'íconicitat de Moles. És així que hi ha imatges abstractes (no figuratives), simbòliques o gràfiques (que representen informacions quantitatives, topològiques, estructurals,...), imatges figuratives (representacions esquemàtiques o simplificades d'elements del món real) i imatges realistes (icòniques). L'ampliació d'aquest catàleg es fa a partir de les possibilitats transgressores de les rutines artístiques de la infografia, a partir de les quals trobem les simulacions (del món real), les quimeres (imatges monstruoses o arbitràries), i les hiperimatges (al *collage* d'imatges de naturalesa distinta) (GUBERN, 1996).

La imatge infogràfica, disfressada sota l'aspecte d'imatge òptica i indicial, pot ocultar, amb facilitat, el seu origen, permet la construcció de la imatge a voluntat, manipulant-la punt per punt (el píxel és la unitat d'informació i no de significació), il·luminant-la o, com diu GUBERN, donant-li moviment a voluntat "*...el artista infográfico puede construir su imagen hiperrealista con toda libertad, liberado de la tiranía de los rayos solares... aquello*

que es imaginable adquiere la condición de existente" (GUBERN, 2000: 188). Amb tot, però, la imatge infogràfica té limitacions perceptives. Aquestes imatges que els artistes i dissenyadors infogràfics bategen com a digitals en 3D pel fet que els objectes representats poden veure's des de diversos punts de vista, són en realitat "*simulaciones visuales de 3D proyectadas en 2D*" (GUBERN, 2000: 188-189)

La infografia representa, també, la globalització de la imatge. Ens referim a una uniformització estètica i ideològica a nivell planetari sorgida de l'ús de les noves tecnologies i que, per aquest mateix origen, pot trencar amb les tradicions imatgístiques pròpies de cada societat. Gubern parla de la "*colonización del imaginario mundial por parte de las culturas transnacionales hegemónicas, que presionan para imponer una uniformización estética e ideológica*". És en aquest sentit que es pot dir que la imatge infogràfica és hereva de la doble i divergent tendència intel·lectual proposada pel mateix GUBERN (1996) "*Por una parte, por la voluntad de perfeccionamiento cada vez mayor de su función mimética... que culmina en el hiperrealismo de la realidad virtual*" i, d'altra banda, continua, "*como símbolo intelectual y como laberinto,...que no dice lo que muestra o lo que aparenta, pues ha nacido de una voluntad de ocultación, de conceptualidad o de criptosimbolismo*" (GUBERN, 1996: 7-8).

La infografia esdevé també, modalitat de realització, tenint en compte el suport, que es basa en la seva producció per mitjans informàtics i el seu tractament

digital. La informàtica evoluciona integrant mitjans, tècniques i procediments que fins ara s'incorporaven a les possibilitats tecnològiques de la realització. Així, tenint en compte la naturalesa de la imatge (si és de referent real, o virtual,..) les modalitats de realització varien, segons BARROSO (1996), "*Con independencia del mayor o menor grado de realismo, son imágenes que no necesitan de un objeto real referente, y por consiguiente, no són el reflejo o imagen de nada o tan solo son reflejo -imagen- en la medida en que hacerse tan exactas y parecidas que simulen la propia realidad natural; propiamente habría que desigualarlas como infografismos antes que... antes como imágenes*" (BARROSO, 1996: 43-47). Des d'una vessant estètica els inicis de la imatge infogràfica mimetitzen les imatges de referent real, sovint buscant-ne l'aplicació de substitut virtual en el cas d'escenaris complexos. D'altra banda la infografia presenta una imatge abstracta, fantàstica per a vestir espais de ficció convencional

3.3.- proposta de definició d'escenografia electrònica

El terme escenografia electrònica sorgeix per primera vegada de MOEGLIN (1986) en traslladar l'espai nodal de la televisió a la superfície de la pantalla. Considera que és aquest l'únic espai que pot ser integrador de tots els elements que componen la imatge televisiva, tant si es tracta d'elements físics com d'electrònics. Per MOEGLIN l'escenografia electrònica ho és per contraposició amb la tradicional.

A partir de les consideracions i matisos que ofereixen les obres consultades ens trobem en disposició de proposar i justificar una definició operativa² d'escenografia electrònica ajustada al nostre objecte d'estudi que ens permeti donar cos i establir fronteres i, alhora, ser la base de la recerca.

La definició que proposem recull els aspectes primordials del concepte en la seva globalitat, tant des de la seva vessant d'*escenografia* com de la seva adjectivació en el mot *electrònica*.

Proposem la següent definició del concepte:

Escenografia Electrònica és el continent, l'embolcall d'un producte audiovisual generat per mitjans electrònics que acompanya al presentador / actor / comunicador i que només es materialitza com a tal en el visionat final a través de la pantalla del televisor.

.justificació de la definició

Guiats per l'afany d'aconseguir una definició breu, clara i que expliqui el sentit d'***escenografia electrònica***,

² WIMMER & DOMINICK (1996) assenyalen que la definició operativa és aquella capaç d'anotar els procediments a seguir per a poder medir o adquirir evidència empírica d'un concepte. La definició operativa garanteix la precisió però no implica validesa.

necessitem d'una definició breu com la que acabem de fer. D'altra banda creiem que el desenvolupament i ampliació de cadascun dels termes que apareixen en la mateixa i els motius pels quals han estat triats n'ajustarà més el sentit .

Els elements essencials dels quals es desgrana tota la definició es poden concretar en dues vessants. El nom escenografia aporta la vessant genèrica, la qualitat i la funció primordial i l'adjectiu electrònica, en defineix aspectes de creació, d'ús i d'aplicació. A més, l'adjectivació la diferencia d'altres tipus d'escenografia (de la real i física, per exemple) que puguin existir i que, de no ser per les qüestions tècniques que li comporta aquesta qualitat d'electrònica, podrien acollir-se perfectament a la definició abans explicitada.

Diem que és el **continent, l'embolcall**, per què l'escenografia d'un programa de televisió se'ns presenta i mostra visualment amb aquesta funció en el conjunt del programa. L'escenografia és l'encarregada de parlar sense paraules, és a dir, de mostrar com és el programa, de comunicar-ne el contingut, de transmetre'n la intenció, el caràcter,...en definitiva, la manera de ser. Pels professionals del mitjà³ és des d'un "*suport de fons*" pel presentador fins al "*disseny del continent*" del global del programa. Aquest *continent* hauria de mantenir un alt grau de coherència amb el contingut si es vol que el programa sigui un tot compacte i lògic.

³ Converses mantingudes amb Xavier Gómez, Cap d'escenografia i decoració de TVE-Catalunya i Antoni Doy, Cap d'Espai de TV3. Juliol del 2000.

Diem que és un dels elements que configuren un **producte audiovisual** per què l'escenografia electrònica és característica, per possibilitats tecnològiques, dels mitjans de comunicació que necessiten obligatòriament d'un visionat a través d'una pantalla, ja sigui de televisió o de cinema. En aquest sentit l'escenografia electrònica és irrealitzable com a expressió artística pel teatre convencional o pels espectadors a plató d'un programa televisió en directe ja que l'escenografia electrònica només és visible a través de l'espai pantalla

El fet que l'escenografia estigui **generada per mitjans electrònics** és la característica que la diferencia de qualsevol altre tipus. És per això que remarquem i puntualitzem en aquesta explicació complementària, que aquest és el nus de la qüestió i el fet que la diferencia de l'escenografia clàssica. La versió més avançada de l'escenografia electrònica és produïda com a imatge infogràfica. Fixem-nos que els dos conceptes que hem ampliat fins ara (continent, l'embolcall i producte audiovisual) són perfectament assimilables a l'escenografia física. Són les qualitats i, per què no, les limitacions tecnològiques les que la fan possible aquest tipus d'escenografia.

El fet que **acompanyi al presentador/ actor/ comunicador** el considerem indiscutible i fonamental, tot i que no exclusiu de l'escenografia electrònica. Pensem que el presentador / actor / comunicador és l'element cohesionador de tot allò que es visiona en la pantalla del televisor i per tant, és la connexió fonamental per tal que

la imatge triada per a ser escenografia es transformi en escenografia efectiva, per què se li pugui atribuir una dimensió i un volum determinats. Els telespectadors prenen la figura del professional com a punt de referència dels seus judicis (LÁZARO, 1994). Per tant, es pot considerar que l'escenografia és perceptiva a partir de l'existència del presentador. Considerem que un fons d'imatge, real i físic o electrònic no es pot considerar escenografia si no hi ha integrada explícitament la figura del conductor que la dimensioni.

Diem que **es materialitza com a tal en el visionat de la pantalla** per què té una presència física inexistent en el plató de televisió i només es materialitza com a escenografia visible en l'espai acotat per la pantalla. És cert que, com digué MOEGLIN (1986), comparteix aquest espai pantalla amb l'escenografia tradicional però també és cert que la base de realitat que es viu en el plató és ben diferenciada entre les dues tipologies escenogràfiques. En la tradicional és possible entendre la raó de ser dels moviments del presentador, ja que es veuen al mateix temps que l'escenografia; en l'electrònica tot s'ha d'ajustar a partir dels visionats de pantalles i monitors ja que, en realitat, el presentador cohesiona l'espai que l'envolta, íntegrament pintat d'un mateix color (blau o verd), i ha d'assajar els seus moviments interactuant amb l'espai que només pot veure a través d'una pantalla, tal com ho faran els espectadors.