

Manifests are meant to clear the air and challenge – ningú no té dret a obeir

Sobre el manifest de Roger Bernat i Roberto Fratini: *FFF: The Friendly Face of Fascism*.
Per una estètica dels dispositius, que trobareu, revisat i actualitzat pels autors respecte a edicions
anteriors, a la secció «Documents» <[enllaç PDF](#)>

Christina SCHMUTZ

cschmutz@telefonica.net

NOTA BIOGRÀFICA: Doctorada en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma i l'Institut del Teatre. Ha cursat Filologia i Ciències econòmiques (Friburg Alemanya). L'any 1998 arriba a Barcelona amb una beca vinculada a la dramaturgia contemporània. A Barcelona escenifica principalment, amb Frithwin Wagner-Lippok, textos d'autors contemporanis alemanys. Des del 2006 s'inicia també en projectes teoricopràctics al voltant del teatre postdramàtic i postespectacular. Membre activa del Working Group Performance as Research, IFTR International Federation of Theatre Research i GTW (Gesellschaft für Theaterwissenschaft societat per a les ciències teatral). Imparteix classes teòriques i pràctiques a l'Institut del Teatre i a Eòlia.

Resum

El comentari classifica el manifest de FFF de Roger Bernat i Roberto Fratini, publicat el 2018, com a praxi artística. Mostra que la pròpia redacció d'un manifest pot ser entesa com a pràctica performativa: el text comentat, que tan sols és percebut de manera mediata pel que fa al seu contingut informatiu, apareix com a *performatiu*, és a dir, tal com arriba directament al lector i amb les associacions i idees que desencadena.

No és fins que sorgeixen les «directrius d'una estètica del dispositiu», anunciades cap al final del manifest, que també esdevé la descripció d'un programa estètic. Per la seva banda, aquesta pràctica estètica pot apuntar a objectius polítics i al mateix temps causar una confusió estètica, desplegar un efecte crític sobre ell mateix i actuar com a crida a una actuació autònoma. Els lectors del manifest, com també els espectadors d'una representació de FFF, poden adoptar i posar en pràctica un posicionament propi dins del debat que això provoca.

Paraules clau: pràctica estètica, participació, pensament autònom, emancipació, Roger Bernat, Roberto Fratini, manifest, dispositiu

Christina SCHUMTZ

Manifests are meant to clear the air and challenge – ningú no té dret a obeir¹

Sobre el manifest de Roger Bernat i Roberto Fratini: *FFF: The Friendly Face of Fascism*.
Per una estètica dels dispositius, que trobareu, revisat i actualitzat pels autors respecte a edicions
anteriors, a la secció «Documents» <[enllaç PDF](#)>

Quina importància política, social i/o artística té encara el manifest a l'actualitat, també a la vista dels reptes ecològics dels moviments migratoris i de refugiats globals? Ja s'ha dit tot, res ja no és possible, o bé aquesta pràctica artística és més actual que mai com a formulació política?

Dogramaci; Schneider, 2017: 14

El desembre del 2018, Roger Bernat i Roberto Fratini van publicar un manifest que es qualifica de pràctica artística i que, al mateix temps, fixa uns objectius polítics, tot creant una confusió que, com cal suposar en benefici dels autors, comporta la crítica i l'empoderament de l'actuació autònoma. Aquest text, titulat *FFF: Friendly Face of Fascism. Per una estètica dels dispositius*, és el que comentarem des del punt de vista de la pràctica estètica, perquè persegueix un objectiu; no sols pretén funcionar en sentit *estètic*, sinó també polític. Aquesta suposició es nodreix, al capdavant, de les experiències que viuen els espectadors que entren en contacte amb l'estètica teatral amb motiu de les produccions de FFF,² les estratègies de les quals estan estructuralment emparentades amb els objectius del manifest. Si hom pren com a referència els seus al·lisonaments, reivindicacions, provocacions i manifestacions, el manifest persegueix la intenció social de propiciar un pensament

1. Comentari d'Yvonne Rainer en una entrevista amb Helmut Ploebst (2007) sobre el seu text conegut com a «No-manifesto»; «Manifests are meant to clear the air and challenge, and then their usefulness is over», citat a: *Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis* (El manifest com a pràctica artística) Brandstetter (2017: 26). Cita pronunciada per Hannah Arendt «Kein Mensch hat das Recht zu gehorchen bei Kant» (cap home no té el dret a obeir, segons Kant) en una entrevista amb Joachim Fest (1964), on parla sobre el procés d'Adolf Eichmann, <<https://youtu.be/GN6rzHemaYo>>, minut 17:02.

2. The Friendly Face of Fascism (La cara afable del feixisme) és el nom de la companyia teatral formada per Roger Bernat, Roberto Fratini, Txalo Toloza, Cristóbal Saavedra, Ana Rovira, Marie-Klara González i Helena Febrés. El nom de la companyia va ser encunyat el 2008 per Pedro Soler i Roger Bernat. Alguns dels seus espectacles són *Domini Públic* (Teatre Lliure, Barcelona, 2008), *La consagració de la primavera* (Teatro Milagro, Mèxic, 2010), *Please, Continue (Hamlet)* (Théâtre du Grütli, Ginebra, 2011), *Pendent de votació* (Centro Dramático Nacional, Madrid, 2012), *Desplazamiento del Palacio de La Moneda* (STML, Santiago de Xile, 2014), *Numax-Fagor-plus* (KunstenFestivalDesArts, Brussel·les, 2014), *No se registran conversaciones de interés* (MUCEM, Marsella, 2016-2017) o *The place of the Thing* (Documenta 14, Atenes-Kassel, 2017).

crític, l'autonomia, la participació i l'autoempoderament. Considerant la creixent influència dels mitjans de comunicació dins el context del debat del *me too*, el nou moviment ecologista juvenil o tantes altres protestes en massa eficaces via internet, l'experiència del col·lectiu està guanyant un significat i una potència nous i actuals, i el concepte de participació està de moda tant en política com en teatre, en sentit teòric i pràctic. Des d'aquesta perspectiva, cobren importància els formats que exploren les possibilitats de participació autèntica.

Ara bé, què hem de dir de la capacitat de pensament crític, és a dir, de diferenciar el punt de vista propi de les «opinions» pregonades en públic i amb molt èxit? I com s'hi posicionen les activitats artístiques? Suposant que la participació dels espectadors no és un fi en si mateix, sinó que està pensada com a exercici de la capacitat de pensament crític, els formats participatius sempre tenen com a objectiu fer els espectadors més autònoms en sentit democràtic, objectiu que hom pot qualificar com «autonomia participativa». ¿Com aconsegueix l'art iniciar quelcom que hom pugui anomenar «autonomia participativa», és a dir, posar en marxa una cosa que, tal com es pregunta Wolfgang Ulrich (2019: 42), inciti a «emancipar-se dels estàndards del present i introduir d'aquesta manera noves idees crítiques?» El concepte d'«autonomia de l'artista» i la seva obra s'han discutit una i altra vegada des del Renaixement, i encara avui polaritzen i polititzen de nou els debats teòrics de l'art. D'aquesta manera, els artistes autònoms —en el sentit de perseguir «tan sols» els seus propis interessos en lloc de comprometre's, per exemple, per les minories i els temes de gènere— són cada cop més objecte de crítica. En canvi, si s'ocupen de temes dictats per l'ala esquerra del debat, com el gènere, *me too*, els refugiats o la integració de minories, sovint es considera que els falta autonomia davant el gust discursiu actual i se'ls encasella en el camp conservador de la política cultural: «En el cas d'artistes de dretes, autonomia significa situar-se de tal manera cap a una identitat europea occidental que, en última instància, els conceptes d'autònom i d'identitat arriben a confondre's». (Ulrich, 2019: 42.) La dicotomia entre participar i autonomia sembla entrecreuar-se de nou amb la dicotomia de les orientacions polítiques i motivar debats de política cultural.

L'autodefinit manifest *FFF: The Friendly Face of Fascism*. Per una estètica dels dispositius, publicat no fa gaire per la companyia teatral al voltant del director Roger Bernat i el dramaturg, teòric de la dansa i docent Roberto Fratini, s'oposa, d'una banda, a les línies de discurs desplaçades, seguint en canvi l'estil de les afirmacions apodíctiques, en lloc de donar suport a l'autoempoderament i l'autonomia. Dins el seu caràcter anunciador, representa al mateix temps un «experiment de realització escènica».

En general, es considera com a manifest un posicionament escrit sobre una visió estètica, artística o política, que sovint fa una referència crítica a conceptes existents, tot proclamant l'obra pròpia de l'autor. Un manifest pot constituir una presa de posició sobre una visió artística, en la majoria de casos d'un grup, que expressa o pretén iniciar una revolució estètica, una reorientació artística o un canvi social o polític, tot desdient-se del passat i enfocant quelcom de nou (Asholt, Fähnders, 1995 i Poole, 2014). Dins el

panorama artístic de la fi del segle XIX i del començament del XX, van sorgir molts moviments i grups que publicaven els seus principis o utopies en manifestos, com per exemple la reivindicació de la supressió de la separació entre art i vida per part de l'avantguarda històrica o el rebuig radical de les percepcions artístiques tradicionals del corrent principal burgès: «L'inici del segle XX és generalment considerat com a fase especialment productiva dels manifestos: el futurisme, l'expressionisme, el dadaisme o el surrealisme van completar les seves produccions artístiques amb declaracions eloqüents, articulades a través de diaris, almanacs, fullets o també *performances*» (Dogramaci; Schneider, 2017: 10), tot suprimint la distinció entre actuació i realitat, entre lògica i alògica. La forma típica de la programació pública de les avantguardes artístiques consisteix a declarar el seu art com a «pràctica vital» (Bürger, 1974: 72) social i adoptar una posició crítica amb la tradició i orientada al futur, però també relacionada amb el públic, tot desdient-se políticament, social i artística de la tradició. Wolfgang Asholt i Walter Fähnders (1995: 15) qualifiquen l'avantguardisme històric com a «manifestantisme» que ha trobat en aquest gènere «el seu medi artístic més propi». Sobretot, el programa dels dadaistes presenta sovint contradiccions, cosa que proclamen explícitament al seu manifest: «Soc contrari a les actuacions, favorable a la contradicció constant, també a l'afirmació. No soc ni favorable ni contrari, ni explico per què odio el seny normal. Dada no significa res» (citada a Fiebach, 2003: 285). Aquesta negació del significat, la transgressió de les convencions, la crida a la contradicció i, en general, la negació de tot allò que al mateix temps impliqui afirmacions són considerades, generalment, característiques dels manifestos avantguardistes, que Gabriele Brandstetter (2017: 21) qualifica precisament per això com a «gest bifront del manifest dins l'avantguarda». També cal veure dins el mateix context, segons Joachim Fiebach (2003: 285) «l'ús absolutament irònic de l'art».

En aquest sentit, és legítim preguntar-se fins a quin punt el manifest *FFF* també presenta senyals d'alògica, contradicció, negació i incoherència. Quina funció podria complir avui un manifest —alògic, contradictori i incoherent— dins un entorn artístic i teatral? Les «directrius d'una estètica del dispositiu» anunciades cap al final del text del manifest l'identifiquen com a descripció d'un programa estètic. No és fins després de completar la lectura que el lector sap qui en són els autors i que el text es considera pertanyent al gènere dels manifestos. Tanmateix, aquesta proximitat amb el gènere del manifest ja s'insinua mitjançant el to proclamador i la forma de text eixuta, homogènia i estructurada en punts clarament diferenciats. A més, conceptes com *proclamació*, *crida*, *provocació* o *lluita* són coneguts pels manifestos històrics. L'autodefinició al final del text suggereix urgència i «especula en tot cas amb una relació d'acció-reacció entre l'artista i el públic», segons escriu Ralph Poole (2014: X).

Ja al segon paràgraf diu que *FFF* «no produeix espectacles sinó que dissenya dispositius». La pròpia autoreferencialitat d'aquesta afirmació presenta el text no sols com a producte informatiu sinó, d'acord amb el caràcter esmentat anteriorment dels manifestos, com a producte *literari* i, per tant, *estètic*. Pel que fa a l'efecte estètic dels manifestos, Gabriele Brandstetter

(2017: 18) constata que «pel que fa a la seva estructura —com a acte de parla, com a acte de mostrar i proclamar quelcom que es torna manifest—, el manifest és performatiu», tot afegint-hi que els manifestos, així com la seva creació, el seu efecte i la seva recepció, es transmeten «gairebé exclusivament a través del text reproduït», però que, tanmateix, «s’han d’entendre com a praxi performativa, que no cal descriure solament com a acte de parla, sinó també com a esdeveniment presentat corporalment» (*ibíd.* 2017: 12), és a dir, en el sentit d’actes de parla performativa. El manifest no en té prou amb fer una crida a la proclamació i la polèmica, sinó que també ho *duu a terme*: ell mateix *proclama* i *polemitza*.

En aquestes condicions, no farem una valoració del contingut del manifest FFF ni l’analitzarem com a producció estètica, com a *gènere literari*; en canvi, se n’observarà l’aspecte *performatiu*. En experimentar i percebre el text com a acte performatiu, és a dir, com a *actuació* artística, hom pot plantejar-se com captiva el lector, què l’estimula i quines idees genera.

En aquest sentit, cal situar en primer lloc, breument, Roger Bernat i FFF. Com a autor signa la formació artística FFF, una companyia que actua en l’àmbit internacional, amb el director de teatre Roger Bernat com a cap visible, la inclinació del qual cap a la provocació va culminar aviat amb el qualificatiu d’*enfant terrible* (Abad, 2003). Amb la seva «Trilogia 70» —amb obres com *Joventut Europea* (1999), *Flors* (2000) o *Que algú em tapi la boca* (2001)— articula una crítica provocadora del teatre de text representatiu. Per exemple, a *Flors* es barreja un gest de negació amb el gran art, que oposa la grandiositat de la posada en escena operística a la profanitat d’una escena pornogràfica dràstica i celebrada amb opulència. Com a explorador de límits i defensor d’una forma artística híbrida a cavall entre el teatre i la instal·lació, Bernat es deu cada cop més a una forma especial de *direcció conceptual*, tot intentant de redefinir el paper del públic al teatre contemporani. Des de la creació de FFF (2008), Bernat i Fratini treballen en una nova estètica, en què el públic esdevé el protagonista de l’escena. Aquestes produccions superen els límits entre teatre, instal·lació i *performance*, o bé els amplien radicalment, tot duent fins als seus límits no sols el gènere teatral, sinó també l’estatus de l’espectador i de l’artista-autor. El concepte de dispositiu també assumeix un paper central: «El dispositivo vuelve obsoleta la representación al tiempo que continúa produciendo representaciones... En el ámbito estético, los dispositivos dan prioridad al conocimiento de las reglas sobre el conocimiento de las representaciones» (Sánchez, 2017: 335). Així doncs, l’actor deixa de controlar l’esdeveniment escènic i l’experiència dels presents per tendir a desaparèixer, perquè els presents prenguin possessió de la seva força política i s’apoderin del teatre com a indret de debat social. El 2016, Bernat i Fratini (2016: 95) van publicar l’article «Seeing oneself living», que ambdós autors qualifiquen com una mena de manifest del seu mètode de treball teoricopràctic. Tracta de la possibilitat d’una estructura emancipatòria i participativa de la realització escènica, que destaca perquè l’espectador sempre sap *que* és manipulat. En la manipulació veuen la condició per a un impuls emancipatori, que sovint substitueix la devoció quasi religiosa pel teatre de discurs complex: «The awareness of being manipulated is the indispensable prerequisite to constitute a

hypothesis of emancipation. Theatre should not have a stale smell of incense, sacrifice, collective ecstasy, and acclamation. For if we believe that theatre is not the place for political oversimplification, it is neither the best venue for fabricating religious shortcuts to the socio-political complexity of present times». Així doncs, en lloc de permetre als espectadors en primer lloc l'emancipació, com ho fa Brecht, aquesta emancipació passa aquí a un segon pla estratègic per fer-la sorgir de manera paradoxal precisament a causa d'això. L'emancipació de l'espectador comença així que es veu capacitat per a veure i qüestionar el poder amb la seva mirada i tan aviat com pren la llibertat intel·lectual de poder-hi reflexionar i fer-ne el que vulgui. Constanze Schellow (2016: 194) objecta que al teatre *sempre* actua un dispositiu de poder i que hom no pot imaginar l'espectador emancipat com a feliç resultat personificat d'una praxi de realització concreta que, finalment, «ajuda l'espectador a conquerir el seu dret, i només això», sinó, com afirma Nikolaus Müller-Schöll (citat a Schellow, 2016: 194), com un «potencial utòpic que es gira contra la ideologia de la *performance* com qualsevol forma teatral institucionalitzada».

El text mateix del manifest presenta un caire il·lustrador i explicatiu: s'hi evoca fins a sis vegades —quasi a mode de conjur, com una fórmula màgica— el terme dispositiu concebut per Michel Foucault (1978) en el context de poder i discurs. Segons Foucault, el «dispositiu» aplega uns reglaments i discursos concrets, uns elements heterogenis com ara manifestacions, regles, pràctiques o institucions que mantenen determinats vincles mutus canviants. Gerald Siegmund (2014) defineix el dispositiu com «un conjunt heterogeni de fenòmens discursius i no discursius» que sorgeix de la necessitat de «solucionar estratègicament un problema social». Compleix aquesta funció coordinant relacions de poder i generant coneixement, tot influint en el comportament i el pensament socials. Atès que està sempre vinculat amb les relacions actuals de poder, per a Foucault va esdevenir un mitjà per a descriure els funcionaments de la societat ocults dins les estructures.

El teatre com a dispositiu estètic també és, des de fa uns anys, objecte de debat com a part de l'actuació social i, per tant, el dispositiu estètic compleix una altra funció addicional «si no vol tornar-se idèntic a les constel·lacions socials que recull i repeteix, per desaparèixer com a teatre» (Siegmund, 2014). Així, segons Siegmund, defensa una revaluació d'allò «estètic del dispositiu»: els fenòmens estètics —sobretot les pràctiques artístiques i estètiques— han de ser percebuts com a «indret paradigmàtic de negociació de dispositius», és a dir, com a «unió d'elements materials (cossos, objectes, espais) així com immaterials i discursius (moviment, so, veu)». El concepte de *dispositiu* mena d'aquesta manera a «una redefinició de la realització escènica com a dispositiu específic que sorgeix d'altres dispositius socials i en forma part, però que al mateix temps hi pot jugar» (Siegmund; Aggermann; Döcker, 2014). Aquesta definició ampliada del teatre cobra importància en el context del debat actual sobre la revolució digital, les cultures de xarxa i les cultures de coneixement modificades.

Com es presenta el manifest a la llum d'aquest dispositiu de poder? El primer que ens crida l'atenció del text del manifest és la seva forma exterior: cada paràgraf nou —inclòs el títol *FFF: The Friendly Face of Fascism. Per una*

estètica del dispositiu— comença amb les inicials FFF. La configuració gràfica uniforme i d'aspecte programàtic (llargària gairebé idèntica dels punts enumerats; línies en blanc que es repeteixen entre els apartats) evoca la forma típica de molts manifestos. Si bé el text de FFF és exclusivament en singular, en repetir l'abreviació «FFF» destaca un desplaçament del pes de l'individu cap al col·lectiu; molts manifestos avantguardistes també es presenten amb la veu d'un col·lectiu, «una veu que pretén parlar en nom d'una comunitat que promet una idea, un programa, una visió de futur» (Brandstetter, 2017: 21). A més, allò col·lectiu remet al propi gènere humà, que reflexiona sobre la condició humana. El text inclou cinc notes a peu de pàgina, que suggereixen una forma acadèmica, que per altra banda afebleix el caràcter performatiu del text. Els anuncis críptics, els contrastos i els estils canvians produeixen, en canvi, *confusió*: es troben juxtaposades manifestacions que pretenen remetre, en formulacions diferents, a l'antic efecte de l'ímpetu avantguardista: «FFF promou l'explotació i aconsegueix la conspiració»; «FFF és un teatre fet pels usuaris, perquè és la invocació d'un fantasma col·lectiu, perquè és pobre i imperfecte»; «Ningú no gaudeix dels dispositius de FFF»; «FFF és la plusvàlua del sistema, el seu malbaratament», «FFF conrea multituds i recol·lecta solituds», «FFF no coneix barreres entre escenari i platea, entre públic i privat». Brandstetter (2017: 19) defineix els trets estilístics del manifest generalment com a «polèmics i patètics, i al mateix temps apodíctics i anunciadorament missioners». Aquest to, que alterna entre patetisme, ambigüitat, ironia, sarcasme, provocació i fet-i-amagar, que ara reivindica i ho anuncia apodícticament, que ara s'hi torna en contra en voltes alògiques i polemitzant-hi, es manté en tot el text.

A voltes, l'estil del manifest recorda un adolescent impetuós que aporta la seva pròpia estètica i qüestiona les estructures socials, com per exemple quan proclama no tenir cap llenguatge propi ni cap visió de l'individu, sinó que fa servir el llenguatge del poder: «és el calc del sistema», per afirmar tot seguit que també representa la «realització del sistema». El «sistema» és declarat polèmicament l'enemic. A més, el text assalta el lector amb tot un seguit de conceptes d'allò més divers i sovint contradictori: parla de «dissolució de barreres», «emancipació», «plusvàlua del sistema», «societat de l'espectacle», «autonomia», «control», «mobilització», «interactivitat», «interpassivitat», «explotació», «cinisme», «conspiració», «soroll», «silenci», «multitud», «solitud», «teatre cruel», «pobre», «somni» i «vetlla», «tecnologia», «ficció conscient» —al lector li costa extreure'n un tema concret— i fins al «dispositiu», esmentat explícitament sis vegades. Quan parla de l'espectador immòbil «amb els ulls oberts», a tot estirar, el text esdevé una transgressió voluptuosa. En canvi, algunes coses resulten un desig utòpic: «Si almenys el teatre fos l'últim lloc on avorrir-se!» Aquest desig podria ser realitat, o bé el contrari, així que l'allau cacofònica de reivindicacions és subvertida per un altre matis: el text presenta, al cap i a la fi, un rictus autoritari, fins i tot feixistoide. Quan el lector és sobtadament sacsejat, al cinquè punt, per la frase «FFF és teatre *total-itari*», amb l'adjectiu en cursiva i amb un guionet entre «total» i «itari» que permet diverses interpretacions, hom es pregunta com és compatible amb una estètica il·lustradament crítica del dispositiu. Segons Hannah Arendt, les

característiques d'un règim totalitari inclouen també l'*anul·lació* d'allò crític i la destrucció d'un espai privat protegit; la seva essència és el terror. FFF juga amb idees de desintegració dels límits entre els espais privat i públic: «FFF no coneix barreres entre escenari i platea, entre públic i privat».

Tot just al final, en parlar del fantasma col·lectiu dels «usuaris» i del «fracàs del dispositiu», és a dir, quan la visió «masculina» cau en descrèdit («FFF desconfia d'un teatre mascle que imagina un públic femella»), aquest ímpetu deixa pas a un estil més suau, més vulnerable, més crític amb l'èxit: «FFF és un teatre fet pels usuaris, perquè és la invocació d'un fantasma col·lectiu, perquè és pobre i imperfecte; FFF és el dispositiu fent fallida». Aquest estil «femení» obre un nou espai crític que s'oposa al «fascism» utilitzat en nom del grup i que constitueix una interpretació irònica tant d'aquesta denominació com del to saberut i apodíctic que ha traspuat el text fins en aquell moment.

També salta a la vista la contradicció entre l'anunci programàtic del títol de «desenvolupar un dispositiu» i el seu «fracàs», que s'equipara a la pròpia FFF. Així doncs, la «friendly face of fascism» fa palès el fracàs del programa propi (del dispositiu). El manifest s'autoprodueix com a contradicció, com a absurd. Des d'un punt de vista lògic, cau pel seu propi pes, es desactiva sol. Apareix, es «manifesta», es dona importància en la seva presència estilística i, al final, es conduït a l'*ad absurdum*. D'aquesta manera, el text del manifest també genera una experiència estètica teatral que, segons Siegmund (2014), caracteritza el teatre com a dispositiu i pot consistir actualment a «detectar les absències, els buits, les ruptures, les esquerdes i les divisòries, tot verbalitzant-los», i generar contextos «amb els quals es juga al teatre per a fer-los indecidibles i potser fins i tot incontrolables». Així doncs, l'alòica i la contradicció del manifest FFF es fan paleses tot observant-ne uns pocs fragments. D'aquesta manera, és possible suprimir les contradiccions en un moviment dialèctic: el to autoritari d'instrucció, que abans semblava tutelar i incapacitar el lector, suscita ara, amb l'ajuda de la confusió causada estilísticament, l'autoempoderament dels lectors, tot provocant en última instància un efecte informador i crític. Aquest dilema autoreferencial i la seva supressió mitjançant activitat, mitjançant una nova actuació diferent, permet certament de generar una esperança il·lustrada. Per altra banda, d'aquestes contradiccions també surt una pista cap a la idea sistèmica (fonamental, per exemple, dins l'univers teatral del director i autor alemany René Pollesch), segons la qual tot —tant la crítica com l'afirmació— és absorbit pel sistema i per això no hi ha cap possibilitat d'existència fora d'ell.

Així doncs, pot ser que Bernat i Fratini hagin formulat una farsa en forma de manifest, que a altres els hauria encantat d'escriure? És ben possible que FFF faci dins aquest manifest una crida a l'autonomia dels artistes i dels destinataris, per vies indirectes i en un arrenclerament paradoxal d'elements estilístics de poder i d'emancipació en forma d'un manifest. Tanmateix, sorgeix la pregunta crítica de si aquesta ambigüïtat *pot* ser entesa avui dia, atès que la resistència a la manipulació pareix que es debilita i les formes de cultura de consum i de control semblen normalitzar-se.



Bibliografia

- ABAD, Mercedes. «Los espacios de Roger Bernat». *El País* (27 juny 2003). <http://www.elpais.com/diario/2003/06/27/catalunya/1056676041_850215.html>. [Consulta: 29 maig 2019]
- ASHOLT, Wolfgang; FÄHNTERS, Walter (ed.). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. (Manifestos i proclamacions de l'avantguarda europea.) Stuttgart: Metzler, 1995.
- BERNAT, Roger; FRATINI SERAFIDE, Roberto. «Seeing Oneself Living». A: Anna R. Burzynska. *Joined Forces: Audience Participation in Theatre*. Berlín: Alexander, 2016, p. 88-98.
- BRANDSTETTER, Gabriele. «Yes! Das Manifest als künstlerische Praxis». (Sí! El manifest com a pràctica artística.) A: *Clear The Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren*. (Clear the Air. Manifestos d'artistes des dels anys seixanta). Bielefeld: Transcript, 2017, p. 17-37.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde* (Teoria de l'avantguardia), Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- DOGRAMACI, Burcu; SCHNEIDER, Katja. «Zur Aktualität von Manifesten als Kunstform». (Sobre l'actualitat dels manifestos com a forma artística.) A: *Clear The Air. Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren* (Manifestos d'artistes a partir dels anys seixanta). Bielefeld: Transcript, 2017, p. 9-17.
- FIEBACH, Joachim. *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schlegel*. (Manifestos del teatre europeu. Grotowski a Schlegel.) Berlín: Theater der Zeit, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositiv der Macht: Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. (Dispositius del poder. Sobre sexualitat, saber i veritat.) Berlín: Merve, 1978.
- POOLE, Ralph; KAISINGER, Yvonne Katharina (ed.). «Einleitung: Manifeste Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft». (Introducció: manifestos principals exponents entre art i ciència.) A: *Manifeste - Speerspitzen zwischen Kunst und Wissenschaft*. (Manifestos com a exponents principals entre art i ciència.) Salzburg: Winter, 2014.
- SIEGMUND, Gerald; AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg. *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen im Dispositiv der darstellenden Kunst*. (Introducció per al congrés Teatre com a dispositiu. Disfunció, ficció i coneixement en el dispositiu de l'art performatiu). Presentació del congrés. Giessen: Universität Justus-Liebig Giessen, 5 i 6 de desembre de 2014. <<https://bit.ly/2QgVtfj>>. [Consulta: 7 maig 2019]
- SIEGMUND, Gerald. «Theater als ästhetisches Dispositiv. Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft XII – über das Ästhetische als spezifische Leistung im theatralen Dispositiv der Gegenwart». (Tesines Ciències Teatrals XII - sobre allò estètic en el dispositiu teatral de l'actualitat), 16 juliol 2014. <<https://bit.ly/2u51OR8>>. [Consulta: 18 maig 2019]
- SHELLOW, Constanze. *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des Nicht für die Tanzwissenschaft*. (Coreografies del discurs. Sobre la productivitat del No en les ciències de la dansa.) Munic: Podium, 2016.
- ULRICH, Wolfgang. «Auf dunkler Scholle». (Sobre una roca fosca). Hamburg: *Die Zeit*, núm. 21, 16 setembre 2019, p. 42.