

# Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat

Christina SCHMUTZ

[cschmutz@telefonica.net](mailto:cschmutz@telefonica.net)

NOTA BIOGRÀFICA: Doctorada en arts escèniques per la Universitat Autònoma i l'Institut del Teatre. Ha cursat la carrera de Filologia i Ciències Econòmiques (Friburg, Alemanya). L'any 1998 arriba a Barcelona amb una beca vinculada a la dramaturgia contemporània.

En aquesta ciutat realitza principalment, amb Frithwin Wagner-Lippok, escenificacions artístiques de textos d'autors contemporanis alemanys com ara Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Anja Hilling, Elfriede Jelinek, Oliver Kluck o Kathrin Röggla (Festival Grec, Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Videoart Loop, teatre Tantarantana). Des del 2006 inicia també projectes teoricopràctics al voltant del teatre postdramàtic i postespectacular amb conferències i com a membre activa del grup de treball Performance as Research, IFTR International Federation of Theatre Research i GTW Gesellschaft für Theaterwissenschaft (societat de les ciències teatrals a Alemanya). Imparteix classes teòriques i pràctiques a l'Institut del Teatre i a Eòlia, de Barcelona.

## Resum

Sobre la base de l'exemple de la producció *Numax-Fagor-Plus*, del director català Roger Bernat, l'article debat l'estructura paradoxal d'un dispositiu tècnic, tot establint relacions amb aspectes d'un comportament «monolític» dels espectadors de xarxes socials amb usuaris que piulen i publiquen, i tot plantejant qüestions d'actuació autònoma i lliure. La transmissió tècnica del text és important per al desenvolupament de la producció teatral *Numax-Fagor-Plus* en el fràgil context del museu, per principi aliè al teatre. Aquesta comunicació *mitjançada* per un «aparell tècnic» respon a la idea del teatre postespectacular —introduir distàncies perquè aparegui el «tercer mitjancer»— i funciona com una participació espontània en el sentit del teatre postdramàtic. El contacte aparentment directe en el «diàleg» a què podrien estar disposats els espectadors, preparat per a l'autoempoderament de les converses entre el públic abans de l'inici de la realització escènica, esdevé una demostració irònica de la seva il·lusió, visualitzada com a mer seguiment d'un comportament suggerit tècnicament. La realització escènica fa palpable com funcionen els assistents com a massa, com es relacionen els uns amb els altres i com actuen amb el text «per encàrrec», tot sotmetent-se, d'entrada, sense qüestionar-la, a una regla que enlloc s'esmenta explícitament. A partir d'una aparent llibertat, són dirigits de manera quasi cínica cap a una prova d'obediència, i ara experimenten paradoxalment una llibertat molt més àmplia i notable: què passa, si no m'hi sotmeto?

**Paraules clau:** postespectacular, postdramàtic, dispositiu tècnic, autoempoderament, mediació, era del relat, fi del diàleg, cultura de comunicació actual

Christina SCHMUTZ

## **Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat**

«El tipus de diàleg al qual ens enfrontem avui mostra sobretot una cosa: el temps dels diàlegs s'ha acabat. El temps en què enraonàvem els uns amb els altres ha quedat enrere. Estem entrant en una nova era del relat. Aquesta era que ens toca viure està marcada per gent que s'entusiasma exclusivament per les seves pròpies narracions, sense cap necessitat o desig de prendre coneixement de l'altra cara de la història [...]. La competència gira al voltant de quina opinió capta més públic, de qui es fa sentir més...»

Amb aquestes paraules, Amir Reza Koohestani (2018: 1) diagnostica la fi del diàleg, de la conversa i de la negociació a la nostra cultura de comunicació actual, malgrat que tots nosaltres estiguem permanentment *online*, permanentment connectats, és a dir, que ens comuniquem gairebé en tot moment. En aquesta «nova era del relat», el parlar apareix sobretot com a monòleg presentat per mitjà de suports per a l'autorepresentació. Koohestani percep aquesta nova era com a època de pures afirmacions, que es limiten principalment a resumir i reproduir titulars, tendències i imatges d'actualitat, i al centre de les quals, preocupada per ella mateixa, l'expressió d'opinions i el control simultani del seu efecte s'han convertit en una mena d'autorepresentació. El treball en l'efecte social de l'opinió pròpia reprimeix el discurs crític i les ocasions de debatre en temps real.

El diagnòstic de Koohestani palesa dues coses: l'ambigüitat de les innovacions tecnològiques que, almenys cal pensar-ho així, estan pensades per facilitar el diàleg, però que en canvi el degraden a una mera articulació de les manifestacions pròpies; i la tendència a atribuir-se el dret d'expressar l'opinió pròpia. Aquest parlar «autoempoderat» té lloc sobretot a les xarxes socials. En l'àmbit de les arts escèniques, la problemàtica social que, d'aquesta manera, resulta dels dispositius de transmissió tècnica, ha trobat recentment un eco paradigmàtic en la producció teatral *Numax-Fagor-Plus*<sup>1</sup> de Roger

1. Concepte: Roger Bernat, a partir de la pel·lícula *Numax presenta*, de Joaquim Jordà. Dramatúrgia: Roberto Frattini. Investigació històrica: Pablo González Morandi, amb la col·laboració d'extreballadors i extreballadores de les fàbriques Numax i Fagor Electrodomésticos. *Performer*: Núria Martínez-Vernís. Dispositiu de visualització: Matteo Sisti. Muntatge vídeo: Ramiro Ledo Cordeiro. So: Cristóbal Saavedra Vial. Direcció tècnica: Txalo Toloza. Coordinació: Helena Febrés Fraylich. Assistència producció: Ricard Terés. Fotografia: Jorge Nagore.

Bernat. Aquest director treballa des del 2008 en una nova estètica, que converteix el públic en el protagonista de l'escena. Tal i com ho formula en una entrevista amb Óscar Cornago (2016: 215) sobre la primera obra d'aquest gènere, *Domini públic* (2008), «la dialèctica entre qui mira —l'espectador— i qui fa —l'actor— esclata en desaparèixer l'escenari i els actors».

A partir de la situació escènica de la posada en escena de Bernat, l'ambigüitat del dispositiu tècnic es pot debatre com a ambigüitat de l'empoderament propi i per compte d'altri. Per transmetre una impressió, n'esmentarem en primer lloc alguns detalls. Els espectadors es troben asseguts cara a cara en dues files semicirculars, que deixen un espai obert al mig. D'aquesta manera, la situació té l'aparença d'una assemblea. A dreta i esquerra es troben pantalles on es projecten contínuament textos dialògics.



Disposició dels espectadors al principi de la realització escènica. Captura de pantalla del material videogràfic personal FFF Roger Bernat / Blenda. Imatge: Christina Schmutz.

El títol *Numax-Fagor-Plus* remet, fusionant-la, a la temàtica del declivi de les dues grans fàbriques espanyoles —Numax (als anys setanta) i Fagor (cap al 2004)—, amb les reconstruccions pròpies de dues assemblees de treballadors d'aquestes fàbriques. La d'electrodomèstics Numax, amenaçada per la fallida, va ser salvada gràcies a la lluita dels treballadors contra un acomiadament col·lectiu i la seva autogestió transitòria als anys setanta. El documental de Joaquim Jordà *Numax presenta*, del 1972, mostra aquests fets. Molts anys després de l'autogestió de la fàbrica, fallida en última instància, Bernat va convidar tant els seus antics treballadors com els de Fagor a recrear una de les assemblees de Numax, recollida al documental de Jordà, i va filmar aquests *reenactments*. El nom *Fagor* remet als acomiadaments massius històrics de la cooperativa basca homònima, mentre que l'adjectiu *plus* representa la seva pròpia elaboració artística.

La posada en escena mostra, com a part de les projeccions, uns curts muntatges de vídeo de les reconstruccions enregistrades i del documental històric. Al mateix temps, recrea escènicaament la situació d'una assemblea

amb la configuració dels seients a l'escenari obert. També les projeccions de text estan extretes principalment dels diàlegs del documental i dels *reenactments*.

En la realització escènica de l'11 de juliol del 2014 al Festival Grec, a Barcelona, la *performer* Núria Vernís-Martínez, a la primera cita projectada, comença llegint en veu alta:

MERCÈ: Hoy, 3 de mayo de 1979, los trabajadores de NUMAX nos encontramos en una situación delicada... Al cabo de dos años y medio de lucha para sacar adelante la fábrica y asegurarnos un trabajo... con un esfuerzo por parte de todos los trabajadores... defendiéndonos de clientes, proveedores, bancos, acreedores... nos encontramos en una situación comprometida.

La pròxima projecció de text suggereix que la *performer* s'adreci als espectadors de les últimes files, trencant així clarament la situació fictícia.

(Pausa. La PERFORMER mira a los de las últimas filas:) ¿Me oís allá atrás?

Segueix la tercera projecció:

ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA (*leyendo en voz alta*): ¡Sí, sí, adelante!  
(Bernat, 2014).

Després d'aquesta situació inicial, els espectadors llegeixen les altres rèpliques, primer reticents, després amb més fluïdesa. En aquest procés semblen identificar-se cada vegada més amb la situació assembleària. Aparentment, entenen les projeccions de text com a exhortació a llegir-les en veu alta, seguint l'exemple de la *performer*. Cada nova projecció de text està precedida per un so sibilant, un so produït tècnicament que recorda una fuetada, tot evocant connotacions violentes. Això posa en dubte la impressió que aquí s'està produint un procés col·lectiu de presa de decisió lliure. D'altra banda, els textos projectats contenen instruccions explícites. Els espectadors se sotmeten a una regla aparentment implícita de llegir les rèpliques en veu alta i seguir les instruccions projectades com si fossin acotacions per a actors. Amb el temps, desenvolupen autèntiques ganes d'actuar, varien el to i la modulació de la veu i semblen voler entrar en competència mútua com a actors.

El reconeixement de les rèpliques com a textos dels videoclips extrets del documental i mostrats durant la realització escènica i de les assemblees, «escenificades» per Bernat com a recreacions, acrediten l'autenticitat històrica i reforcen la il·lusió de formar també part d'aquest autoempoderament, tal com hi és representat. Al mateix temps, aquest reconeixement propi palesa la seva utilització tècnica arbitrària, és a dir, la possibilitat que un mateix sigui manipulat, aquí i ara. En certa manera, produeix una historicitat posterior de la realització escènica present, i al mateix temps suggereix la possibilitat de ficcionar la història. D'aquesta manera, en la participació del públic s'esdevé un entrecreuament d'aquests dos nivells.

Es plantegen i propaguen repetidament formats participatius que sugereixen als espectadors un accés a l'acció escènica, però sense cap autopercepció crítica de major importància al teatre. Menys sovint es té en compte, com també aquí, l'ambigüitat, deguda a la mediatització i, en determinats casos, possiblement intencionada, de les innovacions i dels dispositius tècnics. A *Numax-Fagor-Plus* el dispositiu tècnic consisteix en projeccions de text que compleixen una funció important per a la realització escènica, atès que en mantenen el funcionament en lloc d'actors. En aquest context, és decisiu no entendre per «realització escènica» la presentació d'una seqüència prèviament preparada, sinó, seguint Erika Fischer-Lichte (2004: 22), un esdeveniment teatral «que, com a procés d'experiències, sorgeix de la interacció de tots els participants, és a dir, de la trobada entre actors i espectadors. Així doncs, tots els físicament presents a l'espai participen en la seva gènesi; l'aquí i ara apareix sempre i és experimentat de manera especial com a present, i no es transmeten significats prèviament donats en un altre indret, sinó que presenta primerament significats sorgits en el seu decurs». Vista així, la «realització escènica» es caracteritza no tant per la situació posada en escena sinó, sobretot, per la seva «qualitat d'esdeveniment».

A la realització escènica present, tan sols a l'inici apareix breument una *performer*, que actua com a espectadora exemplar i, per tant, com a model d'actuació, per passar a l'última fila de la platea poc després de l'inici de la realització, i per tant queda en un segon pla escènic i fora del camp d'atenció dels presents. Seguint l'actitud de la *performer*, els espectadors llegeixen sempre primer el text parlat a partir de les projeccions; també en absència d'ella. Així doncs, la *performer* va desapareixent ràpidament en el transcurs de la realització escènica, de manera que la presència dels espectadors sorgeix cada vegada amb més força, fins a predominar. D'aquesta manera, es produeix de fet un anivellament de la jerarquia entre els presents, i en última instància una situació igualitària, és a dir, l'equiparació dels que intervenen en la realització escènica i els seus mitjans de producció. Els recursos dels espectadors són fins i tot més grans, ja que podrien completar allò que llegeixen en tot moment amb aportacions pròpies i de manera imprevisible; al mateix temps, obeeixen —també la *performer*, que al principi ho «viu» amb exemplaritat— la «norma» de llegir, que s'ha tornat «vigent». En un altre lloc,<sup>2</sup> denomino *tractament de text* la forma com apareix aquest text en la realització escènica. Aquesta aparició, és a dir, aquest *tractament de text*, presenta els trets del compliment d'una norma, per la qual cosa se la pot denominar *compliment d'instrucció*. En aquest sentit, la *performer* es presenta des de l'inici amb una dependència que qüestiona el seu estatus d'actuant autònoma. La situació, la presència de la *performer* i la seva actuació amb el dispositiu tècnic, el text que és presentat i que exhorta suggestivament a llegir-lo, generen junts una situació social en què els espectadors es veuen

2. Tesi doctoral de Christina Schmutz, *La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/ Frithwin Wagner-Lippok: uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica: una aproximación fenomenológica a Numax-Fagor-Plus, Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia y els suplicants//convivre a bcn*, 2018. <<http://catalegclassic.uab.cat:80/record=b2038641>> [Consulta: desembre 2019]

compel·lits a parlar en públic. L'empoderament per compte d'altri esdevé autoempoderament.

Si bé —com fou el cas en algunes realitzacions escèniques— sorgeixen a poc a poc algunes manifestacions espontànies que es desvien mínimament del text projectat i que causen rialles o altres reaccions emocionals entre els altres espectadors, la majoria d'assistents es mantenen generalment fidels al text de les projeccions. A part d'aquestes excepcions, els espectadors no desenvolupen el seu propi text, tot renunciant —si més no en part— a l'oportunitat d'autoempoderament que els ofereix la situació, que poden entendre com a empoderament per compte d'altri i, per tant, «aprofitable». Tot indica que la situació ofereix la participació immediata del públic i la seva pròpia concepció de la realització escènica com a substitutes de la vacant deixada per la *performer*.

El que fa tan ambigua i teòricament interessant la realització escènica de Bernat, malgrat l'aprofitament relativament escàs que el públic fa de la llibertat, és que precisament aquesta immediatesa —un tret recurrent de l'estètica postdramàtica— porta a confusió. El dispositiu tècnic de les projeccions de text conté, com a nucli de l'estètica bernatiana (i no només en aquesta realització escènica), un entrellaçament astut i paradoxal entre autoempoderament i empoderament per compte d'altri. Ben lluny de fer parlar els espectadors de manera *immediata*, donant-los la llibertat de definir el seu propi «destí», si més no aquella vetllada, hi té lloc una *mediació*. De fet, fins i tot una doble mediació: els espectadors transmeten *per a si mateixos* un text tècnicament ja mediat, i no són els actors els qui, com és habitual, els serveixen tot el text ja acabat. Aquesta comunicació *mediata* a través del dispositiu tècnic correspon a un tret estructural fonamental del teatre postespectacular d'André Eiermann (2009): la reivindicació d'introduir de nou distàncies en la comunicació teatral entre l'escenari i el públic, de fer aparèixer l'anomenat «tercer mitjancer». És així com Eiermann denomina la tercera instància basada en la teoria de la relació triangular de Jacques Lacan (1996), que introdueix una alteritat en la relació dual entre públic i escenari. D'altra banda, el fet que, si més no alguns espectadors, no sols assumeixin amb predisposició i amb animat entusiasme el seu nou «paper» i intentin «representar-lo» de la millor manera possible, sinó sobretot la manera *com ho fan*, també conté trets manifestos d'una participació espontània en el sentit del teatre postdramàtic (Lehmann, 1999) i, considerant el desenvolupament estètic més recent, també del teatre immersiu. En el fet que la *performer* es manté a l'ombra, es fa palesa aquesta estratègia d'absència, i amb ella entra en joc l'aspecte de l'alteritat: en la relació directa entre l'acció a l'escenari i l'experiència de l'espectador, irromp un buit en absència d'actors físics parlants a través del dispositiu tècnic de les projeccions de text i de la desaparició de la *performer*, un buit que ara pot ser omplert per una tercera instància. D'aquesta manera, la suposada «oferta» d'un control immediat de la realització escènica —i, per tant i de manera exemplar, del propi destí aquella vetllada—, rep un clar «revés».

No obstant això, la realització escènica, vista de manera superficial, sembla constituir un cas especialment provocatiu de participació teatral que fa

esclatar els dispositius habituals en el teatre: es tracta d'un «dispositivo escénico que se activa con la participación del público» (Cornago, 2015: 267). En comptes de tenir lloc en un teatre convencional, es realitzà al Museu d'Arqueologia de Catalunya. En l'entorn fràgil de l'exposició d'art, el propi tractament performatiu de la institució i l'observador genera un desassossec. Això marca les expectatives des d'abans del començament de la mateixa realització i suggereix un estil participatiu. L'indret encarna un ambient diferent d'un teatre regular. Es tracta d'un tipus especial d'espai públic, l'accés al qual també genera expectatives vinculades a la visita d'un museu. Els indrets i esdeveniments que desencadenen expectatives especials suposen «dispositius»: s'hi vinculen normes i discursos concrets. Segons Michel Foucault (1978: 119-120), un dispositiu inclou elements heterogenis, relacionats entre si a través de determinats vincles canviants i que, en el seu conjunt, compleixen una funció social estratègica. Per damunt d'això, el dispositiu es troba vinculat a les relacions de poder existents. Així doncs, per a Foucault es convertí en un recurs conceptual per donar nom al funcionament de la societat que rau en les estructures. Tant al *teatre* com al *museu*, els espais, els discursos, les institucions i les administracions es troben connectats en xarxa de mode canviant, de manera que responen a necessitats socials i reflecteixen el poder estructural d'una forma més o menys crítica: en el primer cas, responen a la necessitat d'una reafirmació (del jo) actual escenificada per actors davant d'un públic físicament present, mitjançant la presentació d'una narració més o menys fictícia; en el segon, responen a la necessitat de conservació i d'exposició, invariables en el temps, d'esdeveniments passatgers, materials o immaterials. Així doncs, el dispositiu comprèn determinats discursos i normes, així com coses dites i sobreenteses, i serveix com a xarxa que hom pot teixir entre els elements i les relacions de poder existents. Wolfgang Neurath (2017) remarca, dins el concepte de dispositiu, la contracció d'allò físic exterior amb allò mental imaginatiu: «El pensament de Foucault se situa en un límit, sembla venir de fora, però representa una invariant amorfa particular en la història social, perquè entén els poders socials com a ocupació política del cos i de la ment». D'aquesta manera, en el subjecte es creuen forces socials i forces d'espontaneïtat individual: «El subjecte està dividit, sotmès, en certa manera és portador de forces estranyes, i capacitat, és a dir, pateix i exerceix el poder».

En aquestes cruïlla i superposició del poder i l'empoderament intersubjectiu i subjectiu, en el seu enfocament participatiu i en la proximitat amb la instal·lació, *Numax-Fagor-Plus* és en principi comparable amb les instal·lacions de l'artista germanobritànic Tino Sehgal. Tal com succeeix en les seves instal·lacions, que anomena «situacions construïdes» i que es troben influïdes per l'art conceptual, l'art minimalista, la coreografia, la *performance* i la instal·lació artística,<sup>3</sup> els anomenats «intèrprets» generen contacte amb els visitants de museus, seguint les seves instruccions, i els involucren en l'acció mitjançant diàlegs, cant o coreografia. De la mateixa manera que en els

3. Les obres de Sehgal s'exposen exclusivament en museus (MOMA, Biennal de Venècia [Lleó d'Or 2013], Guggenheim, Tate Modern, Dokumenta Kassel, etc.). N'estan estrictament prohibides la presa de fotografies, la publicitat i la reproducció.

*settings* participatius de Bernat, els visitants prenen consciència de la seva presència: «Sehgal himself acknowledges that, in his work, the visitor is made aware of his or her own presence in the situation created by the installation» (Burt, 2010: 276). Si bé, a diferència de Bernat, Sehgal mostra les seves obres exclusivament en institucions alienes al teatre, com galeries i museus, també en ell «l'experimentació i l'exploració de les normes duta a terme en l'experimentació, constitueixen un aspecte bàsic» (Umatham, 2011: 169).

La diferència o la peculiaritat de *Numax-Fagor-Plus* és que la participació suposa aquí un parany diabòlic perquè els dispositius teatrals hi *semblen* vulnerables visiblement i política, però com a *mediats tècnicament* no se suprimeixen, sinó que són insubstituïbles, per la qual cosa fins i tot es reafirmen. Per recuperar el vincle amb la tesi inicial de Koohestani, cal recordar el context social en què es planteja la qüestió del parlar no instat en situacions públiques. L'aportació individual espontània al discurs públic és considerada, i amb raó, com a senyal d'una actitud democràtica, emancipada i activa que participa en la vida social. No obstant la seva validesa, que no serà objecte de les meves reflexions, aquesta afirmació interessant planteja si més no la qüestió de com cal valorar el parlar no instat en situacions públiques sobre aquest rerefons. L'aportació individual espontània al discurs públic és considerada, i amb raó, com a senyal d'una actitud democràtica, emancipada i activa que participa en la vida social. Tanmateix, hom podria sospitar, amb les paraules de Koohestani, que aquest parlar es pot interpretar —en les suposades condicions de predomini de relats mediatitzats— totalment a l'inrevés, com a relat «*influenced*» mediàticament i banal en si mateix. Podria donar-se el cas que la tendència a un relat propi desplegui un efecte emancipador, tot fent aflorar afirmacions lliures i desenvolupades subjectivament en qualsevol moment i en qualsevol dispositiu, però que, al mateix temps, l'espai per a la negociació en diàleg d'unes conclusions més complexes es fa més estret, impulsat per dispositius tècnics. Aquests dispositius s'han d'entendre com a estructures concretes o abstractes, en el sentit de Foucault (1978), en què es manifesta el poder-saber social. Si, d'una banda, aquestes estructures de poder i coneixement, suportades per dispositius tècnics, produeixen i estimulen «opinions», les encunyen a partir de patrons prefabricats de manifestacions i, finalment, les introdueixen al discurs com a «relats» vàlids, de l'altra són tan sols *en aparença* l'expressió de la disputa social entre individus. Vist així, la conversió de «l'opinió pròpia» en el relat, apuntada per Koohestani, evitaria abans que res la formació d'opinions pròpies. En aquestes circumstàncies paradoxals, es facilitaria per un costat l'autoempoderament al parlar no instat però, per l'altre, perdria el seu sentit social en la convivència en diàleg, el d'una competència entre opinions i actituds lliurement escollides que, en darrer terme, resulta en benefici del desenvolupament dinàmic continu i de la remodelació progressiva i adaptativa d'una societat democràtica. Les instal·lacions tècniques que facilitarien un semblant autoempoderament no fan sinó reforçar encara més aquesta ambigüitat entre manipulació i empoderament.

En la vida diària, es produeixen contínuament ocasions en què podria sorgir l'ambigüitat: cada telèfon mòbil és, en certa manera, un mitjà per



instar a parlar i, al mateix temps, un dispositiu tècnic per integrar l'individu en els interessos d'un mercat poderosíssim. Des de fa temps, la crítica cultural apunta que els dispositius tècnics innovadors, com els que actualment marquen sobretot l'ús de les tecnologies digitals, promouen un comportament i una comunicació uniformes, per exemple en les anomenades «bombolles de filtres». L'experta en mitjans Martina Leeker (*TdZ*, 2018: 7-18), en un article sobre estratègies estètiques en cultures digitals, remarca que ja no es desenvolupa res d'original per assolir una comunicació satisfactòria, sinó que hom relativitza i encadena referència rere referència. Així mateix, aquesta pèrdua d'allò propi contrasta amb una exigència, percebuda subjectivament, de reinventar-se contínuament. També aquí la il·lusió de l'autorealització sembla enfrontar-se al pur domini extern. L'observació de la pèrdua d'originalitat i de la irrellevància és minada per l'experiència de l'exigència social d'incomparabilitat i omnipresència: la promesa d'aquest nou universalisme rau, a més a més, en estar connectat i poder entrar en contacte amb tot i amb tothom, en tot moment. La discrepància empírica entre aquesta aspiració i aquesta promesa, d'una banda, i el fracàs viscut juntament amb el desengany d'aquesta aspiració, de l'altra, planteja principalment la qüestió de l'autonomia fonamental dels actes de parlar en públic: quina dependència tenim quan ens pronunciem públicament amb patrons prefigurats o dispositius tècnics que ens marquen inadvertidament aquesta manera de parlar i, potser fins i tot, la nostra pròpia «opinió»?

Després que els pilars bàsics del teatre postdramàtic —la inclusió d'allò real com a material artístic i l'obertura de la quarta paret, és a dir, la comunicació cara a cara— quedessin corromputs pel seu acaparament comercial, Eiermann, davant la funció emancipadora que tingué en el seu moment el teatre postdramàtic, actualment confia més aviat en les noves estratègies d'absència i, per tant, en els formats postespectaculars. L'oportunitat que això comporta és que l'esdeveniment teatral no sigui completat sinó pels fantasmes i la poesia-alteritat creada artísticament. D'aquesta manera, les estratègies estètiques, que forcen la formació d'aquesta alteritat i fan caure l'espectador en un forat, que després pot omplir mitjançant la seva pròpia activitat, formen, segons Eiermann, la base d'un d'empoderament verídic.

Davant d'un escenari buit, sense personal, els espectadors esdevenen *performers*. Deixen enrere la seva condició d'espectadors i assumeixen l'acció escènica. El dispositiu tècnic genera el seu *autoempoderament* i la seva emancipació de la condició d'espectador passiu. L'efecte queda reforçat per la lenta desaparició de la *performer*. El dispositiu tècnic és tan transparent que els espectadors també s'hi podrien rebel·lar. Tenen via lliure, poden llegir o no, també podrien modificar textos o acotacions, llegint de manera diferent o una mica diferent, o bé deixar d'executar acotacions, o seguir-les només en part o de manera diferent. L'autoempoderament dels espectadors arriba, com a tal, fins al disseny totalment lliure de la realització escènica, això és, fins a la seva total desintegració. De fet, la tesi de l'autoempoderament no gira al voltant de la qüestió de si realment abandonen el marc suggestiu —amb la qual cosa *l'utilitzen* paradoxalment de debò—, sinó de si el *podrien* abandonar; és a dir, si l'oferta hi és, si hi ha un espai de possibilitats

obert, si és experimentable com a tal (a les realitzacions a les quals he assistit, els espectadors no han aprofitat les seves possibilitats i la seva llibertat fins aquest punt).<sup>4</sup>

D'aquesta manera es crea un buit entre possibilitat i realització, en aquest cas entre llegir i parlar; en aquest buit, sorgeix una pregunta: qui produeix el text? Qui parla? Es tracta realment d'espectadors emancipats? O potser no sortirà a través de la màscara dels personatges, adoptats sol·lícitament pels espectadors, la veu autoritzada del *setting*? Aquesta pregunta duu a la segona lectura, totalment diferent, de la realització escènica. El comportament dels espectadors permet establir una relació òbvia amb aspectes de les xarxes socials, els usuaris de les quals piulen i publiquen i també es pensen que actuen amb llibertat i autonomia. Per això la realització escènica no sols fa experimentable l'emancipació escènica dels espectadors, sinó que també n'encarna simultàniament el contrari: la manera com els assistents funcionen com a massa manipulable davant d'una regla, endemés «autoritzada» per un aparell tècnic, per un dispositiu. Segueixen instruccions i reciten mesells un text «per encàrrec». Se sotmeten a una regla que enlloc s'ha indicat explícitament. L'aparent llibertat d'expressió apareix en realitat «llegida», preimpresa, marcada, dramàticament preparada per altri. Cegament obedients, accepten el seu propi autocontrol i la seva autolimitació, en lloc d'aprofitar l'ocasió de tenir alguna cosa a dir. Senzillament segueixen el corrent, s'immergeixen en la suposada estructura normativa de la microsocietat de la realització escènica. Per expressar la seva pròpia opinió, s'haurien de situar al marge del grup i atrevir-se a marcar-hi distàncies.

La instal·lació escènica de Bernat es presenta d'aquesta manera com a farsa sarcàstica de la llibertat il·lusòria d'una comunitat que cedeix, submissa, a la més mínima direcció autoritària transmesa tècnicament. Aquesta segona lectura fa trontollar la fe en la llibertat d'expressió d'individus autònoms capaços de manifestar la seva opinió espontàniament. També planteja la qüestió de si les converses i els discursos entre persones no són molt més prefigurats que no ens imaginem. Una formulació transparent i democràtica de les normes socials no protegeix d'un totalitarisme per la porta del darrere. D'aquesta manera, la realització escènica distingeix un trivial esquema dicotòmic entre participació emancipadora bona i teatre de representació dolent, en una analogia estètica amb la dicotomia entre oprimits i opressors en la lluita obrera. Així, és possible interpretar la mateixa realització escènica en sentit contrari. L'altra cara de la moneda del dispositiu tècnic com a instrument d'alliberament és l'aparell tècnic com a complex opressor. El dispositiu pot esdevenir un lloc d'ensinistrament, un instrument d'opressió, sempre que s'hi marqui què reciten els espectadors: el seu comportament ha sigut manipulat per a l'èxit «com a model de negoci» de la posada en escena. La realització escènica oscil·la entre aquestes lectures, tot contraposant l'habilitació a la llibertat i el parany de la manipulació. El paral·lelisme social és obvi: també les xarxes socials fan veure

4. Sartre diu a *Les mouches* (*Les mosques*) que les persones no saben que són lliures: Júpiter recorda a Egist «le secret douloureux des Dieux et des rois, c'est que les Hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas».

que són transparents, però actuen com a estructures de poder autoritàries. Tot plegat recorda empreses com Google, Facebook, Amazon o Microsoft, que promouen el «capitalisme de vigilància» (Zuboff, 2018) com a model de negoci. Això correspon exactament a allò que Foucault volia dir amb «dispositiu». Així doncs, la realització escènica funciona pel que fa a la seva configuració tècnica com a *demonstració d'un dispositiu*, i al mateix temps precisament com a aquest dispositiu.

La qüestió de les suposades llibertat i autoresponsabilitat dels espectadors pot formular-se com a «emancipació guiada dels espectadors», és a dir, si no cal veure l'emancipació dels espectadors suposadament possibilitada més aviat com a conseqüència d'una manipulació estètica. L'*autoempoderament manipulat* per part dels espectadors tan sols és possible gràcies a un dispositiu tècnic: és un empoderament *manipulador*. El dispositiu tècnic és tan transparent que els espectadors s'hi podrien rebel·lar; es tracta d'una regla no explícita, però clara i distingible. Tanmateix, els espectadors accepten el seu autoempoderament tot parlant i donant forma al decurs de la realització escènica. L'alteritat com a característica postespectacular de la realització escènica permet ambdues interpretacions. Si hom afirma —en l'àmbit social— la reivindicació que el teatre generi models de participació autèntica en l'actuació, *Numax-Fagor-Plus* és en aquest sentit també una configuració en què la realitat és al mateix temps *autèntica* (els espectadors poden parlar) i *no autèntica* (de fet, només diuen allò que els és indicat). El parlar dels espectadors també presenta trets d'una exposició pública, que de manera exagerada hom podria veure com a posturejar, com a autorepresentació en positiu. En aquesta autorepresentació es reflecteix, al seu torn, el pronòstic de Koohestani de «l'era del relat». La il·lusió d'una comunicació triada lliurement entre persones lliures, quan en realitat uns dispositius tècnics suggereixen actuacions desitjades, remet a una conclusió decisiva, sobretot a la vista de la tendència mundial cap a un auge dels posicionaments populistes de dretes: la possibilitat de lliure expressió verbal dista molt de ser una formació lliure de voluntats.

El *setting* altament ambigu de Roger Bernat a *Numax-Fagor-Plus* pot ser considerat com a desglossament dialèctic de la interpretació en una tesi d'empoderament, així com l'antítesi de la incapacitació. El *setting* teatral manipulador equival a una situació prerevolucionària, no sols pel que fa al contingut sinó també estructuralment: desemboca —així sembla voler-ho el seu concepte— en una mena de ficció real, que també funciona en part. Però així mateix la resistència contra la pretensió d'haver de «participar» duu irremissiblement, en última instància, a tractar el tema de l'assimilació o la resistència. D'aquesta manera, l'experiència immediata dels textos parlats és viscuda una vegada com a *autoempoderament* i una altra vegada com a *autoempoderament manipulat*, és a dir, una experiència generalment *paradoxal*, que resulta crítica precisament per aquesta paradoxa inevitable: denuncia la situació social existent o la passivitat del públic en una situació teatral habitual; diferencia un esquema dicotòmic de bo i dolent en oprimits i opressors en la lluita obrera, mostrant, en primer lloc, com els oprimits també pressionen suggestivament els seus iguals i, en segon, que la manca de protesta no sols es

deu als opressors sinó també al conformisme de la massa davant el compromís democràtic; duu un sistema social i teatral existent a la crisi, tot ampliant l'espai cap a opcions d'actuació que fins ara han passat desapercebudes.



## Referències bibliogràfiques

- BURT, Ramsay. «Performative Intervention and Political Affect: De Keersmaker and Sehgal». A: KOLB, Alexandra. *Dance and Politics*. Berna: Peter Lang, 2010, p. 268-279.
- BERNAT, Roger, FFF. *Numax-Fagor-Plus*, 2014 [en línia].  
<<https://www.catalandrama.cat/es/>> [Consulta: 17 gener 2019].
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada, 2015.
- «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat». *telondefondo, Revista para la Crítica Teatral* (Argentina: CABA), núm. 24, p. 214-226.
- EIERMANN, André. *Das postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (Teatre postespectacular. L'alteritat de la funció i l'art fora dels límits). Bielefeld: [transcript] Independent Academic publishing, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen* (La estética de lo performativo). Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (Dispositius del poder. Sobre sexualitat, saber i veritat). Berlín: Merve, 1978.
- KOOHESTANI, Amir Reza. «Das Ende des Dialogs» (El final del diàleg). *Theater Heute* (Berlín), núm. 8 (juny 2018), p.1.
- LACAN, Jacques. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar* (Els quatre termes bàsics de la psicoanàlisi. El seminari). Traducció del francès a l'alemany de Norbert Haas (1973). Berlín: Quadriga, 1996.
- LEEKER, Martina; BISCHOF, Andreas; MARKUS, Joss. «Wir erfinden uns und die Dinge gerade neu» (Redescobrint-nos nosaltres i els nostres objectes). A: *Theater der Zeit* (Berlín), núm. 7-8 (agost 2018), p. 25-31.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das postdramatische Theater* (El teatre postdramàtic). Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- NEURATH, Wolfgang. *Von den Dispositiven der Macht und ihrer sozialen Morphologie* (Dels dispositius del poder i la seva morfologia social) [en línia].  
<<http://medienimpulse.at/articles/view/1028>> [Consulta: 18 desembre 2018].
- PARISER, Eli. *The Filter Bubble. How the new personalized web is changing what we read and how we think*. Edició original de 2012. Traducció de l'anglès al castellà de Mercedes Vaquero. Barcelona: Taurus, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. *Les Mouches*. París: Gallimard, 1943.
- ZUBOFF, Shoshana. *The age of surveillance capitalism* (Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus). Traducció de l'anglès de Bernhard Schmid. Frankfurt: Campus, 2018.
- UMATHUM, Sandra. «Es regiert das abstrakte Konzepttheater». A: HINZ, Melanie; ROSELT, Jens (eds.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater* (Caos i concepte. Assaig i assajar en el teatre). Berlín: Alexander, p. 150-171.