

estudis **escènics**

DOSSIER: FACIN JOC! FORMATS, DISPOSITIUS
I APARELLS D'INTERACCIÓ (A L'ESCENA RELACIONAL)

EDITORIAL ● DOSSIER · *La comèdia de la sinceritat. Veritat i fingiment en el pla de la interacció* · Manuel DELGADO RUIZ ● *Contribuciones desde el paradigma de la complejidad al pensamiento estético relacional* · Jordi CLARAMONTE ARRUFAT ● *Teatralidades fantasmales: el espectro de lo público en la obra de Oscar Masotta y Dora García* · Óscar CORNAGO ● *El dispositivo y la programación del acontecer: Para una arquitectura de la participación* · Carmen PEDULLÀ ● *¿Juego performativo o gamificación escénica? Qué es una gameformance y por qué a la escena interactiva debería interesarle* · Constanza BLANCO ● *Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética* · Paulo GATICA COTE ● *Jugar amb els dispositius de parlar - la utopia d'una entesa* · Christina SCHMUTZ ● *El joc de taula com a performance. Reflexions sobre el procés de creació d'El candidato (o candidata)* · Marc VILLANUEVA MIR ● *Análisis de la videoescena para la crítica social en el teatro intermedia de Agrupación Señor Serrano* · José Manuel TEIRA ALCARAZ ● *Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual* · Martí B. FONS SASTRE ● *El museo vivo: del mausoleo al parque temático* · David PÉREZ PÉREZ ● **TEORIA I ANÀLISI** · *Matèria que performa* · Marc VILLANUEVA MIR ● *Giros queer del teatro político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno* · Ernesto ORELLANA GÓMEZ ● *Lo real en el teatro documento: Fiesta, Fiesta, Fiesta, de Lucía Miranda* · Jara MARTÍNEZ VALDERAS · Mélanie WERDER AVILÉS ● *Estratègies artístiques d'una multitud comuna: la dansa des de la perspectiva d'Antonio Negri* · Blanca CASTERÀ ● *L'escena litigiosa de l'emancipació: una anàlisi política de la dissensió a Mouthpiece (2018), de Kieran Hurley* · Alba KNIJFF MASSIP ● *(Des)armant una genealogia: Top Girls i la crítica del progrés* · David AGUILAR SANJOSÉ ● *Generar memoria: Propuestas escénicas in situ concebidas a partir de la antigua penitenciaría, actualmente Centro de las Artes de San Luis Potosí* · Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

● DOCUMENTS SIMPOSI · *Notas para un simposio* · Roberto FRATINI ● *Facin joc! Formats, dispositius i aparells d'interacció (a l'escena relacional)* · Relatoria de Verónica NAVAS RAMÍREZ

ENGLISH VERSION INCLUDED



46

DESEMBRE DE 2021
QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

eA estudis escènics

DOSSIER: FACIN JOC! FORMATS, DISPOSITIUS
I APARELLS D'INTERACCIÓ (A L'ESCENA RELACIONAL)



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

Institut del Teatre

Edicions

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

CONSELL DE REDACCIÓ

Direcció: Carles Batlle, Institut del Teatre [IT] (Barcelona); Edició: Lluís Hansen, IT; Davide Carnevali, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milà, Itàlia); Sharon Feldman, Universitat de Richmond (Virgínia, EUA); Silvia Ferrando Luquin, IT; Roberto Fratini, IT; Enric Gallén, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona); Diana González Martín, Aarhus Universitet (Dinamarca); Víctor Molina, IT; Antoni Ramon, Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona); Bàrbara Raubert, IT; Anna Solanilla Roselló, IT; Anna Valls, IT.

COMITÈ CIENTÍFIC

Denise Boyer, Université Sorbonne-Paris IV (França); Àlex Broch, IT; Joan Casas, IT; Jordi Coca, IT; Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III (París, França); Gino Luque Bedregal, Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú); John London, Queen Mary University of London (Regne Unit); Juan Mayorga, Universidad Carlos III (Madrid); Biel Sansano, Universitat d'Alacant.

TRADUCCIONS I CORRECCIONS

Pere Bramon, Neil Charlton, Marta Borrás.

Amb el suport tècnic de Ferran Adelantado.

ESTUDIS ESCÈNICS
INSTITUT DEL TEATRE

Plaça Margarita Xirgu, s/n
08004 Barcelona

edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat
estudisescenics.institutdelteatre.cat (normes de publicació OJS)

© Dels autors

PRIMERA EDICIÓ: desembre de 2021

DISSENY I MAQUETACIÓ: Txeni Gil

DIPÒSIT LEGAL: B 10888-1983

ISSN: 2385-362X (en línia)

IMATGE DE LA COBERTA: Txeni Gil.

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades en els articles signats.

sumari

DOSSIER: FACIN JOC! FORMATS, DISPOSITIUS I APARELLS
D'INTERACCIÓ (A L'ESCENA RELACIONAL)
/ DOSSIER: I'M PLAYING! FORMATS, DEVICES AND
APPARATUSES OF INTERACTION (IN RELATIONAL THEATRE)

EDITORIAL / EDITORIAL

6

Carles BATLLE

Editorial

Editorial p. 355

DOSSIER / DOSSIER

9

Manuel DELGADO RUIZ

***La comèdia de la sinceritat. Veritat i fingiment
en el pla de la interacció***

*The Comedy of Sincerity. Truth and Pretence at the Level
of Interaction* p. 358

23

Jordi CLARAMONTE ARRUFAT

***Contribuciones desde el paradigma de la complejidad al pensamiento
estético relacional***

*Contributions from the Paradigm of Complexity to Relational Aesthetics
Thinking* p. 372

35

Óscar CORNAGO

***Teatralidades fantasmales: el espectro de lo público
en la obra de Oscar Masotta y Dora García***

*Phantasmal Theatricalities: The Spectre of the Public in the Work of Oscar
Masotta and Dora García* p. 383

57

Carmen PEDULLÀ

***El dispositivo y la programación del acontecer:
para una arquitectura de la participación***

*The Apparatus and Programming of the Event: For an Architecture
of Participation* p. 404

- 71** Constanza BLANCO
¿Juego performativo o gamificación escénica? Qué es una gameformance y por qué a la escena interactiva debería interesarle
Performative game or theatre gamification? What a gameformance is and why interactive theatre should be interested in it p. 417
- 85** Paulo GATICA COTE
Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética
Theatre in a Pandemic: Notes for a Theory of Social Distancing as an Aesthetic Category p. 430
- 96** Christina SCHMUTZ
jugar amb els dispositius de parlar - la utopia d'una entesa
playing with speech devices – the utopia of an understanding p. 440
- 106** Marc VILLANUEVA MIR
El joc de taula com a performance. Reflexions sobre el procés de creació d'El candidato (o candidata)
The Board Game as Performance. Reflections on the Process of Creating El candidato (o candidata) p. 450
- 125** José Manuel TEIRA ALCARAZ
Análisis de la videoescena para la crítica social en el teatro intermedia de Agrupación Señor Serrano
Analysis of the Videostage for Social Criticism in the Intermedial Theatre of Agrupación Señor Serrano p. 469
- 147** Martí B. FONS SASTRE
Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual
Emerging Dramaturgies, Relational Devices and Invasion Theatres in Today's Balearic Theatre Panorama p. 490
- 162** David PÉREZ PÉREZ
El museo vivo: del mausoleo al parque temático
The live museum: from mausoleum to theme park p. 505
- TEORIA I ANÀLISI / THEORY AND ANALYSIS**
- 185** Marc VILLANUEVA MIR
Matèria que performa
Estudi ontològic de la matèria i el sentit a Henri Bergson i Karen Barad
Performing Matter
Ontological Exploration of Matter and Meaning in Henri Bergson and Karen Barad p. 527

- 204** Ernesto ORELLANA GÓMEZ
Giros queer del teatro político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno
Queer Shifts of Political Theatre: Expanded Sexual Dissidences in Chilean Contemporary Theatre p. 545
- 225** Jara MARTÍNEZ VALDERAS · Mélanie WERDER AVILÉS
Lo real en el teatro documento: Fiesta, Fiesta, Fiesta, de Lucía Miranda
The real in documentary theatre: Fiesta, Fiesta, Fiesta, by Lucía Miranda p. 565
- 241** Blanca CASTERÀ
Estratègies artístiques d'una multitud comuna: la dansa des de la perspectiva d'Antonio Negri
Artistic Strategies of a Common Multitude: Dance from Antonio Negri's Perspective p. 581
- 255** Alba KNIJFF MASSIP
L'escena litigiosa de l'emancipació: una anàlisi política de la dissensió a Mouthpiece (2018), de Kieran Hurley
The Litigious Scene of Emancipation: A Political Analysis of Dissent in Mouthpiece (2018) by Kieran Hurley p. 595
- 266** David AGUILAR SANJOSÉ
(Des)armant una genealogia: Top Girls i la crítica del progrés
(Dis)Arming a Genealogy: Top Girls and the Critique of Progression p. 606
- 277** Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ
Generar memoria: Propuestas escénicas in situ concebidas a partir de la antigua penitenciaría, actualmente Centro de las Artes de San Luis Potosí
Generating Memory: In Situ Theatre Productions Conceived Based on the Former Penitentiary, Today's Centro de las Artes de San Luis Potosí p. 617
- DOCUMENTS SIMPOSI / SYMPOSIUM DOCUMENTS**
- 294** Roberto FRATINI
Notas para un simposio
Notes for a Symposium p. 633
- 300** Verónica NAVAS RAMÍREZ
Simposi Internacional Estudis Escènics
Facin joc! Formats, dispositius i aparells d'interacció (a l'escena relacional)
International Symposium of Estudis Escènics
I'm Playing! Formats, Devices and Apparatuses of Interaction (in Relational Theatre) p. 639
- 354** ENGLISH VERSION

Carles BATLLE. Director

editorial

El simposi organitzat per la revista *Estudis Escènics* durant la tardor de 2020 —presencial i molt concorregut malgrat tots els inconvenients de la pandèmia— es va aproximar de manera desafiant a un concepte expandit d'interacció en l'àmbit de les arts escèniques. En temps de restriccions, va voler confrontar-se a una idea expandida d'estètica relacional en els diversos àmbits de la praxi escènica-performativa actual. En aquesta línia i per ser coherents, a banda de les sessions habituals d'exposició teòrica, va comptar amb un volum considerable d'experiències —diguem-ne— pràctiques (o relacionals). El resultat de tot aquest abordatge agosarat, en bona mesura, es recull als articles del nostre Dossier principal (i també en alguns Documents adjunts).

Es tracta de recerques, reflexions i anàlisis sobre diverses hipòtesis o utopies participatives: des del teatre comunitari al teatre participatiu passant pels experiments socio-inclusius, el teatre d'immersió o els nous paradigmes corèutics. Per descomptat també s'aborden els protocols i els formats de les diferents poètiques relacionals, tenint en compte els procediments d'aquelles dramaturgies que s'expressen precisament en la substitució de l'escriptura dramàtica tradicional per una *programació de l'esdevenir*. En darrer terme, es posa èmfasi en l'expansió de la poètica relacional en l'àmbit de la programació i de la producció cultural entesa en un sentit ampli. Comptat i debatut, presentem un grapat heterogeni de materials: des de les aproximacions més generals i teòriques de Manuel Delgado, Jordi Claramonte, Carmen Pedullà, Constanza Blanco o Paolo Gatica, a l'estudi de casos concrets en les aportacions, entre altres, d'Óscar Cornago, Christina Schmutz o David Pérez.

Pel que fa a l'aportació de materials fora de dossier, enguany comptem amb un reguitzell d'investigacions aparentment disperses. Tenim una reflexió ontològica sobre «la matèria i el significat» en Henri Bergson i Karen Barad (Marc Villanueva) al costat d'una aproximació queer al teatre xilè contemporani (Ernesto Igor Orellana). Tot amb tot, hi ha un tret comú que lliga els conjunt de les contribucions: les temàtiques i els interessos, malgrat la dispersió, es vinculen al debat escènic del moment present. En aquest sentit,

podem llegir des de novetats en l'univers queer (que ja hem mencionat) al debat que sembla no tenir fi sobre les poètiques del teatre del real o sobre el concepte sempre multiforme de teatre polític. I encara podem afegir el perspectivisme en la dansa o un estudi ben particular d'una dramaturga que no cessa d'interpel·lar-nos com és Caryl Churchill. I la llista continua...

Entrem al nou any, doncs, amb una bona dosi d'estímuls. Esperem que tot plegat siguin del vostre interès, com sempre.



dos- sier

FACIN JOC!
FORMATS, DISPOSITIUS
I APARELLS D'INTERACCIÓ
(A L'ESCENA RELACIONAL)

La comèdia de la sinceritat. Veritat i fingiment en el pla de la interacció

Manuel DELGADO RUIZ

Departament d'Antropologia Social, Universitat de Barcelona. Barcelona, Catalunya
ORCID: 0000-0002-1208-8850
manueldelgadoruiz@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Doctor en Antropologia per la Universitat de Barcelona. Catedràtic d'Antropologia Social a la UB. Director de GRECS, Grup de Recerca en Exclusió i Control Socials. Membre de l'Observatori d'Antropologia del conflicte Urbà. Els seus àmbits de recerca són l'antropologia religiosa i l'antropologia urbana. Els seus darrers llibres són *El espacio público como ideología* (2011) i *Ciudadanismo* (2016).

Resum

Aquest article presenta algunes de les implicacions de la metàfora teatral a través de la qual Erving Goffman analitza les relacions socials cara a cara. Aquesta perspectiva contempla la posada en escena de l'individu en cada situació en què s'involucra com un conjunt d'estratègies destinades a controlar la imatge que procura projectar de si mateix per fer versemblant la seva actuació. L'assaig subratlla com l'objectiu d'aquesta dramatització del si mateix és mantenir a ratlla les incongruències, les indeterminacions i les ambigüitats que posarien en qüestió l'acatament de les normes que cadascú accepta davant dels altres. El text pretén advertir que, en aquest marc teòric, la sinceritat, entesa com una forma de comunicació que garanteix la veracitat de la informació que es transmet en una trobada social, és inviable, car allò que els interlocutors busquen no és mai expressar una suposada veritat subjectiva, sinó, per damunt de tot, continuar essent previsibles, confirmar la definició personal que els altres estan en disposició d'acceptar. Per tot això, a la vida social no hi ha actors, sinó sols personatges.

Paraules clau: sinceritat, veritat, interacció, microsociologia, Erving Goffman, situació

Manuel DELGADO RUIZ

La comèdia de la sinceritat. Veritat i fingiment en el pla de la interacció

La vida social com a teatre

A *Charada*, la pel·lícula que dirigí Stanley Donen (1963), hi ha una escena on Audrey Hepburn intenta esbrinar quina de les diverses identitats que coneix del personatge que encarna Cary Grant és la vertadera. «Com se sap si una persona menteix o no?», li pregunta ella, pensativa. «No es pot saber», respon qui després sabem que és un agent secret. «Jo crec que sí», afirma la noia, convençuda. Aleshores ell li diu: «Segons un vell conte indi, els peus blancs diuen sempre la veritat. I els peus negres, no. Així que, si un dia et trobes amb un indi i li preguntes: “Què ets, un sincer peus blancs o un mentider peus negres?” I et contesta: “Soc un sincer peus blancs”, com ho esbrinaries?» Després d’uns segons de pensar-hi contesta, resolta: «Doncs li miraria els peus.» Resposta d’ell, tot somrient: «Duu posats uns mocassins.» «Llavors, creuria que és un peus blancs.» «I per què no un mentider peus negres?» Ella calla. Li clava la mirada i li pregunta: «I què ets, tu?». «Un sincer peus blancs», diu ell amb veu suau, mentre la mira fixament als ulls. Òbviament, la resposta, ja fos el protagonista un home sincer o un mentider, no podia ser una altra. La reflexió que segueix desenvolupa aquesta qüestió —la del paper de les presumptes veritats en les relacions humanes— tenint en compte les perspectives que atenen fins a quin punt la vida quotidiana està ordenada i és possible com una dinàmica d’estratègies fetes de fingiments i contrafingiments, és a dir com el resultat d’una organització dramàtica de les relacions socials. La intenció perseguida és la d’informar de teories que, provinents de les ciències socials, poden ser útils per prendre consciència de la dimensió teatral dels vincles socials en general, que fa d’ells, en tot moment, formes «naturals» d’art escènica i de l’espectacle. La seva premissa teòrica, seguint Erving Goffman, consisteix en què cada ésser humà que viu en societat és, tant si es dedica al teatre com si no, un «teatrer» (García Landa, 2012).

La sinceritat és una virtut o un valor que a la nostra societat identifiquem com una forma de comunicació en la qual un participant en una trobada conversacional garanteix la veracitat de la informació que transmet sobre els

seus sentiments i idees. Des d'aquest punt de vista, una persona sincera és aquella que es mostra tal i com allò que realment és, i diu el que realment considera que és vertader. En un determinat tipus de relacions, s'entén que la sinceritat és un requisit convencional innegociable, de manera que el flux d'informació que circula entre els individus estructuralment vinculats ha de ser digne de confiança. És la presumpció de qualitat fidedigna el que dona per descomptada una continuïtat coherent entre l'exterior expressiu i la immanència d'un interior intel·lectual i emocional. D'ací que ens concedim crèdit els uns als altres a l'hora d'avaluar com a dignes de fe les paraules i els gestos que aquests altres ens adrecen com a extroversions de la seva veritat personal. Ara bé, ¿quina és la perspectiva que sobre la sinceritat humana, com a qualitat de veritat de la informació personal que rebem de les persones amb qui ens comuniquem, tindrien aquells enfocaments que s'han dedicat a conèixer a fons les relacions humanes a curta distància, justament aquelles en què la franquesa seria un requisit fonamental per tal de garantir una confiança mútua?

Resulta pertinent, al respecte, una aproximació a la manera com la microsociologia, l'interaccionisme simbòlic, l'etnografia de la comunicació i altres teories situacionals han abordat la qüestió de la sinceritat com a premissa de la comunicació entre —i de suposades— autenticitats humanes. Prenem, per exemple i com anunciàvem, el cas del teòric més destacat en aquest camp, Erving Goffman, la proposta de metàfora teatral del qual es considera, encara avui, vigent (Héctor i Costán, 2019; Dewar *et al.*, 2019; Mazzone, 2020). Inspirat en la concepció de Simmel quan descriu la societat com una xarxa d'interconnexions, Erving Goffman escull com a objecte central d'estudi les formes més mecàniques i habituals de socialitat, la «polseguera» que aixeca l'activitat social, assumpte al qual aplica l'interès per la construcció o producció de la societat, derivat de la seva lleialtat al funcionalisme estructural de Radcliffe-Brown. Per a Goffman (1983; trad. 1991), la interacció situada, en tant que determinació recíproca d'accions i d'actors o actants, pot ser considerada com un fenomen en si mateix i, per tant, pot ser observada, descrita i analitzada. És cert que no existeix en la realitat com a entitat autònoma, però pot ser aïllada a afectes analítics, tractada com un ordre de fets com qualsevol altre, un sistema en si, és a dir, com una entitat positiva que justifica un treball científic.

El principi fonamental dels enfocaments interaccionals —entre ells, i de manera destacada, el de Goffman— estableix que les relacions entre individus constitueixen sempre relacions de força basades en el simulacre. Les contingències de la interacció social ens obliguen a comportar-nos constantment com a impostors, falsificadors, practicants conspicus de l'observació oculta, rastrejadors de pistes o, com apuntava Paolo Fabbri (1998; trad. 2001), agents dobles. El que Goffman (1987; orig. 1967) anomena interacció cara a cara esdevé, llavors, una matèria en si mateixa, un sistema autònom, una autèntica organització social dotada dels seus propis mecanismes autoreguladors, consagrats a preservar un ordre social precàriament aixecat i conservat en cadascuna de les situacions en què es concreta i a les quals cada individu ha d'acomodar-se. Es tracta, en certa manera, d'una sociologia de les

circumstàncies, de les eventualitats de la vida quotidiana, organitzades com a regions relativament independents de significació i estructuració.

Ara bé, just perquè l'ordre social sempre és precari, força els seus intervinents a un abandó permanent a tot tipus d'impostures que evitin el desastre sempre imminent de la desagregació. És això el que ens obliga a convertir-nos en una mena de jugadors professionals, abocats a una pràctica gairebé convulsiva de la catxa. En efecte, cada vegada que estem en presència d'algú, despleguem comportaments, accions i envits reglamentats, moltes vegades sense tenir-ne consciència. Entendre, reconèixer i aplicar la seva lògica és en el que consisteix allò que anomenem «saber comportar-se». El contrari, no tenir una perspectiva clara del que és el que correspon fer en cada situació o context, implica la possibilitat de ser sancionat amb el descrèdit i amb l'obligació d'executar els corresponents ritus de reparació, en forma d'aclariments i disculpes.

L'objectiu dels interactuants és, per tant, resultar pertinents, és a dir, entendre i acatar els principis que ens permeten que siguem acceptats per aquells amb qui ens trobem i les expectatives dels quals no es poden veure decebudes. Parlem, doncs, de la forma com les persones que es troben plegades i aspiren a conformar una societat, per efímera que pugui ser, ha de resultar previsible i intel·ligible mútuament, amb proves permanents —i tan inequívokes com sigui possible— de fins a quin punt acaten els principis que mantenen l'ordre de cada trobada o situació. És fonamental, aleshores, establir o reconèixer l'ordre endogen que regula des de dins cadascuna de les seqüències socials en què ens veiem involucrats a cada moment. Un dels fundadors de l'Escola de Chicago, William H. Thomas, descrivia aquesta tasca inicial i bàsica per encetar o incorporar-se a cada trobada social com a «definició de la situació».

Definir la situació implica respondre a la pregunta: què està passant?, és a dir, establir els límits del comportament adequat, el marc que distingeix l'episodi que s'inicia i els seus continguts d'uns altres continguts, identificar els participants i els seus respectius rols. Significa identificar cooperativament una certa estructura prèvia d'expectatives i valors considerats pertinents i adequats. O, dit d'una altra manera encara, definir la situació vol dir estipular el significat i l'estructura de cada trobada, actuar com si existís un acord sobre les convencions a seguir, un consens operatiu o acord sobre què és el que cadascun dels copresents entén què és allò real, això és, què està passant realment. Infringir una de les normes d'interacció postulades per a cada situació definida no només posa en perill l'estatus de l'infractor, sinó que pot posar en crisi la viabilitat i fins la realitat mateixa de la situació, tret que es duguin a terme les reparacions adequades en forma de rectificació o disculpa. Aquestes alteracions obliguen a redefinir la situació.

Un cop establert quin és el paper de cadascú en la posada en escena de la sociabilitat, es produeixen tot tipus d'ajustaments verbals i somàtics—és a dir, basats en la gestualitat i altres formes de comunicació no verbal— que demostren que els participants han interioritzat, i són capaços de reproduir, els coneixements convencionals bàsics per a executar la interacció, fins al punt que la contribució dels interactuants es basa en gran mesura en la

seva capacitat de fer que resultin predictibles als altres membres del grup. Plantejat d'una altra manera, la intercomunicació és el sistema mitjançant el qual els éssers humans estableixen una continuïtat vital previsible, això és, apliquen procediments pragmàtics d'atribució d'intencions als altres, a partir d'un pressupòsit de coherència que no pot ser contradit. Lluny de ser un procés centralment orientat cap al canvi, la major part de les interaccions s'ocupen de mantenir un cert equilibri, d'allunyar els possibles motius de tensió, i estan plagades de ritualitzacions que expressen l'obediència dels presents a les normes establertes. La síntesi de les conductes que imposen les activitats ordinàries de cooperació, l'autoregulació dels ambients concertats, la coordinació de les iniciatives, són els elements dels quals depèn la bona fluïdesa de tota sociabilitat. És més, el sistema, en la mesura que és un sistema —és a dir, una entitat regularitzada i regularitzadora—, opera amb la inhibició dels paràmetres de canvi, cosa que no vol dir que no els reconegui.

Erving Goffman i la microsociologia

Tenim així que, en cada situació social, s'haurà de desenvolupar un duel en què cada actor tractarà de projectar i sostenir una imatge pertinent de si mateix i en el qual cadascú es passarà tot el temps comprovant, a cada moviment, el sentit de l'acció dels altres. Les regles del joc social consisteixen en el fet que tots els jugadors s'atinguin al rol que els pertoca, sàpiguen estar en el seu lloc i estiguin en condicions de mantenir-lo, confirmar-lo i defensar-lo de les amenaces que puguin afectar-lo. La idea d'estratègia és aquí aleshores fonamental. S'entén que, quan diversos actors es troben en una situació de col·lusió dels seus mutus interessos, cadascú ha de dur a terme una jugada que té, o pot tenir, conseqüències decisives per als altres actors que hi participen i que, aquesta jugada, és escollida en funció del que cada u imagina el que, al seu torn, l'altre imagina què està succeint.

Aquesta perspectiva treballa, aleshores, en la completa interdependència dels resultats en aquesta dinàmica de coneixement recíproc. És en relació amb això que Goffman (1956: 22-34; trad. 2009) ens parla de la façana o *front* com la part de l'actuació que funciona regularment d'una manera general i prefixada, a fi de definir la situació respecte a aquells que l'observen o hi participen. Tenim, a més, el mitjà o *setting*, l'escenari, el decorat, així com les dotacions de signes o *sign equipments* que els actants poden emprar. Els estímuls que componen la façana personal es poden dividir en l'aparença personal o *appearance* i les maneres o *manners*. L'aparença informa sobre l'estatus social de l'actuant o de l'estat ritual temporal de l'individu, mentre que les maneres són els estímuls que funcionen en el moment d'advertir-nos sobre el rol que l'actuant espera ocupar en la interacció: arrogància, humiliat, gentilesa, agressivitat, etc.

A l'hora de immiscir-se en una determinada situació, l'actuant pot creure en els seus propis actes, que el que representa sigui la realitat. No cal dir que el seu públic pot estar convençut del mateix: que qui actua diu la veritat i desplega la seva autèntica personalitat. És quan podem dir que un individu és *sincer*. Llavors, como escriu Goffman (*ibídem*: 29), «només el sociòleg o els

ressentits socials tindran dubtes sobre la “realitat” del que es presenta». En alguns casos, l'actuant pot no enganyar-se a si mateix amb la seva pròpia rutina. Es tracta del cínic. Es dona el cas que, de vegades, el sincer no pot ser-ho, i aleshores es converteix en el que de nou Goffman ens presenta com «actuant cínic els auditoris dels quals no els permeten ser sincers». Els actuant tendeixen a fer l'efecte que l'aspecte que donen a la seva actuació reflecteix el seu ésser essencial, la seva autèntica personalitat, en la mesura que se suposa que cada interacció no pot ser representada sinó com autèntica. Per això l'actuant tractarà que el seu públic percebi la seva representació com especial i irreplicable, cosa que s'aconsegueix habitualment en accentuar els aspectes presumptament espontanis de la situació.

Goffman dedica un ampli comentari al que d'indefensable té la dicotomia entre l'actuació real, que aparenta o vol aparentar ser sincera, i l'actuació falsa. Entre veritat i mentida hi ha una diferència molt menor de la que es pretén, ens dirà. «Àdhuc en mans d'actors inexperts els guions poden adquirir vida perquè la vida en si és una cosa que es representa en la seva forma dramàtica.» (*Ibidem*: 31, nota al peu). D'aquí la importància en Goffman de la metàfora teatral. Segons aquesta, els individus vigilen i controlen les seves expressions de manera que siguin en tot moment congruents amb les expectatives corresponents amb el paper que desenvolupen. Bona part de l'obra goffmaniana és, de fet, tot un tractat de la manera com l'individu guia i tracta de controlar les idees que els altres es formen d'ell, el «manej de la impressió» (*ibidem*: 223-226). Cada individu, d'acord amb aquest pressupòsit, col·loca a l'abast dels altres, emet, per dir-ho així, intencionalment, una informació sobre ell mateix que procurarà en tot moment que sigui avançatjosa per als seus interessos. El requisit que resulti creïble per als altres és fonamental, ja que cal que aquests altres es facin la idea que han estat ells mateixos qui han generat l'opinió que tenen d'aquell que els interpel·la. No cal dir que les persones es relacionen entre si en un procés d'acumulació del millor que tenen, en què invaliden una gran part dels fets diversos —i sovint contradictoris— que conformen les seves vides i creen, d'aquesta manera, un ordre manejable que queda tan fora de perill com es pugui de les constants amenaces de la incongruència, la indeterminació i l'ambigüitat.

La perspectiva microsociològica aprecia com l'ordre social s'autopercep amb una vulnerabilitat extrema. El seu manteniment implica, com a últim ressort, la bona fe i la lleialtat dels membres de la col·lectivitat. És necessari, per a això, que els components de l'agrupació social subscriguin de bon grat les normes tingudes per legítimes, que adquireixin la preocupació per la seva pròpia presentació i el respecte per la seva persona i per les altres persones, perquè l'organigrama que ens manté dependents els uns dels altres —i que mai no deixem de percebre com a fràgil i en perill— no s'alteri. Per evitar-ho, tots hi contribuïm en mostrar-nos com allò que s'entén que hauríem de ser i que ocupem el lloc que tenim assignat per cada un dels quadres dramàtics que conformen la vida social. Per a això, la conducta humana es divideix sempre en una regió frontal i una altra de posterior a l'escenari. En la regió frontal o davantera, té lloc la representació real. En la posterior, a la qual no té accés el públic, l'interpret pot relaxar-se i realitzar activitats

que, si transcendissin, destruirien la seva reputació o, almenys, dificultarien la seva capacitat de controlar les situacions en què es veu barrejat. En cada representació, el personatge ha de mantenir, per sobre de tot, el que Goffman (*ibídem*, p. 227-243) denomina les lleialtats, les disciplines i les circumspecions dramaturgiques; en altres paraules, l'art de conèixer el seu paper i saber improvisar davant qualsevol circumstància imprevista. En aquests casos, l'objectiu no és mai resultar veritable sinó, abans de res, ser versemblant. Cadascú tracta de jugar amb ell mateix, a estar present sense deixar mai d'estar, d'alguna manera, ocult.

Quant a la manera com s'exerceix aquest control, la trobem en activitats rituals especials: els intercanvis reparadors —excuses, justificacions i explicacions— per mitjà dels quals, l'eventual transgressor d'una de les pautes de conducta que el farien acceptable, pot reorientar l'avaluació que fan els altres de la seva violació. A través de les disculpes es manifesta que la seva relació amb la regla violada és distinta del que dona a entendre la seva conducta real, una conducta que ha posat en qüestió la validesa de les normes compartides. En demanar excuses deixa entreveure que la seva ofensa no expressa el que s'és i es continua sent, i que es desautoritza la persona manifestada pels seus actes ofensius que, en certa mesura, és com si no hagués estat ell mateix. Demana, doncs, que se'ls consideri, a ell i als seus actes, com diferents al que ha estat el seu sentit manifest. És l'activitat ritual el que permet que l'actor controli la interpretació dels seus comportaments expressius per part dels altres, així com mantenir les definicions que els són atribuïdes dintre dels límits que el seu amor propi pot acceptar. L'activitat reparadora és acceptada pels altres, que suposen que el transgressor està prou vinculat al grup per a voler continuar jugant el joc. Si no fos així, no hi hauria res a fer.

No hi ha actors; sols personatges

L'interaccionisme simbòlic admètia, en les seves primeres fases i a partir del propi programa teòric de Georg H. Mead, el postulat essencialista que afirma el predomini absolut d'allò únic sobre el múltiple. Aquesta premissa és la que funda el principi de la sinceritat com a valor, el qual suposa que els continguts de la informació vehiculats en l'acte de comunicació són, poden ser o han de ser transmesos de manera perfecta i no problemàtica, sempre a partir de la presència d'un subjecte que rep estímuls i reacciona davant seu, o que els emet. Aquesta teoria concep l'existència d'un univers de la permanència, poblat d'entitats humanes estables carregades de veritat. En canvi, per a Goffman, en la interacció cada individu que hi participa no busca altra cosa que salvar la cara, quedar bé, mantenir la seva imatge, acabar sense ensurts allò que ha començat i sortir del pas de la millor manera possible.

Per a la microsociologia goffmaniana l'individu ha d'estar dividit entre un personatge (*character*), que tracta d'imposar-se en cada interacció, i un intèrpret (*performer*), que disposa de les facultats mentals i intel·lectuals indispensables per a posar en escena aquest personatge de manera eficaç. Però, ignorant deliberadament intèrpret, l'estudi del qual remet directament a la sociobiologia, Goffman treballa només amb el personatge, aquell que s'ha de

presentar en la immediatesa de les circumstàncies socials. És així com defineix el *self* com un «efecte dramàtic», el producte derivat d'una representació en situació. Això no vol dir que l'individu no percebi el seu subjecte com una unitat no esclatada, ni tampoc que de defensar la seva unitat biogràfica. El que vol dir és que l'anàlisi de la situació com un conjunt de contingències, com una arena de conducta molt més que d'expressivitat o de comunicació, afebleix d'una forma irreversible aquesta idea d'unitat del propi subjecte, al mateix temps que la fa incopsable per a l'investigador.

L'anàlisi goffmaniana desisteix, doncs, de qualsevol presumpció ontològica, de tot postulat subjetivista. De fet no hi ha pròpiament actors, sinó sols personatges. El *self* interaccionista ja no és una essència sinó una tasca, un procés (Ogien, 1988). És aquí quan entra en acció el deute de Goffman amb la teoria de Durkheim a propòsit del ritual i el sagrat. Per a Durkheim, recordem-ho, el ritual és un acte formal, convencionalitzat, mitjançant el qual un individu reflecteix el seu respecte i la seva consideració per algun objecte de valor últim o al qui el representa. L'ànima d'un ésser humà, ens diu Durkheim (1924: 34; trad. 2006), és una porció de sacralitat, una mena de forma individualitzada de mana. Aquest va ser el pressupòsit sobre el qual Erving Goffman va assentar la seva teoria sobre les ritualitzacions que orienten tota interacció social, car l'ego de cadascú és certament un déu, un petit déu si es vol, però un déu que, com a tal, reclama ser honorat constantment amb tot tipus de sacraments, l'incompliment dels quals és idèntic a un sacrilegi. Són els ritus el que permet a l'individu mantenir els atributs morals propis, com l'honor, l'estima, l'orgull. D'altra banda, el *face work*, el treball de façana, en tant que pràctica deliberada i conscient, sosté la constitució d'un subjecte únic que defensa, costi el que costi, la seva permanència i la seva perdurabilitat. Els ritus, elements de conducta concebuts com espais socialment definits per regles normatives específiques, estableixen aquests límits sagrats que no han de ser superats, ja que la seva vulneració posa en perill i ofèn, viola, la sempre fràgil identitat. És per aquesta causa que es postula en tot moment com són de punibles els atemptats contra l'individu, car impliquen evidències de la precarietat de la nostra veritat personal, del nostre Jo essencial.

A partir d'aquest marc teòric que atorga a la ritualització un paper central, la interacció personal és concebuda com una circumstància social en el curs de la qual els individus demostren que accepten les normes d'acceptabilitat mútua. Les relacions que els individus estableixen estan sotmeses a un joc de transformacions adaptatives que permeten acomodar les significacions a un criteri que no és mai de veritat, sinó de versemblança. En aquesta perspectiva, la qüestió de l'«autèntica» identitat de l'individu i, per tant, la de la possibilitat de la sinceritat, no hi tenen cap lloc. La veritat no es presenta aquí com una qualitat immanent a un *self* que assegura i garanteix la unitat de l'individu i la possibilitat de comunicar-la als altres. Aquesta unitat és entesa com una propietat que es confereix a l'individu per una audiència que juga en l'actualitat de cada context situacional. La persona, aleshores, ja no és una entitat que se semiculta darrere els esdeveniments, sinó una fórmula variable per a comportar-se convenientment.

Cada expressió no és, doncs, la revelació d'una realitat interior, la presentació externa d'alguna cosa interna, la transmissió d'experiències subjectives que la persona «sincera» faria al seu interlocutor. La interpretació de les accions dels altres és possible perquè existeix un codi comunicatiu compartit, una norma que permet atribuir un sentit a tot el que l'individu fa, però les nostres actuacions requereixen ser constantment ratificades i aprovades. Aquesta fita s'obté perquè uns i altres no vindiquem una altra definició de nosaltres mateixos que no sigui aquella que els altres estan en disposició d'acceptar. És perquè els supòsits de l'individu sobre ell mateix s'adeqüen al seu lloc normativament aprovat en el grup en què la identitat reivindicada o actuada i la identitat atribuïda coincideixen. En el món d'allò creïble —que no el d'allò real— l'espontaneïtat de l'experiència és simplement inconcebible, ja que apareix socialment organitzada i reclama i obté de l'individu que estableixi la relació entre ell mateix i les coses del món, d'acord amb uns principis d'acceptabilitat que no poden ser contravinguts.

És així com Goffman condueix fins a les últimes conseqüències l'antipsicologisme de Durkheim i del funcionalisme estructural, i arravata a l'interaccionisme la ficció del subjecte com a reducte unificador inapel·lable que sobreviu a les lluites que la persona manté contra les constants inclemències estructurals a què es veu sotmès a cada moment. Aquesta impugnació d'una interioritat substantiva coincideix amb la crítica de la lògica de la identitat que arrenca en Nietzsche i que en Adorno i Horkheimer, així com en Foucault, es tradueix en desemascarament del «principi sistematitzador de la joïcitat», és a dir, del subjecte interiorment regit i intencionalment orientat, el subjecte constituent i proveïdor de sentit (Cf. Wellmer, 1985: 76-112; trad. 1993).

I el mateix pel que fa a com Wittgenstein (1951; edic. 1983) s'enfronta a la presumpció segons la qual és el subjecte qui atorga i distribueix els diferents significats lingüístics, i que ho fa a partir d'experiències interiors o sensibles, de manera que alguna cosa significa alguna cosa quan algú li assigna un nom. Enfront d'aquest supòsit que estableix que és el subjecte qui crea i avalua les intencions de sentit, Wittgenstein postula que una determinada proposició té significat no perquè els seus elements representin objectes, sinó perquè juga un paper en el joc del llenguatge, els avatars del qual determinen un ventall poc menys que il·limitat de variabilitats situacionals. Com escriu Román Cuartango (2001: 139, traducció pròpia) comentant Wittgenstein, «no hi ha res, llavors, referent al significat de les proposicions que puguem trobar en mirar a l'interior del cap dels parlants. Els significats són fora, són allà, encarnats en conjunts d'activitats lingüístiques i no lingüístiques, d'institucions.. És això el que fa possible que als humans els sigui possible fins i tot simular i dissimular, tant en la conducta com en el llenguatge, els seus veritables sentiments, i d'aquí també que mentir sigui, per Wittgenstein (*ibídem*: § 245), “un joc de llenguatge, que ha de ser après com qualsevol altre”».

El que ens diuen no ens informa d'una veritat personal en darrera instància inaccessible i, fins a un cert punt, prescindible, sinó de la manera com l'altra persona aspira a que ens la prenguem. El mite de la sinceritat és sols la lògica derivació d'un altre mite: aquell que Jacques Bouveresse (1987) anomenava, titulant un llibre seu també a propòsit de Wittgenstein, «el mite de

la interioritat». La comunicació no ens posa al corrent del que els altres són, sinó d'allò que volen que creiem que són; no ens diuen què pensen, sinó que és el que volen que pensem que pensen. En tant que acte eminentment social, la transmissió d'una veritat amb aspecte i format fidedignes és sempre una maniobra que, com a part d'una estratègia, aspira a que els altres ens prenguin com allò que intentem semblar. És impossible estar segurs de si una persona que plora en la nostra presència està trista o no; el que és clar, és que vol que ho estiguem nosaltres.

Les veritats ocultes

No cal dir que aquesta percepció de l'individu social com un ésser que constantment ha de dissimular les seves autèntiques idees i intencions, per tal de ser benvingut a la interacció, resulta especialment adient per a entendre un tipus específic de sociabilitat com la que es produeix en contextos urbanitzats en les societats contemporànies, en les quals cadascú transita tothora entre allò que els teòrics de l'Escola de Chicago anomenaven «àrees morals», àmbits específics de vincle social, completament desconnectats els uns dels altres, si no incompatibles o antagònics. La desconfiança i la necessitat de preservar el que «realment» som del naufragi que implicaria una exposició excessiva davant els estranys, fa dels éssers del món públic personatges clandestins o semiclandestins per als quals «sincerar-se» serà sempre un risc. Qualsevol expressivitat excessiva o qualsevol espontaneïtat mal controlada podria delatar davant els altres qui som de veritat, què pensem, què sentim, quin és el nostre passat, què desitgem, què planegem. Intuïm fins a quin punt això resultaria fatal i ens desacreditaria. I ens força a esdevenir individus amb perfils làbils, amb atributs adaptables «a l'ocasió», lliurats a tot tipus de jocs de camuflatge i a estratègies mimètiques, que negocien sempre insincerament els termes del seu estar plegats.

És com si tota la vida social fos un colossal ball de disfresses, certament, però en el qual cap disfressa no aparegués completament acabada abans de la seva exhibició pública. Les màscares, en efecte, les confeccionen els seus usuaris en funció dels requeriments de cada situació concreta, a partir d'una lògica pràctica en la qual es combinen les aproximacions i les posades a distància pel que fa als altres. Més que representar un guió preescrit, el que fan els protagonistes de cada trobada social és jugar, i fer-ho d'una manera no gaire distinta a com ho faria un nen o una nena, això és, organitzant situacions impersonals basades en l'actuació exterior, regides per regles —és a dir, en les quals l'espontaneïtat juga un paper mínim— però on existeix un fort component d'impredictibilitat i atzar. El joc és precisament l'exemple que G. H. Mead (1934: 181-192; trad. 1990) proposa per a explicar la noció de l'*altre generalitzat*, és a dir, aquesta abstracció que permet que cada subjecte es posi en el lloc dels altres al mateix temps que s'autodistancia d'ells, sense deixar, però, de posar-se ell mateix en la perspectiva de tots aquests altres.

Hem arribat al nucli central de la mundanitat, aquesta forma característica de viure en societat que la modernitat urbana inaugura. La mundanitat és aquesta llei moral universalitzable que es basa en la prudència que

ens recomana fer abstracció de la pròpia identitat a l'hora d'autodefinir-nos i actuar en tant que éssers de relacions. És això el que fa del mundà un ésser aferrat a la seva línia de fuga, algú que, com escrivia Blanchot (1971; trad. 1976), sofreix el terror de la identificació, un impostor crònic i generalitzat, un ésser sociable en tant que és capaç de dissimular constantment, exiliat de si mateix, sempre en situació crítica, a punt de ser descobert, adepte a un culte gairebé religiós per la relació per ella mateixa, addicte a una moral situacional, a tota hora indeterminada, basada en la posada entre parèntesis d'un mateix, que viu en un univers fet tot ell de llandars i marges, d'interval·ls, i que tostemp practica alguna cosa a mig camí entre la reserva activa i la pura ocultació (cf. Joseph 2003).

Aliena i fins i tot contrària al que cada qual suposa que és la seva pròpia veritat fonamental, en la vida quotidiana a l'esfera pública s'hi entrecreuen interminablement éssers que reclamen que se'ls tingui en compte o se'ls ignoren, no en funció de qui realment són o creuen ser, sinó del que semblen o esperen semblar. Éssers que són màscares i que aspiren a ser considerats sols a partir del que fan i el que els succeeix. Aquesta negociació constant entre aparences fa dels actors de la vida pública una mena d'exhibicionistes relatius, l'objectiu dels quals és mostrar-se a tota hora a l'altura de les situacions per les quals travessen. La seva meta no és conèixer, ni comprendre, sinó resultar adequats, afirmar-se competents, saber-se el paper, convèncer els altres de la pertinença dels seus gestos, de les seves respostes i de les seves iniciatives. S'avalua, abans que res, la seva capacitat per adaptar-se a cada medi o d'intentar modificar-lo, usant per a això la manipulació de les impressions, l'astúcia, les mitges veritats i, per descomptat, les mentides i les ocultacions. Protegir aquesta informació —què som, què sabem, què pensem, què sentim— és el que ens permet, millor dit, ens obliga, a passar el temps callats respecte a això o respecte a allò, desviar converses i donar la raó a Harvey Sacks (1973) quan ens recordava que tots estem obligats a mentir, car la mentida acaba sent un element imprescindible i cabdal en qualsevol forma de coexistència, un dels elements que determinen la viabilitat mateixa de viure junts.

Tot plegat implica que les relacions humanes estan fetes d'una administració de la informació relativa a nosaltres mateixos que fa contraindicada una sinceritat plena. És impossible dir-ho tot. Una part sempre restarà opaca i romandrà en la reserva. Això és el que fa indispensable el concurs del secret com a estratègia social, part integral de totes les relacions socials, sobretot perquè se sap perfectament que aquestes relacions es trencarien o de ben segur es veurien afectades si allò que s'amaga s'arribés a saber. Vet aquí l'assumpte central del conegut assaig de Georg Simmel (1908; ed. 1988) en què advertia de la virtut estructuradora del secret, especialment en societats dotades d'un alt nivell de complexitat, en les quals la delimitació dels diferents cercles socials i llur organització interna fa indispensable l'acció protectora de l'ocultació mútua.

El secret, àdhuc la mentida i evidentment la insinceritat, esdevenen recursos indispensables amb vista a oferir una visió coherent de nosaltres mateixos, una visió que mai no es correspondrà amb una veritat subjectiva per definició inconnexa i fragmentària. Només podem merèixer el crèdit aliè en

la mesura que estiguem en condicions de mostrar-nos sols en part, amagant o dissimulant aquella informació sobre nosaltres que pogués resultar inconvenient o incompatible amb la imatge que volem o necessitem projectar a propòsit de la nostra personalitat o del nostre status. Aquesta part mútuament ignorada i no revelada de qui o què som —el que Simmel denomina la nostra propietat privada espiritual— és el que provoca la condició intrínsecament ambigua de les relacions personals, fetes amb ingredients variables de comunicació i reserva, de veritat i error, de claredat i foscor. Per tant, la utilització del secret constitueix una tècnica sense la qual seria impossible adaptar-se a cada ambient social.

Sembla difícil discutir que la nostra vinculació amb els altres funciona en bona mesura com una activitat hermenèutica, en el sentit que està orientada a conèixer, o com a mínim a ensumar, la part d'informació que els nostres interlocutors ens amaguen, el que no ens diuen quan ens parlen. Aquest desig de desvelar allò que els altres saben, tenen, fan, han fet, pensen, senten, volen i ens oculten, pot ser conseqüència de la convicció que tenim que aquesta informació que se'ns amaga és capaç de resultar estratègica amb vista a entendre el sentit últim i les intencions que orienten la relació de les persones amb les quals interaccionem. Tractem, doncs, d'allò que no es diu, del que és massa important per ser-nos comunicat de primer moment, d'allò que hem de fer un esforç d'escrutini per arribar a conèixer, del que ens obliga a fer una tasca d'investigació ininterrompuda sobre els nostres interlocutors.

És com si tots fóssim vaticinadors de l'altre, endevins d'allò que no declara ni declararia, intèrprets de les pistes que se'ns ofereix de l'insondable de la gent amb qui ens relacionem d'una manera més o menys duradora i de la qual sabem que mai no serà plenament sincera. És això el que fa de tots i cadascú de nosaltres intrigants constants, conspiradors que busquem obtenir dades dels altres que aquests altres no ens brinden, elements per a accedir a aquests nuclis de coneixement que ens permeten exercir un major control sobre ells. És tot allò que sabem que les persones davant les quals estem en cada moment de cap manera no ens confessarien, perquè ningú posa ni alhora ni completament totes les cartes sobre la taula. Les pràctiques tafaneres més normals, de les quals la vida quotidiana està farcida, són exemples ben comprensibles d'aquesta tendència que segurament tots experimentem a saber dels altres més del que ens expliquen o ens donen a conèixer. I no és menys cert que la situació també es produeix de manera inversa. Conscients com som d'aquesta inclinació d'intromissió, ens en protegem procurant que els altres no s'assabentin d'aquells aspectes de la nostra biografia personal que podrien ser considerats intolerables. La conseqüència és una tensió constant entre la necessitat de transparència i intel·ligibilitat i la no menys enèrgica d'amagar facetes que, si se sabessin, de segur que ens farien censurables.

Podríem aturar-nos a pensar què passaria si tothom hagués de ser sempre sincer, si no poguéssim mentir mai, ni dissimular, ni engalipar els altres amb les nostres excuses, ocultacions o coartades. Imaginem per un moment un món on tot el que sabem, pensem, planegem i desitgem fos immediatament i recíprocament accessible, on els nostres pensaments i les nostres intencions afloressin, que no poguéssim fingir, un món d'éssers completament

i permanentment francs. De fet, aquesta imaginària eventualitat —un món completament translúcid— seria un malson, perquè totes les relacions socials es desplomarien. Les nostres interaccions es despleguen en incessants moviments de pèndul entre el visible i l'invisible, traspassem constantment i en ambdues direccions la membrana que separa l'interior de l'exterior, posem de manifest la virtut estructuradora de la dialèctica entre secret i revelació, entre confiança i malfiança, entre certesa i incertesa, entre saber i no saber, amb totes les escales intermèdies que recullen el suposar, el sospitar, l'entreveure, i amb tots els personatges, escenaris i *attrezzo* del gran drama de les veritats ocultes o semivelades.

Vet aquí, doncs, que cadascú mostra tan sols una petita part d'ell mateix. No s'hi val oblidar que el concepte modern d'intimitat remet a aquest principi d'encapsulament dins d'un mateix on cadascú guarda el secret de qui és realment en la seva totalitat, aquesta totalitat de la qual els altres no poden, ni deuen, saber-ne més que una part. En conseqüència tots, en alguna mesura, fem de la discreció, de les mitges veritats, fins i tot dels enganys, un ús habitual per tal de mantenir certa informació reservada, que tractem únicament de desvelar d'una manera selectiva sols a aquells que ens interessa, o ens podem permetre que la coneguim totalment o parcialment. La insinceritat existeix perquè existeixen els altres i els altres de segur que no admetrien allò que sentim o pensem de debò a cada moment i en presència seva.

Això és el que deriva de la nostra pròpia naturalesa fragmentària, de personatges obligats a una impostura crònica, que representem papers sempre diferents que ens obliguen a tematitzar-nos —és a dir, reduir-nos a una imatge parcial i esbiaixada de nosaltres mateixos— en cada oportunitat i en funció d'aquesta oportunitat, darrere aquesta fita, que és l'única que ens importa, i que no és altra que la de ser reconeguts com a concertants per als i amb els altres. Hi ha una part de nosaltres que ens neguem a socialitzar, que no és convocada a intervenir en cadascuna de les interaccions en què ens anem veiem involucrats, en la mesura que descomponem la nostra personalitat i ensenyem només uns quants trets que, sempre organitzats d'una manera coherent i clara, ens permeten mostrar-nos com una ficció, una quimera, allò que mai no som ni serem en realitat: una sola cosa i de veritat.



Referències bibliogràfiques

- BLANCHOT, Maurice. «El terror a la identificación». A: *La risa de los dioses*. Traducció del francès de Javier A. Doval. Edició original *Le rire des dieux* (1971). Madrid: Taurus, 1976, p. 185-192.
- BOUVERESSE, Jacques. *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*. París: Minuit, 1987.
- CUARTANGO, Román. «Wittgenstein: La filosofía en escorzo». *La Ortiga* [en línia] (Santander: Proyecto Cultural la Ortiga), núm. 28 (abril 2001), p. 115-162. <https://www.academia.edu/33908414/Wittgenstein_la_filosof%C3%ADa_en_escorzo> [Consulta 4 juliol 2021].

- DEWAR, Sofia *et al.* «Finsta: Creating “Fake” Spaces for Authentic Performance», conferència: «Extended Abstracts of the 2019 CHI Conference». Berkeley: Berkeley School of Information (2019). DOI: 10.1145/3290607.3313033.
- DURKHEIM, Émile. *Sociología y filosofía*. Traducció del francès de José María Bolaño. Edició original: *Sociologie et philosophie* (1924). Granada: Comares. 2006.
- FABBRI, Paolo. «Todos somos agentes dobles». A: *Tácticas de los signos*. Traducció de l'italià d'Alfredo Báez. Edició original: «Nous sommes tous des agents doubles» (1988). Barcelona: Gedisa, 2001, p. 101-119.
- GARCIA LANDA, José Ángel. «Somos teatreros: El sujeto, la interacción dialéctica y la estrategia de la representación según Goffman», *SSRN* (31 mayo 2012). DOI: 10.2139/ssrn.2070508 (maig 2012). DOI: 10.2139/ssrn.2070508.
- GOFFMAN, Erving. *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior* (1967). Nova York: Pantheon, 1987.
- GOFFMAN, Erving. «El orden de la interacción». A: *Los momentos y sus hombres*. Traducció de l'anglès de Luis Botella. Edició original: «The Interaction Order» (1983). Barcelona: Paidós, 1991, p. 169-205.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Traducció de l'anglès de Hildegard B. Torres i Flora Setaro. Edició original: *The Presentation of Self in Everyday Life* (1956). Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- HÉCTOR, Bienvenido; COSTAN, Bruna. «Goffman y los videojuegos: Una aproximación sociológica desde la perspectiva dramaturgica a los dispositivos videolúdicos». *Revista Española de Sociología*, núm. 28(2) (2019), p. 289-304. DOI: <<http://dx.doi.org/10.22325/fes/res.2018.74>>.
- JOSEPH, Isaac. «La notion du public: Simmel, l'ecologie urbaine et Goffman». A: Daniel Cefaï; Dominique Pasquier (eds.). *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. París: PUF, 2003, p. 329-346.
- MAZZONE, Leonard. «A theatrical conception of power». *European Journal of Political Theory*, (Londres: Sage Publications) (1 juliol 2020). DOI: 010.1177/1474885120922778.
- MEAD, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Traducció de l'anglès de Florial Mazía. Edició original: *Mean, self and society* (1934). Barcelona: Paidós, 1990.
- OGIEN, Albert. «La décomposition du sujet». A: Robert Castel et al., *Le parler frais d'Erving Goffman*. París: Minuit, 1988, p. 154-180.
- SACKS, Harvey. «Tout le monde doit mentir», *Communications* (núm. 20). Traduït de l'anglès: «Everyone has to lie» (1968). París: Le Seuil, 1973, p. 696-735.
- SIMMEL, Georg. «El secret i la societat secreta». A: *Sociología II*. Traducció de l'alemany de Joan Leita. Edició original: *Sociologie* (1908). Barcelona: Edicions 62/ Diputació de Barcelona, 1988, p. 7-65.
- THOMAS, William Isaac. «La definición de la situación». Traduït de l'anglès per Eva Aladros Edició original: «The Definition of situation» (1923). *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* [en línia] (Madrid: Universidad Complutense de Madrid), núm. 10 (2005), p. 27-32. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0505110027A>> [Consulta 5 juliol 2021].
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *De la certesa*, Traducció de l'alemany de Josep Lluís Prades i Vicenç Raga. Edició original: *Über Gewißheit* (1951). Barcelona: Edicions 62/ La Caixa, 1983.
- WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Traduït de l'alemany per José Luis Arántegui. Edició original: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno* (1985). Madrid: Virus, 1993.

Contribuciones desde el paradigma de la complejidad al pensamiento estético relacional

Jordi CLARAMONTE ARRUFAT

Facultad de Filosofía. Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED (Madrid)

ORCID: 0000-0001-6860-0019

jclaramonte@fsof.uned.es

NOTA BIOGRÁFICA: Doctor en Filosofía por la UNED. Ha publicado libros como *La República de los fines* (2012), *Desacoplados* (2015) o *Estética Modal, Libro primero* (2016). Ha colaborado en distintos colectivos de intervención estética y política, como La Fiambrera, YoMango o el CSA La Tabacalera... En la actualidad trabaja en la UNED como profesor de Estética y Teoría del Arte.

Resumen

Tras sus primeros y precarios escauceos en los años noventa, la «estética relacional» necesita dotarse de herramientas intelectuales que nos permitan ir más allá de la mera celebración acrítica. Con ese ánimo, este artículo pretende exponer y discutir el interés que pueden suponer algunas de las categorías procedentes del pensamiento de la complejidad y la autoorganización, poniéndolas en relación con los desafíos a los que debe atender la investigación en el área de la estética relacional contemporánea.

A tal fin consideraremos tres aportaciones concretas de dicho paradigma: las dinámicas de reacción y difusión, la tendencia sistémica a la homeostasis y la homeorresis y, finalmente, la articulación de procesos de repulsión, atracción y repulsión en corto, medio y largo rango.

Palabras clave: complejidad, autoorganización, estética relacional

Jordi CLARAMONTE ARRUFAT

Contribuciones desde el paradigma de la complejidad al pensamiento estético relacional

Introducción

A mediados de los noventa se popularizó la marca de la «estética relacional» para aludir a los intentos de volver a conectar los experimentos formales de los artistas y la cotidianeidad de sus espectadores. Estos podían, con razón, hallarse ya cansados de su papel en las dinámicas espectaculares, autorreferenciales y cínicas que habían caracterizado buena parte del arte hegemónico en la década de 1980 y el arranque de la de 1990.

El arte —diría Nicolas Bourriaud— podía ahora convertirse en un *estado de encuentro* que nos permitiera poner en primer plano la investigación sobre los *modos de hacer*¹ desplegados por los artistas y cómo estos podían afectar la organización de nuestra sensibilidad y los procesos sociales y políticos en los que nos hallábamos implicados.

La estética relacional, siempre según Bourriaud, no pretendía ofrecer una «teoría del arte, ni un enunciado de origen ni una finalidad, sino una teoría de la forma entendida como una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo» (Bourriaud, 2001).

Con esto llevábamos el pensamiento estético a un campo potencialmente fértil en el que los lenguajes y las propuestas artísticas podían entenderse y distribuirse como otras tantas *formas de auto-organización* susceptibles de replicarse tanto en lo íntimo como en lo social y lo político.

La idea era buena: recuperar los espacios y los tiempos de encuentro y diálogo, y convertirlos en el objeto mismo de nuestras poéticas podía ayudarnos a revertir algunos de los procesos tras los cuales el arte se había ido alejando cada vez más de nuestras vidas y de nuestras necesidades de contacto y comunidad. Algo salió mal, sin embargo. Pasada la novedad, las prácticas relacionales tendieron a estereotiparse y repetirse como si de una mera seña

1. Por usar el término de Michel de Certeau que aun procediendo de investigaciones realizadas en los años sesenta, no gozó en nuestro país de excesiva popularidad hasta finales de los noventa, cuando fue traducido y editado en una colección de ensayos titulada, precisamente, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*.

de identidad o imagen de marca se tratara. Pero sobre todo y esto ya estaba presente en los primeros ensayos de Bourriaud, el arte relacional muy pronto se retiró hacia los recintos institucionales de los museos y las galerías de arte, cuyas blanqueadas y acolchadas paredes convirtieron las propuestas de auto-organización material y formal en gestos cada vez más estériles, repetitivos y cansinos.

Visto lo visto, será importante volver a pensar la potencia específica de la estética relacional y a la vez recuperar otras poéticas anteriores para *leerlas* desde la clave de su relevancia como herramienta relacional. Tenemos la inmensa suerte de que en paralelo al arte relacional se ha ido desarrollando toda una epistemología relacional. Desde finales de los noventa tanto en la física como en la biología o la inteligencia artificial se tenderá a trabajar con claves relacionales gracias a las cuales podremos empezar a apreciar la importancia de nociones como las de *emergencia* o las relacionadas con los procesos de *auto-organización*.

Los prestamos conceptuales y terminológicos entre las diferentes disciplinas serán de la mayor relevancia y tenderán a darse en un sentido y en otro.

Así, al igual que ahora nos fijaremos en algunas propuestas conceptuales procedentes de la física o la morfogénesis, encontraremos que, por su parte, importantes biólogos como Maturana y Varela no han tenido problema en apropiarse y convertir en fundamentales categorías procedentes del pensamiento estético como la *auto-poiesis*.²

Pero por encima de todo y más allá de estos prestamos terminológicos convendrá entender la importancia central de entender nuestros objetos de estudio en cuanto *sistemas complejos auto-organizados*, esto es sistemas que incorporan la exigencia —común en la estética clásica— de que muestren una *doble consistencia* que les hace ser *analíticamente simples y sintéticamente complejos* (Agazzi, 2002: 7); es decir, se trata de sistemas —ya se trate de biotopos o de obras de arte— cuya descomposición podrá ser llevada a cabo exhaustivamente sin que nos quede misterio alguno, pero cuya dinámica de conjunto mostrará *emergencias*, esto es, comportamientos que no pueden atribuirse a ninguno de sus componentes por separado.

En lo que sigue defenderemos específicamente la importancia de pensar la estética relacional en conexión con los desarrollos que en estos mismos años han ido apareciendo y consolidándose como parte de un planteamiento ontológico y epistemológico que se ha dado a conocer como «pensamiento de la complejidad».

Aunque este paradigma parece haberse generalizado solo en la última década, las primeras investigaciones específica y explícitamente orientadas hacia la auto-organización fueron realizadas por Liesegang a finales del siglo XIX, por Lotka, en 1910, Bray en 1921, Kolmogorov en 1937 o Belousov en 1950... Todos ellos vieron reiteradamente rechazadas sus publicaciones,

2. Que los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela tomaron prestada del trabajo de su colega, el filósofo José María Bulnes, sobre la dinámica interna del Quijote. Bulnes, a todo esto, fue toda su vida un destacado luchador por los derechos de los pueblos indígenas, para una cabal comprensión de los cuales la auto-organización es imprescindible.

lo cual llegó a provocar que investigadores tan brillantes como Lotka o Belousov tuvieran que abandonar la investigación científica, acusados por sus pares de mostrar resultados «imposibles». Todos ellos predijeron que la auto-organización podía *emerger* en sistemas *complejos* tanto de carácter inorgánico y orgánico como también en prácticas de orden artístico y cultural.

Vamos ahora a exponer sucintamente algunos de los patrones mediante los que podemos aprehender algunas de las formas más básicas de auto-organización.

La articulación entre los procesos de reacción y difusión

Llevando a la biología un postulado de la estética podríamos decir que *las formas son siempre diagramas de fuerzas* (Thompson, 1959: 16); es decir, las formas que adoptan los ecosistemas o las poéticas no pueden ser concebidas como si hubieran aparecido ya terminadas con independencia de su medio, sino que deben ser entendidas —de modo relacional— como configuraciones dinámicas reveladoras de un proceso específico que muestra cómo, frente a un paisaje o un conflicto dado, emerge una respuesta adaptativa o reactiva que da lugar a un nuevo conflicto, a un nuevo paisaje en el que la mencionada respuesta se hará hegemónica o se irá disolviendo hasta desaparecer.

Este proceso de producción de formas fue analizado en 1952 por Alan Turing, que proponía una dinámica basada en la alternancia y la articulación entre *reacción* y *difusión*.

Para Turing *reacción* alude al proceso centrípeto en el seno del cual unas sustancias se convierten en otras, mientras que *difusión* alude al proceso *centrífugo* por el que estas sustancias, al transformarse, se expanden por el espacio.

Es forzoso decir que estos procesos, aun siendo opuestos entre sí, no pueden considerarse como dinámicas aisladas y auto-suficientes, sino que, antes al contrario, se engarzan o se encabalgan para dar lugar a modalidades de auto-organización como la que sucede en los procesos auto-catalíticos.

Se tratará ahora de evaluar el interés que el equilibrio dinámico entre reacción y difusión puede tener para nosotros, en cuanto investigadores de prácticas escénicas y performativas.

Así puede resultar fértil acometer una relectura de textos clásicos como la *Poética* de Aristóteles mediante el recurso a la alternancia de procesos centrípetos y centrífugos como los de reacción y difusión. El estagirita definía el drama como una *mimesis praxeos*, la imitación de una conducta, en el seno de un *mythos*, de una historia o un contexto generalmente conocido por los espectadores. De este modo, en Aristóteles la *mimesis praxeos*, la conducta representada o imitada, tenía las características sistémicas de la *difusión*, de la *novedad* centrífuga que nos abría a aquello que no conocíamos y que solo podíamos entender si éramos capaces de ponerlo en relación con lo que ya sabíamos. Y justo eso que ya sabíamos era el *mythos*, la historia conocida y compartida, que debía resultar familiar a los espectadores y de la que el dramaturgo extraía sus personajes. El *mythos* entonces jugaba en el bando centrípeto de la *reacción*, proporcionándonos una base conocida que pudiéramos

reconocer. Si saltamos desde Aristóteles a las prácticas performativas relacionales que nos ocupan nos encontramos justo con el mismo desafío.

Si la propuesta artística no produjera *difusión* en el sentido de Turing, la performance sería trivial puesto que no nos permitiría explorar ni aprehender nada nuevo... mientras que si no generara *reacción*, si la propuesta en cuestión se apoyara en una especie de lenguaje privado, en un *mythos* no compartido con los espectadores, el drama o la acción serían incomprensibles.

Se da pie así a dos placeres con los que estaría familiarizado tanto el espectador aristotélico como el de las prácticas relacionales: el *reconocimiento* y la *peripecia*. Y aparecerían, asimismo, dos displaceres que quizá sean más habituales en la experiencia moderna del arte: la *estupefacción* ante lo pobre o carente de vigor de la peripecia³ o la *difusión* de una obra o la *indignación* ante la ausencia de reconocimiento, la imposibilidad de acoplarnos a ella y producir nuestra propia *reacción*.

Los procesos auto-catalíticos expuestos por Turing nos fuerzan a entender que, al igual que sucede con difusión y reacción, *mythos* y *mimesis praxeos* se coproducen. Señalar esta articulación podría parecer una obviedad, pero no ha sido ese el caso durante la mayor parte de la historia del pensamiento estético que, en gran medida, ha estado marcada por la querrela que oponía a los partidarios de la *reacción* y los de la *difusión*, los amantes del drama clásico y los aficionados a las *artes vivas*. Ese fue —salvando las obvias distancias— el núcleo de la querrela de los antiguos y los modernos.

Los *antiguos*, de Aristóteles a Eliot, han tendido a sostener que las obras de arte son fundamentalmente dispositivos centrípetos que producen una *reacción autocontenida*.

Los *modernos*, de Baudelaire a Malraux, más bien han tendido a destacar los procesos centrífugos de *difusión*, tendiendo a ignorar la importancia de poder contar con un espacio acotado y relativamente estable de transformaciones.

Entendida desde este paradigma, la querrela de los antiguos y los modernos simplemente se limita a contraponer dos inteligencias parciales que parecen ignorar que son partes imprescindibles de un mismo juego. Lo que nos aporta aquí el paradigma de la complejidad es la inteligencia que nos permite ver cómo ambas dinámicas son tan ciertas como incompletas, puesto que sin juego entre ambas no hay auto-organización de los modos de relación que cuestionan y organizan tanto los lenguajes artísticos como nuestra propia vida intelectual y emocional.

Entender la potencia y la ubicuidad de los procesos de auto-organización nos lleva a asumir que la coordinación y el orden no tienen que producirse necesariamente a partir de ninguna instancia de control global, como una abeja reina en un enjambre o un artista en su estudio. Ambos, tanto la abeja reina en el enjambre como el artista en el estudio, son sin duda componentes imprescindibles de sus respectivos sistemas, pero su rol —si consideramos el enjambre o la relación estética como sistemas auto-organizados— es el de

3. Recuérdese aquí que la acepción aristotélica de la *peripeteia*, no implica un mero juego de variaciones sino que conlleva una capacidad agonística mucho mayor puesto que supone un «cambio por el cual la acción gira no hacia cualquier parte sino hacia su opuesto...».

interactuar con otros componentes igualmente importantes, y será a partir de esas interacciones locales que podrá emerger un patrón global, un modo de relación característico y apreciable como tal. Las obras de arte aparecerán más bien como instancias provisionales de los diferentes modos de relación que surgen de la interacción de componentes de nivel más bajo, entre los que se encuentra —claro está— el artista, pero donde también hay que contar con los lenguajes heredados, los materiales disponibles, los receptores y el contexto social e histórico en toda su variabilidad. Esto ha quedado expuesto ya en diferentes intentos —como el de Bourriaud— por construir una estética explícitamente relacional. Pero convendrá ahora ir más allá y prestar atención a algunos rasgos más de la epistemología de la complejidad que parecen hacerla especialmente adecuada para dar cuenta de los problemas a los que debe hacer frente el pensamiento estético contemporáneo.

De la homeostasis a la homeorresis en la vida y en el arte

Una de las apuestas fundamentales de la estética relacional consiste en el postulado de una cierta autonomía por parte del artista para conformar conjuntos de relaciones que estructuran tanto su producción como la experiencia de los espectadores, convertidos en replicadores de la propuesta relacional realizada por el artista. En esto —sostiene Bourriaud— se reconoce la característica búsqueda moderna de una autonomía de lo artístico desde la que «cambiar la cultura, las mentalidades, las condiciones de vida individuales y sociales» (Blanco [*et al.*], 2001). Ahora bien, el término mismo de *autonomía* no puede ser usado sin cierta precaución, porque tras la apelación a la autonomía pueden esconderse dos decantaciones tan diferentes como las que el pensamiento de la complejidad ha definido en torno a los procesos de auto-ensamblaje y los ya mencionados procesos de auto-organización.

Podemos resumir esta distinción diciendo que los procesos de auto-ensamblaje son característicos de sistemas que, si bien son capaces de regularse a sí mismos, lo hacen siempre orientándose a una posición estable y constante. El estado en el que se sitúan o al que tienden estos sistemas puede entenderse como una suerte de *homeostasis*, concepto acuñado por Claude Bernard en 1865 y mediante el que se aludía a estos «gatopardescos» procesos de autorregulación mediante los que «un sistema dado adopta cambios menores para poder seguir siendo el mismo».

Por otro lado, los procesos de auto-organización nos sirven para entender los procesos de cambio propios de lo que Prigogine llamaba «sistemas alejados del equilibrio». En estos casos, en vez de hablar de homeostasis nos conviene más el término *homeorresis*, propuesto por el genetista Conrad Waddington para aludir a los procesos de cambio y autorregulación que no tienen un estado estabilizado al que remitirse, sino que más bien mantienen cierta robustez estructural a la vez que siguen evolucionando. Los sistemas homeorrésicos, en consecuencia, no tienen como punto de referencia un estado acabado, sino que exploran lo que Waddington llamaba una *creoda*, una especie de valle epigenético que alberga «el dominio del espacio paramétrico para el cual un proceso resulta estructuralmente estable» (Bourgine; Lesne, 2011: 285).

Llevado al campo de la estética relacional, esto nos permite entender de qué manera nuestras prácticas artísticas no pueden remitirse a un estado —un significado— estable y cerrado, esto es, no pueden reducirse a una única interpretación o una única verdad, sino que abren y exploran, también ellas, un valle epigenético: todo un espectro de posibles variaciones dentro del cual la obra en cuestión tiene plena fuerza y sentido. Es más, constatamos que las obras de arte —en cuanto sistemas homeorrésicos— pueden mantener un elevado grado de orden interno *solo* en la medida en que se hallan continuamente expuestas a las fluctuaciones externas derivadas de la multitud de sentidos e interpretaciones a las que se someten. Quiere esto decir que, todas estas fluctuaciones —como las que provocan los diferentes juicios de gusto— no solo no molestan, sino que son, precisamente, las que mantienen viva a la obra en cuestión.

Esto, como hemos dicho, abre en canal el ámbito de posibles acoplamientos que una obra auspicia y tolera, pero lo hace, sin embargo, manteniendo acotado dicho ámbito. Lo que pretende defender Waddington con sus *creo-das* es que, cualquier criatura —o cualquier obra de arte— no puede evolucionar en *cualquier* dirección o revelar *cualquier* sentido, sino que sus posibilidades caen siempre dentro de un valle epigenético que especifica tanto sus posibilidades como su necesidad.

La cuestión de las múltiples verdades que es capaz de revelar una obra de arte en su valle epigenético nos lleva de cabeza a considerar otro rasgo más que tienen en común los sistemas auto-organizados y los dispositivos estéticos, especialmente los que se postulan como específicamente relacionales. A saber, ambos son susceptibles de ser descritos como sistemas *multiestables*, esto es sistemas que son capaces de darse en diferentes estados estables.

Lo que descubre el paradigma de la complejidad y que resulta desde luego característico de la obra de arte es que esa multiestabilidad es tanto diacrónica como sincrónica. Así, la obra es capaz de auspiciar y encajar diferentes experiencias a lo largo del tiempo o en relación con diferentes audiencias, pero también podemos constatar cómo la obra aparece de suyo y sincrónicamente como un complejo estratificado, logrando emocionarnos de modos diferentes, apoyándose en los diferentes estratos que concurren en la obra. Otorgar una mayor o menor importancia y atención a cada uno de los estratos de la obra nos permite inclinarnos hacia diferentes interpretaciones o estados de estabilidad. Aunque, eso sí, cuando esa multiestabilidad se decanta en exceso hacia alguno de sus estados estables o incluso se atasca en él, puede bien suceder que la poética en cuestión se bifurque dando lugar a un nuevo sistema caracterizado por una forma diferente de equilibrio dinámico.

Repulsión, atracción y nuevamente repulsión en los diferentes rangos de la obra de arte

Hasta aquí hemos visto, apoyándonos en las ciencias de la complejidad, cómo las prácticas artísticas «relacionales» se marcan como objetivo específico el ser susceptibles de contener y desplegar una dinámica sin fin de expansión y contracción, una dinámica que les permite mantener un alto grado

de organización *lejos del equilibrio*, fluyendo en una especie de metaestabilidad estratificada. Volveremos ahora a la alternancia de tensión y compresión para estudiar cómo no basta con que se encadenen estos momentos de reacción y difusión, sino que deben hacerlo en la escala o el rango adecuado. No nos conformaremos ya con sostener, como hace Stuart Kauffman, que las obras de arte y las experiencias estéticas constituyen «sistemas ordenados al borde del caos» (Kauffman, 1993), sino que más bien habrá que enfatizar que se trata de sistemas capaces tanto de producir un orden a partir del caos como de llevarnos al caos —a *otro* caos— a partir del orden.

Podemos observar bien esta dinámica atendiendo a las conclusiones obtenidas por Bacri y Elias en sus investigaciones sobre morfogénesis. En ellas se pueden apreciar cómo «la auto-organización misma deriva de la presencia simultánea de una interacción de repulsión en un rango muy corto, una interacción de atracción en un rango medio y una interacción de repulsión en un rango más amplio que bastarán para producir una multitud de conformaciones de equilibrio» (Bourgine; Lesne, 2011: 16).

Así, en los sistemas de ferrofluidos la interacción de «repulsión en un rango corto» se da entre las moléculas de especies diferentes, evitándose así la interpenetración de la materia y manteniendo las partículas dispuestas en el espacio. Por su parte la interacción de «atracción en un rango medio» se dará entre las moléculas de una misma especie que se agregarán entre sí formando dominios de una fase dentro de otra fase, como sucede con una gota de aceite flotando en el agua. Finalmente aparece una tercera dinámica «común a todos los sistemas que poseen una arquitectura interna en equilibrio» (Bourgine; Lesne, 2011: 20). Se trata ahora de una energía repulsiva adicional entre las entidades que conforman el sistema. Macroscópicamente esta energía tiende a aumentar la distancia entre las entidades que componen el sistema y que se repelen mutuamente.

Lo que nos revela esta dinámica de auto-organización y que puede ser de cierta importancia para una reflexión sobre el paradigma de la estética relacional es que, en primer lugar, toda práctica artística *debe* albergar conflicto en su entraña misma, en el interior de las tramas —ya sean acordes, personajes o imágenes— mediante las que se construye el proceso de formatividad en cuestión. Es esa «repulsión a corto rango» la que hace, por ejemplo, que los personajes de un drama no sean planos sino sinuosos, ambiguos o contradictorios como Odiseo, Antígona o Clint Eastwood, o que la tensión tonal en una sonata o una sinfonía no suene estereotipada ni constituya un *pastiche*. Cuando falta esta repulsión en un rango corto, en el seno mismo de la obra en cuestión, nos encontramos con algo así como una *estetización interna* que nos depara una obra sin nervio, una obra que nace muerta por previsible o ramplona. Si una poética intenta suprimir el conflicto interno, *la repulsión en rango corto*, eliminando las tensiones y las contradicciones internas, caerá irremisiblemente —ya se trate de una película de acción o de una novela rosa— en el *kitsch* más espantoso.

Pero cuidado, porque puede suceder que, pretendiendo huir del *kitsch* o lo edulcorado, nuestra poética quede demasiado prendada de su carácter rompedor o epatante, demasiado ufana de su capacidad para la repulsión. En

estos casos será preciso tener presente la necesidad de construir una *atracción de rango medio*. Con ello conjuraremos el riesgo de que su quehacer estético y político sea inaprehensible, negándose la posibilidad de ser compartida e integrada en el repertorio de su receptor. Gracias a esta atracción de rango medio, la repulsión estructural quedará relativamente contenida, atrapada en los entresijos estructurales de la pieza, evitando que la obra aparezca ante el receptor como una mole ruda e indigesta. Es por eso, dicen Bacri y Elias, que «cierta forma de confinamiento es una condición necesaria de la auto-organización» (Bourgine; Lesne, 2011: 37). Los personajes en la literatura o el drama, igual que los «temas» musicales en la música tonal o las fórmulas en la épica antigua (Parry, *The Making of Homeric Verse*), pueden proporcionarnos estas formas de confinamiento llegando a orquestar la comparecencia y el despliegue de la obra misma hasta generar un *medio homogéneo* (Lukács, *Estética*), o mejor dicho, un medio homeorrésico, dotado de eso que Fellini en *La dolce vita* llamaba un *ordine incantato*, el orden encantado que la hace funcionar como una «atracción en un rango medio». Huelga decir que esta dinámica de atracción no constituye una exigencia formal exclusiva de las poéticas clásicas sino una condición general para la inteligibilidad, para la consistencia misma de cualquier obra de arte. Si la obra de arte no constituyera esa especie de «isla de compresión en un océano de tensión», por usar los términos de Buckminster Fuller, entonces no podríamos ir y volver a ella, no podríamos añorarla ni darnos cita en ella, sino que se disgregaría antes siquiera de haberla acabado de ver, se disolvería ante nuestros ojos sin que pudiéramos interactuar con ella ni hacer fértil en nosotros el conflicto al que nos va a abocar. Esa es sin duda la principal flaqueza del *arte líquido* que no puede aparecer sino como una mala inteligencia de los procesos de auto-organización que no pueden suceder sin la alternancia de repulsión, atracción y una nueva repulsión en las escalas oportunas.

Esta es la dinámica que se cumple mediante la «repulsión en un rango largo».

Tal y como acabamos de ver, la obra de arte y la experiencia estética no solo han albergado conflicto desde sus primeros compases y no solo han sabido mantener ese conflicto relativamente contenido bajo una forma ilusoriamente confinada y hasta armoniosa, sino que también nos habrán de preparar para *otro* conflicto. Otro conflicto que será ahora exterior, que se desplegará plenamente en la esfera pública, en la calle o en las sensibilidades de las personas aisladas o de las multitudes que se acoplen con ella. Cuando se nos escamotea esa dinámica de repulsión en un rango largo nos encontramos muy cerca de lo que Benjamin llamaría una «estetización de lo político» y que sucede toda vez que tratamos el *paisaje* y lo complejo como si fuera susceptible de ser encapsulado en un romance o un cuento de hadas con final feliz.

Así, aun cuando una obra albergue conflicto y sea capaz de tramar sus términos en un medio homogéneo, si ve truncada su capacidad para devolver ese conflicto al mundo, en forma de una «repulsión de rango largo», entonces será enojosamente estéril, por mucho que ese conflicto externo esté tan bien documentado y sea tan lúcido como una obra de Hans Haacke o

de Santiago Sierra. En estos casos se perderá de vista la especificidad de la repulsión-conflicto en un rango largo... que se limitará —en el mejor de los casos— a mostrarse debidamente empaquetado y etiquetado en los más blanqueados museos.

Lo que esta dinámica de repulsión-atracción-repulsión —o de extrañamiento, armonización, extrañamiento— nos muestra en el ámbito de la estética es de la mayor importancia, puesto que nos revela los niveles en los que una obra *debe* y *no debe* resultar conflictiva, armoniosa y nuevamente conflictiva.

Sea cual sea el caso, es importante notar que estas tres dinámicas que estamos viendo aquí son por completo codependientes. Eso hace que el conflicto exterior, la repulsión en rango largo que buscan provocar las obras de arte comprometido o activista no se pueda improvisar, ni mucho menos que pueda depender de las buenas intenciones o las buenas palabras por parte del artista o sus intérpretes. Antes al contrario, será preciso que la obra misma —insistimos— también albergue conflicto en su propia fábrica y será preciso —por contraintuitivo que parezca de entrada— que ese conflicto interior se nos presente tramado en algo suficientemente homogéneo y estable como para poder ser experimentado de forma consistente y compartida.

Este conjunto de dinámicas, de conflictos y conciliaciones será inherente a todo lenguaje artístico en la medida en que opere como un sistema auto-organizado. Obviamente habrá variaciones muy importantes en los grados de énfasis que diferentes épocas y sensibilidades han concedido a unos u otros momentos del proceso. Esas variaciones serán las que darán pie a las diversas poéticas, más cercanas al clasicismo si enfatizan la atracción y la homogeneidad en un rango medio; más cercanas al romanticismo y el expresionismo si buscan la repulsión en forma de conflicto interno y finalmente más próximas al arte comprometido o activista si dan prioridad al conflicto externo. Con todo, estas variaciones propias de toda poética no deben hacernos perder de vista ni la importancia de mantener vivo y abierto el juego entre las tres dinámicas, ni sobre todo la relevancia de una correcta asignación del conflicto o repulsión en los rangos extremos y la armonía-atracción en el rango medio.

El rendimiento crítico de esta herramienta se hace evidente a poco que repasemos algunas de las piezas que, en su momento, planteó Bourriaud como insignias de su concepto de “arte relacional”. Así, algunas de las propuestas de Rirkrit Tiravanija o de Gabriel Orozco más estimadas por Bourriaud parecerían funcionar justo al revés, es decir, diríase que su dinámica característica es, más bien, una de atracción-repulsión-atracción. Lo que encontramos entonces es que en el rango más corto, el de la constitución misma de los ingredientes de la obra, no hay conflicto sino complacencia, la sopa de Tiravanija o las naranjas de Orozco no contienen —o no muestran al menos— conflicto o contradicción alguna como sería el caso si hubiera elementos extraños flotando en la sopa o si las naranjas tuvieran signos de putrefacción o de su origen industrial. En cambio, es al pasar al rango intermedio donde encontramos trazas de conflicto, puesto que es en este nivel donde las obras o intervenciones podrían funcionar propiamente como

«obras» que constituyen un medio homogéneo —volviendo a Lukács— y que son capaces de generar una *apate*, una ilusión estética que captara la atención del espectador y le introdujera en su juego. Aparece así un conflicto en el rango medio, pero se trata casi siempre de un conflicto autorreferencial en la larga —y ya un tanto ajada— tradición romántico-vanguardista que obliga prácticamente a renegar del estatuto de lo artístico. Parece que se tenga miedo de formular una propuesta que pueda mostrar coherencia, incluso necesidad interna. Para conjurar ese peligro las obras en cuestión buscan este conflicto —estéril al cabo— y se complacen enseñando las costuras e incluso deshilachándose en el rango medio en el que precisamente deberían ser capaces de proponer algo que nos afectara de modo duradero, generador de hitos...

Finalmente, y yendo ahora a las dinámicas de rango largo encontramos de nuevo una inversión de la lógica de la auto-organización, puesto que se evita aquí cuidadosamente todo conflicto o toda aspereza de orden político efectivo. Al cabo —y como no se cansa de proclamar Bourriaud— estas obras deben suceder dentro de la galería o el museo, o si suceden en la calle deben tener su oportuna cobertura institucional.

De este modo se muestra la mala inteligencia que, al menos en parte, ha hipotecado las prácticas del arte relacional, puesto que al acotar el conflicto en el rango medio y disolverlo tanto en el corto como el largo se evita la lucidez crítica tanto en un plano táctico como en el estratégico, quedando los *desacuerdos*, limitados a una cuestión retórica e inoperante. Eso es lo que sucede cuando la obra en cuestión se muestra incapaz tanto de exponer sus propias querellas internas como de tramarse con las fuerzas políticas y sociales capaces de *entenderla* y de asumir las exigencias de su tiempo y circunstancia. Con todos los matices que se quiera, los casos del dadaísmo berlinés, de la vanguardia soviética de Tatlin a Maiakovski, o de poetas como Miguel Hernández o Gabriel Celaya en nuestra propia historia reciente⁴ encarnan procesos artísticos donde se deja ver especialmente esa articulación social y política de la que depende la repulsión-conflicto en un rango largo.

Solo así podrá este conflicto *externo* ser incorporado por los agentes en juego y volver a aparecer entonces como conflicto *interno*, en el arranque de un nuevo ciclo de formatividad, que deberá a su tiempo decantarse en alguna forma de orden y que a su vez nos acompañará en una nueva eclosión de conflicto externo en un rango largo.

Esta dinámica que —sostenemos aquí— es la característica de los procesos de auto-organización es la que hace que en la obra de Miguel Hernández, por seguir con el ejemplo, encontremos conflicto a corto rango, en versos como «Temblad, hijos de puta, por vuestra puta suerte»; atracción en un rango medio al incluir ese tipo de versos en la horma de un soneto o una égloga y finalmente una nueva repulsión a largo plazo que brota —como hemos observado— de la articulación social y política del artista y los movimientos sociales con los que le ha sido dado bregar.

4. Por supuesto que podríamos dar ejemplos más recientes si pensamos en colectivos cuya actividad va desde los años noventa (The Yes Men, Kein Mensch ist illegal, Ne pas plier o La Fiambrera) hasta los años anteriores y posteriores al 15M, en los que destacan poéticas como la de Orxata Sound-System o Redretro.

La estética, en cuanto disciplina filosófica hondamente articulada con las prácticas artísticas puede ahora aportar su lucidez específica a los esfuerzos que, desde otras disciplinas, se hacen para desarrollar el potencial de las ciencias de la complejidad y la auto-organización.



Bibliografía

- AGAZZI, E. *Complexity and Emergence*. Londres: World Scientific Publishing Co., 2002.
- BACRI, J. C.; ELIAS F. «Ferrofluids: A Model System of Self-Organized Equilibrium». En: BOURGINE, P.; LESNE, A. *Morphogenesis, Origins of Patterns and Shapes*. Berlín: Springer Verlag, 2011.
- BLANCO, Paloma [et al]. *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 396.
- BOURRIAUD, Nicolas. «Estética relacional». En: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE y EXPÓSITO (ed.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- DAVIES, P. *The Cosmic Blueprint*. Radnor: Templeton Foundation Press, 2004.
- FRANCESCHELLI, S. Structural Stability, Morphogenesis and Epigenetic Landscape. En: BOURGINE, P.; LESNE, A. *Morphogenesis, Origins of Patterns and Shapes*. Berlín: Springer Verlag, 2011.
- ISAEVA, V. V. *Synergetics for Biologists: An Introductory Course*. Moscú: Nauka, 2005.
- LUKÁCS, György. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona / México, D.F.: Edicions Grijalbo, 1966.
- PARRY, Alan. *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- THOMPSON, D'Arcy Wentworth. *On Growth and Form*, Cambridge: Cambridge University Press, 1959.

Teatralidades fantasmales: el espectro de lo público en la obra de Oscar Masotta y Dora García*

Óscar CORNAGO

CSIC-Madrid
ORCID: 0000-0002-3660-6392
oscar.cornago@cchs.csic.es

NOTA BIOGRÁFICA: Óscar Cornago es doctor en Filosofía y Letras, especialización Filología Hispánica. Ejerce como científico titular en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid. Su trabajo se ha desarrollado en diálogo con las prácticas artísticas de carácter performativo, la teoría de los medios, la estética y la teoría crítica contemporánea.

Resumen

Este artículo analiza la situación como una categoría estética y un modo de creación de un entorno público. La pone en diálogo con los niveles de la representación y la acción. Se estudia la teatralidad de la situación, es decir, sus mecanismos de representación específicos y los modos de relación que plantea. Este planteamiento se concreta, a nivel histórico, a través de dos contextos distintos: la recepción del happening en Argentina en los años sesenta, impulsada por Oscar Masotta; y la recuperación de la obra de este último, por Dora García, a través del proyecto *Segunda vez* (2014-2018).

Palabras clave: situación, crítica de la participación, público, performance, Oscar Masotta, Dora García

* Proyecto de investigación «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Óscar CORNAGO

Teatralidades fantasmales: el espectro de lo público en la obra de Oscar Masotta y Dora García

I can see dead people.

Dora García (Springer, 2011: 17)

Meditaciones preliminares: los espectros de la academia

El académico relee el resumen de las revisiones de su artículo que ha recibido en un correo de la revista donde se le pide que considere los comentarios y evalúe la posibilidad de realizar los cambios correspondientes. Las revisoras no coinciden en sus juicios, aunque ambas consideran que redacción, título, resumen, palabras clave y referencias son correctas. El problema, según una de ellas, está en la exposición, los análisis, la vinculación con el dossier al que está dedicado el volumen y las conclusiones. El balance no parece muy alentador.

En cualquier caso, agradece a las revisoras anónimas la oportunidad de este diálogo, una ocasión singular para poner en práctica la dimensión espectral de lo público, que es su hipótesis de trabajo para el artículo en cuestión. Por otra parte, recuerda la máxima latina que Marguerite Yourcenar (2016: 283) recupera de los científicos y pensadores que vivieron bajo la amenaza constante de la hoguera durante la época de la Contrarreforma, *non cogitat qui non experitur*. Experimentar implica un riesgo. El riesgo de pensar, hacer y equivocarse, entendiendo por *pensar* el confrontarse con lo que todavía no se sabe, la exploración de otros territorios. Las experimentaciones no siempre salen bien, como sabían esos científicos de otras épocas.

En esta premisa de relación con lo desconocido radican los modos relacionales menos evidentes y dirigidos. Son los modos que el autor propone como plano necesario para la construcción de un espacio público incierto y por hacer. Responde, con ello, a la invitación del simposio que, casualmente, él mismo contribuyó a diseñar y que, en palabras de Roberto Fratini, tenía como objetivo analizar, valorar y mapear «la resonancia de un concepto

expandido de interacción —y de una idea expandida de *estética relacional*— en diferentes ámbitos de la praxis escénico-performativa actual». El académico se pregunta si la academia podría considerarse un exponente más en este sentido expandido de la praxis escénico-performativa. Asimismo, se plantea si la forma y condición de las obras, por un lado, y los modos de estudiarlas y entrar en relación con ellas, por otro, no deberían corresponderse de algún modo, afectarse, contaminarse.

Como guía para este recorrido por el ámbito expandido de lo relacional-performativo, estudia la idea de *situación*, entendida como una posición espacio-temporal singular, una categoría estética y crítica que desarrolla con respecto a otras más conocidas como la representación o la performance. De esta suerte, a la crítica de la representación, a la que siguió el giro performativo, el académico propone sumarle la crítica de la situación. La parte que más ha trascendido de esta última son las sospechas ante el discurso de la participación, que bajo su apariencia inclusiva y democrática ha terminado resultando bastante engañoso. El autor recuerda aquel proyecto que unos años antes dedicó a este tema en colaboración con un grupo numeroso de artistas y académicos, y cuyos resultados aparecieron también en distintos monográficos (Cornago, 2016-2017).

Sin embargo, ahora no quiere perder de vista su diálogo con esos interlocutores anónimos que en su momento serán cualquier lector o lectora de este texto. En el caso de los revisores textuales, estos se convierten además en personajes centrales de la arquitectura de la academia y sus mecanismos de legitimación como espacio público. A cualquiera que forme parte de esta institución le ha tocado con mayor o menor acierto desempeñar este papel, piensa el académico. Después de leer una vez más su artículo, decide que la mejor manera, quizá también la más arriesgada, para responder a los comentarios de los revisores, es tomar distancia con respecto a su propio personaje dentro de esta dramaturgia académica y dar un giro de 180 grados a la estructura de su trabajo y al tratamiento de sus unidades. Resuelve darle la vuelta al artículo: coloca al comienzo el estudio del caso, que antes estaba al final (la escena de la espera); lo cierra con la imagen del grupo de personas sentadas alrededor de una mesa, invocando el espíritu de lo público. Dicha escena está ligada a la explicación sobre la teatralidad de la situación, que antes se hallaba al inicio, y que ahora aparecerá a modo de conclusión.

El académico confía en que esta reorganización contribuya a corregir los puntos señalados por el revisor, aunque al mismo tiempo guarda la sospecha de que tampoco le convencerá. Al menos, se dice a sí mismo, habrá intentado dar un paso en este baile de actores académicos que no se pueden dar a conocer ni ponerse a discutir abiertamente. Eso atentaría contra el principio de objetividad que, según la institución, queda garantizado tras el anonimato de estos agentes. ¿Habría que creer que la virtud de la academia, como la de la justicia, consiste en tener los ojos vendados?

En todo caso —se consuela el autor— esto le servirá para aclarar, y aclararse a sí mismo, la función de las obras dentro de su estudio. No solo como objeto de análisis, sino como lugar y punto de vista desde el que se construye el propio análisis. Esto modifica evidentemente la posición de la obra frente

a la crítica académica. La relación sujeto (investigador) - objeto (de investigación), que tradicionalmente ha servido para ordenar la posición del arte dentro de la academia, dándole una posición vicaria como objeto de la teoría, se replantea dentro de un marco abierto y horizontal de relaciones. La obra es recuperada como relato de un acontecimiento, de ahí el tono narrativo o expositivo que el revisor, con razón, denuncia, a falta de una perspectiva más crítica. La imagen que se recupera de la obra pasa a formar parte de un montaje de ideas, imágenes, escenarios artísticos y posiciones teóricas. La idea de situación, lo público como espacio de desaprendizaje y experiencia, la crítica a la acción, los anti-happenings del artista y teórico argentino Oscar Masotta, o la recuperación que hace de estos la artista española Dora García, son las piezas de este juego de yuxtaposiciones. La operación crítica consiste en la relación entre las distintas piezas. A partir de estos elementos, como si fueran imágenes de un fresco, se construye un espacio de pensamiento, de interrogaciones e ideas. Su objetivo no son las obras que forman parte de él, sino el objeto de estudio del artículo y del mismo simposio. Es decir, las formas de relación a través de los dispositivos artísticos, concretados en este caso en un tipo de dispositivo que, como la escritura del artículo, da lugar a una situación de indeterminación.

Siguiendo las consignas del concepto de situación, este ejercicio de crítica situada no se cierra sobre sí mismo. De ahí otra de las fallas que detecta el revisor: lo disperso de las conclusiones. No se trata de una crítica conclusiva que termine estableciendo los límites de un determinado territorio, sino que antes bien trata de abrir espacios de movimiento, de interrogación y pensamiento. Es al lector a quien le corresponderá hacerse cargo de este último paso, que comporta el ejercicio de una crítica cuyo objetivo tiene más que ver con sostener, insistir y compartir unas preguntas acerca del lugar del público y lo público, que con darles una respuesta. Esta, en última instancia, debe venir de la práctica, comenzando por la práctica de la propia escritura académica.

Para cerrar estas meditaciones, el académico se queda pensando cómo se ha ido transformando, no ya el sentido de las relaciones entre sujeto y objeto, teoría y práctica, academia y arte, obras y entorno, sino los modos de estos entramados de relaciones. A la vez, se plantea cómo estas transformaciones no afectan solo a las maneras de estudiar el teatro, sino del mundo en general, ya que responden a una visión en la que no hay límites fijos ni nada está totalmente separado de nada, ni ocupa una posición fija (En este momento le viene a la cabeza que fue por defender este tipo de ideas que quemaron a Giordano Bruno.). Esto no excluye, admite, la necesidad de métodos, de reglas, definiciones, categorías y modelos, pero siempre de forma transitoria y contingente.

A esto es a lo que él llama *crítica suspendida*. Suspendida, no por no haber sabido estar a la altura de la historia, pues esto es condición de vida; sino como un modo de dar cuenta, hacerse cargo y situarse frente a este estado de superación y desbordamiento por todo lo que nos rodea. El público que finalmente somos todos, objeto último de este estudio y se entiende que del simposio, es invitado aquí, a través de esta serie de imágenes escénicas, a

tomar posición igualmente frente a esta *situación* que es siempre, por definición, una situación de conocimiento y desconocimiento; en definitiva, de aprendizaje y experimentación.

La primera imagen de este recorrido está formada por un grupo de personas al aire libre, en la ladera de una montaña. Esperan a que pase algo que ya saben que va a pasar, porque están asistiendo a la repetición de una obra que ya se hizo. Han sido avisadas, además, de que la escena será filmada. La diferencia, en este caso, entre esperar o hacer como que esperan es sutil. El público es parte de este grupo, que no está formado solo por los espectadores. También está la artista que propone la acción, Dora García; el equipo que la ayuda; los responsables y técnicos del centro cultural Tabakalera de San Sebastián, donde se está realizando la escena un sábado 12 de septiembre de 2015, entre las 14:00 y las 17:00; así como el resto de transeúntes y curiosos que, casualmente, pasan por allí en ese momento. Todos esperan algo. Aunque no todos tienen el mismo conocimiento de lo que va a ocurrir, todos pueden acceder a una información básica sobre el evento en el que están participando. Se trata de repetir la obra que Oscar Masotta hizo en Buenos Aires en 1966 y que él mismo definió frente a la moda del happening, convertido en divisa de la modernidad artística en aquel momento, como un anti-happening. La obra, de la que hablaremos más adelante, se titula *El helicóptero*; ahora interesa simplemente este momento de espera. Pero, ¿la espera de qué?

Dicho momento de espera es también un momento de teatro por definición, pues todos son conscientes de que están haciendo, una vez más, algo que ya fue hecho en el pasado por otro grupo de personas. La conciencia asumida del hecho colectivo de la repetición devuelve a la dramaturgia de esta situación el carácter teatral en su sentido más básico, el sentido de la repetición, de volver a hacer lo que ya antes hicieron *otros*. En la repetición se esconde también la posibilidad no solo de la diferencia, sino del accidente, de que algo no salga como debería salir; de que algo falle, de que algo no sea igual que la primera vez.

Resulta evidente, teniendo en cuenta la disparidad de los contextos entre Buenos Aires en los años sesenta y San Sebastián más de medio siglo después, que nada será igual. Sin embargo, al mismo tiempo, todo está preparado para que sea igual. En esa diferencia radica la posibilidad del accidente, pero también de la historia como posibilidad de cambio. Repetir se convierte en un modo de juntarse a recordar lo que no llegamos a vivir, pero podríamos haber vivido, la posibilidad de un pasado común convertido en una apuesta de presente.

Por la manera como está propuesta la acción —un rasgo que caracteriza el trabajo de García—, todo está minuciosamente preparado para cumplir un guion básico, pero abierto al mismo tiempo a las interferencias que provienen del entorno. En términos escénicos, lo que termina pasando se escapa a lo que está previsto que pase. Una infinidad de pequeños acontecimientos, actitudes, gestos y miradas se cuelan en la acción central. Esta, de hecho, acaba funcionando como una superficie de inscripción del paisaje de acontecimientos inadvertidos, que tienen lugar antes, durante y después de una



Dora García, *El helicóptero*, 2016. <<https://augusteorts.be/catalogue/92/el-helicoptero>>

acción dispersa y descentrada, convertida en un momento de espera. El resultado, filtrado por la cámara y la edición posterior, puede verse a través de la película resultante.

En un plano ritual, del que inevitablemente participa el teatro —como, en distinta medida, cualquier entorno público—, los momentos de espera son también momentos de invocación de algo que está por venir. La imagen escénica de un grupo de gente esperando, o haciendo como que espera, queda atravesada por una mirada hacia delante: remite a algo ya pasado, que está por suceder nuevamente. Invocación de un pasado que, como dice Derrida (1993: 22 ss.; ed. 1995) en *Los espectros de Marx*, es también una invocación a un porvenir y una forma de presente.

La imagen de un espectro que vuelve «décadas después de silencio y borramiento», multiplicando «su capacidad de provocar y conectar escenas distantes», es utilizada por Ana Longoni (2004; ed. 2017b: 8). Su objetivo es explicar la recuperación de la obra artística de Oscar Masotta en las dos últimas décadas, una producción hasta entonces conocida mayormente por sus traducciones y estudios sobre Lacan.

Esta imagen responde también al juego de presencias y ausencias, sombras y reflejos, que despliega Dora García —artista visual con una fuerte influencia teórica y performativa—, tomando como eje los trabajos de Masotta. *Segunda vez* es el título de este proyecto multiforme desarrollado entre 2014 y 2018, también llamado por ella y sus colaboradores como el «espíritu de Masotta», como si todo el trabajo fuera una sesión expandida de espiritismo. Una idea que enlaza con la imagen de Arendt —que trataremos más adelante— de lo público como una mesa que nos une y nos separa, y en la que hemos de creer y sostenernos, aunque no la veamos.

El proyecto de García no tiene una finalidad meramente documental. La historia se repite, pero con la intención de que pase algo por primera vez,

aunque esa primera vez termine siendo siempre la segunda. O, como reza el subtítulo del libro del proyecto, editado a raíz de la retrospectiva que el Museo Reina Sofía dedicó a la artista en 2018, que la segunda vez sea siempre la primera. Esa doble naturaleza de repetición y accidente, más que de acción, enlaza con la naturaleza mixta de la situación en cuanto a su grado de determinación e indeterminación. Lo determinado de esta invocación será ahora la propia obra de Masotta, que se toma de forma literal del pasado; lo indeterminado, el vacío sobre el que se sostiene dicha repetición, en el sentido de que no se trata de mostrar nada más que el propio hecho de la repetición. Volver a hacer lo que ya se hizo medio siglo atrás, para que surja una diferencia que es síntoma de presente: «Creo que aquello que no está allí, pero cuya ausencia es denunciada por todos los elementos presentes, es una presencia mucho más poderosa (diríamos, *la presencia de la ausencia*) que cualquier objeto que colocásemos en una situación dada» (García, 2005: 41).

Segunda vez, como otros grandes proyectos de García, dio lugar a un amplio programa de trabajo sobre arte, política y psicoanálisis, un cruce que se sintetizó en las figuras de la metaficción y la repetición. En la web del proyecto se encuentran disponibles las conferencias presentadas en los dos seminarios organizados, además de varias publicaciones y numerosos textos. Estos materiales dialogaban con el eje central del producto, formado por la película compuesta de cuatro secuencias y un epílogo. Dos corresponden respectivamente a la repetición de *El helicóptero*, de la que forma parte la situación de la espera, y la repetición de *Para inducir el espíritu de la imagen*, el otro anti-happening de Masotta. Las otras se basan en el cuento de Julio Cortázar *Segunda vez*, que da título al proyecto, y en el *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Estos últimos sirvieron para contextualizar la figura de Masotta y el contexto artístico y político de la época. A estas cuatro partes se le sumó un epílogo, *El mensaje fantasma*, utilizando el mismo procedimiento de los anuncios a través de carteles callejeros que antes había utilizado el Grupo de Arte de los Medios, del que formaba parte Masotta y del que hablaremos a continuación.

Las grabaciones se hicieron en distintos lugares y contextos, pero tanto las repeticiones como los medimetrajes basados en obras de ficción se hicieron sin ensayos previos, es decir, fueron improvisadas a partir de unas consignas básicas y los materiales propuestos. El que no fueran ensayadas previamente contribuye a situar todo el trabajo en un umbral de indefinición, de *no saber* e inseguridad, donde los límites entre lo fingido y lo real se diluyen, levantando un interrogante sobre la naturaleza de aquello que se percibe como realidad. Los textos de ficción se reinventaron a partir de conversaciones, encuentros, charlas o explicaciones más o menos improvisadas por personas de distintos ámbitos. En el caso de *La Eterna*, en la que se habla sobre psicoanálisis, política y arte en relación con la figura y época de Masotta. En el caso del cuento de Cortázar, era una conversación repetida dos veces: la primera a modo de encuentro casual en una sala de espera entre dos jóvenes, que termina convirtiéndose en una escena de seducción; y la segunda, ya dentro de la habitación, entre un joven y un agente del aparato policial del Estado.

En el cortometraje final aparecían dos personas que dejaban a otra abandonada en el bosque, envuelta en una sábana blanca y completamente atada. Eso remitía a la acción proyectada e imitada al mismo tiempo en vivo por una performer en Theatrón, la sala donde tenía lugar el evento paralelo del que constaba *El helicóptero*. Con este cierre se incidía en otro de los ejes del proyecto junto con la repetición: la denuncia de un vacío dejado por aquello y aquellos que no están, y que son los que finalmente justifican la repetición: «El origen de esta repetición es un deseo de recuperar un recuerdo que ha sido (ligeramente) olvidado, los conceptualismos del sur, en el exilio, en visperas de una catástrofe política (Argentina, 1976-1982)» (García, 2018: 148).

Al presentarse como repeticiones, actuaciones o simples conversaciones con el objeto de ser grabadas, estas escenas se acercan a una especie de extraño teatro filmado en el que se cuelan silencios y momentos muertos. Como en los trabajos de Masotta, se toma distancia del efecto de inmediatez de la acción física, para centrarse en la inmediatez de la situación, hasta dejarla suspendida entre el presente de la grabación y el espejismo de ese presente.

En las repeticiones, todo lo que se cruza pasa a integrarse en este teatro a cámara lenta, lo que también ocurría en los trabajos de Masotta, aunque ahora el tipo de relato, mediado por la cámara, ha cambiado sustancialmente. Si, en aquel momento, este se construía y deconstruía con respecto a la moda del happening, en el caso de García se invoca el espectro de un hecho anterior; pero no para observarlo como los restos de la historia, sino para utilizarlo de herramienta, para abrir un paréntesis en los modos habituales que organizan la teatralidad política y simbólica, y los modos de producción del medio artístico. Si en el primer caso, el público tenía todavía una cierta opción de tomar distancia con respecto a lo que observa, los restos del happening; en el segundo, público y actores, artistas y no artistas, pasado y presente, se confunden en un terreno común donde la posibilidad de la distancia, la crítica y la acción recaen ya enteramente en la situación cuyos límites porosos amenazan con abarcarlo todo.

Haciendo un ejercicio imposible de involución histórica, diríamos que la segunda imagen de este recorrido es una réplica de su repetición medio siglo después. En esta nueva imagen aparece otro grupo disperso de personas en un paisaje al aire libre, esperando que algo ocurra. La diferencia, además del blanco y negro en el que nos han llegado las imágenes, es que estas ya no saben lo que esperan. La historia ha ido para atrás y la conciencia de estar formando parte de la repetición de un guion previamente fijado todavía no es tan evidente. En su lugar se impone la sensación de estar asistiendo a un acontecimiento original, que ocurre por primera vez, un aspecto fundamental del discurso artístico que estaba emergiendo entonces en torno al happening y cuyo testigo recogerá poco después la performance. Sin embargo, ya entonces, Masotta, que acababa de volver de una beca de estudios en Estados Unidos para conocer los nuevos lenguajes, era consciente de las trampas de la primera vez y el discurso de la originalidad intrínseco al relato de la modernidad artística/económica. La toma de distancia con la propia obra y la invitación que brinda al espectador a situarse a esa misma distancia de duda sobre lo que está ocurriendo, está en la base de su crítica al happening y de este

tipo de procedimientos de creación desde una perspectiva situada, que tiempo después iba a recibir denominaciones como arte contextual o site-specific.

El happening fue recibido en Buenos Aires con la avidez con la que se consume todo *lo nuevo*, convirtiéndolo en un término de moda adscrito a una serie de rasgos que lo hacían fácilmente reconocibles a pesar de su ambición de escapar a las etiquetas. El libro editado por Masotta con el título de *Happening*, seguido de un signo de interrogación, expresa, al mismo tiempo, esta apuesta por el nuevo género y las dudas y tomas de distancia. Un movimiento hacia delante que, a su vez, describe una diagonal, para dejar el espacio de las prácticas artísticas en una posición más abierta. De hecho, estaba reclamando otras formas de implicación cuyo desarrollo, dos años después, serían intervenciones como *Tucumán Arde*, con una proyección política más directa.

La recuperación de la producción artística de Oscar Masotta hay que entenderla como parte de una corriente más amplia de interés por espacios más difíciles de identificar o prácticas híbridas, que habían quedado en los márgenes de la historiografía dominante. La Red de Conceptualismos del Sur fue creada con este fin. La edición de Ana Longoni de los textos de Masotta en 2004, *Revolución en el arte*, donde se recoge el volumen histórico *Happening?*, fue una pieza clave en este proceso. A esta edición hay que añadirle la exposición *Oscar Masotta. La teoría como acción*, en 2017, para la que se reedita la citada compilación. La actividad artística de Masotta, concentrada en unos pocos años, está bien documentada y estudiada. El motivo de traerla a esta discusión sobre los modos públicos del arte y los dispositivos de relación no es por la cuestión en sí del happening, sino por la operación de desplazamiento. Se utiliza para abrir otros modos de participación menos dirigidos, como los que se desplegarán en *Tucumán Arde*, y que son los que al académico le interesaba aportar a este dossier.

Tanto Masotta como algunos de sus compañeros de generación —como Roberto Jacoby, Raúl Escari o Eduardo Costa, quienes durante unos meses formarían el Grupo de Arte de los Medios de Comunicación (Costa; Escari; Jacoby, 1966)—, consideraban el happening como un lenguaje ya gastado, a pesar de su aún corta historia. Sin embargo, descubrieron otro tipo de posibilidades, poniéndolo en relación con el potencial fantasmal de los medios de comunicación, y sacando a la luz el teatro mediático que lo orquestaba: esa compleja esfera pública que nos envuelve y de la que estamos participando aun antes de tomar conciencia de ello. La opción, entonces como ahora, no estaba en hacer un arte más participativo, sino en abrir espacios de suspensión y proponer entornos desde los que tomar posición frente al hecho mismo de la participación y los regímenes de lo público.

Inicialmente, Masotta propone al Centro de Artes del Instituto Di Tella de Buenos Aires —lugar de encuentro, por entonces, del medio artístico más inquieto—, un singular happening titulado *Sobre happening(s)*. Este estaría formado por una selección de obras realizadas de nuevo, íntegra o parcialmente, por un equipo de artistas locales, a partir de la documentación existente. La selección incluía *Meat Joy*, de Carolee Schneemann; *Un happening* y *Autobody*, de Claus Oldenburg; y un happening sin título de Michael Kirby.

Masotta y sus compañeros de generación debían de ser conscientes de ese pulso con la historia que suponía convertir el happening en pieza de museo. También, de lo contradictorio de dar a conocer happenings originales, trastocando los principios básicos de un género que buscaba reafirmarse en la experiencia del instante y, por tanto, de la imposibilidad de su repetición. Esta especie de minie Exposición de happenings los convertiría en una suerte de representaciones de unas acciones que habían nacido en oposición a la idea de simulacro, traicionando el efecto de realidad y la poética de la inmediatez características de la performance.

Con la teatralización de la performance, tanto en el caso de Masotta como en el de García, se introduce un desplazamiento del punto de mira. Eso deja al público atrapado en un dispositivo de representación que lo transforma en un actor más. El público no solo asiste a unos happenings, sino que al mismo tiempo se convierte en cómplice de esta operación de puesta en escena. Así, se le ofrece una distancia de reflexión entre lo que está viendo y el presente en el que se encuentra.

Se abre así un tiempo dilatado, disperso e incierto, que es el tiempo de la situación de la que el público forma parte. Este no participa solamente como testigo de unas experiencias físicas, sino que es invitado a tomar posición frente a este efecto de autenticidad haciendo visible la institución artística, la economía de la historia basada en la producción de lo nuevo y el papel que están cumpliendo dentro de esta. El mito de la acción, inmediata, real y física, queda así suspendido sobre una especie de vacío. Este vacío sostenía la maquinaria teatral necesaria, como explicó Barthes en aquellos mismos años, para crear un nuevo lenguaje: «Il faut en effet pour fonder jusqu'au bout *une* langue nouvelle, une quatrième opération, qui est de *théâtraliser*. Qu'est-ce que *théâtraliser*? Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage» (Barthes, 1971: 10).

En un momento en el que todavía no se conocían términos como *reenactment* o performance delegada, pero anticipándose a esas *políticas del espectador* (Bishop, 2012: 219 ss.) que estaban por venir, estos happenings se convierten en documentos vivos expuestos en un museo. O, utilizando la terminología lacaniana —un terreno con el que Masotta ya estaba familiarizado—, en signos de obras que ya habían ocurrido. Esto coloca al público, según explicaban Costa; Masotta (2004: 13; ed. 2017), en la posición del arqueólogo o el psicoanalista; esto es, enfrentados no con unas obras originales, sino con los restos de algo que ya pasó.

El objetivo era desatar los límites de los lenguajes, como dice Barthes, para dirigir la mirada no solo a esas obras, sino a lo que había entre medias de estas y el contexto de su recepción en Buenos Aires. Se trataba de tomar conciencia de una situación y un momento presentes, desplegando un plano intermedio que interrumpiera las inercias producidas por las modas. Bajo esta mirada teatral, los happenings pasaban a ser un instrumento vaciado, una especie de caparazón exterior para sostener una situación: «Nuestros happenings serían un mediador, como un lenguaje, de hechos ausentes, ya inexistentes, pasados.» (Costa; Masotta, 2004; ed. 2017: 164). La finalidad, continuaban diciendo, era que la obra se incorporara y circulara por otros

circuitos y tiempos, desbordando los límites del objeto-obra material: «nos excitaba, otra vez, la idea de una actividad artística puesta en los *medios* y no en las cosas, en la información sobre los acontecimientos y no en los acontecimientos» (Costa; Masotta, 2004; ed. 2017: 164).

La distancia abierta entre original y copia, que es la distancia sobre la que se construye la teatralidad, amplía el campo de la mirada. Incluye el medio/dispositivo que produce la copia, es decir, el propio espacio donde está ocurriendo el evento, que es también un no evento. La focalización del medio crea ese efecto de vaciado sobre el que fundar un nuevo lenguaje, todavía sin identificar. Un lenguaje abierto hacia fuera, que no se cerrara sobre sí mismo.

Sin embargo, el golpe de Estado del general Juan Carlos Onganía hace que esta muestra se retrase hasta finales de 1966. En su lugar, Masotta propone un seminario que sirviera de preparación —*Acerca (de): Happenings*—, que se hizo en julio del mismo año. En este, siguiendo con el plan de ruta establecido, no presenta un happening sino una obra de los medios, *El mensaje fantasma*, una ilustración casi didáctica del territorio que estaban explorando.

Tanto en esta obra como en *El happening de la participación total* —realizada ya por el Grupo de Arte de los Medios de Comunicación, también en 1966—, la difusión de la obra en los medios constituye la parte central del trabajo. El primer caso, *El mensaje fantasma*, recuperada también en *Segunda vez*, se construye a partir de un cartel publicitario colocado en la calle, en el que se anuncia el día y la hora en que una cadena de televisión va a proyectar el mismo mensaje del cartel: «Este afiche aparecerá proyectado por Canal 11 de Televisión el 20 de julio». Previamente, Masotta ya había reservado dos espacios de 10 segundos en la citada cadena, en los que se oirá el siguiente mensaje: «Este medio anuncia la aparición de un afiche cuyo texto es el que proyectamos», acompañado de una imagen con el texto del afiche en una placa, pero con otra tipografía. El acontecimiento es la colocación del afiche en la calle, pero este no se termina de realizar hasta que no es anunciado por la televisión. El acontecimiento, finalmente, se reduce al hecho de ser nombrado.

El happening de la participación total anticipaba, ya desde el título, el intento programático de acabar con el happening llevando al límite sus posibilidades. El trabajo consistía en la difusión del propio trabajo como si hubiera tenido lugar, un plan que finalmente se desvela a través de los medios, que ponen al descubierto la trama. Nuevamente, es cuando se nombra en los medios que sucede el acontecimiento, que es realizar algo cuya única realidad es haberse anunciado públicamente.

Fue unos meses más tarde cuando Masotta presenta su primer happening, que él mismo definiría como anti-happening o meta-happening. De un modo también didáctico, con el fin de provocar la discusión, crea una estructura que le permite jugar con estas dos posibilidades: inmediatez y lo que él denomina «discontinuidad», en una de las intervenciones en el seminario de julio (Masotta, 2004; ed. 2017a). *El helicóptero*, de la que hemos extraído nuestras imágenes de espera, fue realizado *originalmente* el 18 de octubre de 1966. Constaba de dos partes que sucedían en puntos distintos y de forma paralela. El público, previamente dividido en sendos grupos, era llevado en autobuses



Oscar Masotta, *El helicóptero*, 1967. © Cloe Masotta y Susana Lijtmaer

desde el Instituto Di Tella: unos se dirigían a una sala de teatro independiente ubicado en los sótanos de un edificio en el centro de Buenos Aires, Theatrón, y otros a la zona norte de Buenos Aires, un área residencial pegando con la costanera del Río de la Plata donde se encuentra la vieja estación de tren de Anchorena ya abandonada.

El primer grupo permanecerá poco menos de media hora en una experiencia inmersiva, desarrollada en un ambiente oscuro, con música de rock en directo. Se visualiza una proyección de un inodoro, en la que se ve a un personaje tratando de liberarse de unas vendas, y a una actriz imitando los gestos de quitarse las vendas del cuerpo. También hay acciones de carácter provocador con un contenido sexual; unos rasgos que el público de la época no tenía dificultad en identificar con los estereotipos de un cierto tipo de happening cuyo exponente más conocido era Jean Jacques Lebel.

La cita de este tipo de happening hay que entenderla como reacción a la obra que el artista francés había mostrado poco antes en Buenos Aires. Esta había gozado de una enorme repercusión en los medios. Masotta (2004, ed. 2017b) responde una semana después, en una conferencia, distanciándose de esa estética, que califica como irracionalista, con pretensiones liberadoras y apoyada sobre una serie de tópicos culturales. Y, finalmente, a nivel formal, por la distribución del espacio y el uso del escenario, se termina convirtiendo en otro tipo de teatro, que se pretendía rechazar. Nuevamente, como se adelantó en el apartado anterior, es la sensación de que la acción no llega, de que falló, lo que genera la situación.

Por su parte, el otro grupo, frente a aquella vieja estación de tren, junto a la costanera norte, de cara al río de la Plata, no tenía mucho más que hacer que relajarse, disfrutar del paisaje y dejar pasar el tiempo. Finalmente, tras casi una hora, aparece el helicóptero anunciado en el título de la obra, desde

el que una conocida actriz de televisión saluda al grupo. Cinco minutos después, llegan los autobuses con el otro grupo, y unos y otros se reencuentran para ser llevados nuevamente al Instituto Di Tella.

En un análisis de la obra unos meses más tarde, Masotta (2017b) explica su acercamiento estructuralista basado en un texto de Levi-Strauss. Debroise (2017) retoma este enfoque para presentarlo como una deconstrucción del happening. De este modo, lo pone en diálogo con la perspectiva antropológica que Lebel utiliza para defender dicho tipo de trabajo como un ritual de liberación. A partir de este enfoque estructural, el significado de la obra se articularía a través de un sistema formal de oposiciones entre los tipos de emplazamientos y acciones de cada una de las partes: encerrados - al aire libre, ciudad - entorno rural, hacia abajo - hacia arriba, ruido - silencio.

Entre los dos escenarios, es el segundo, por la ausencia de acción, el que responde al formato de la situación, y es también este el que Masotta presenta como un nuevo tipo de anti-happening. Tomar conciencia de una situación implica adoptar una distancia para colocarse frente a lo que está pasando, pero también frente a lo que no está pasando, pero podría pasar. Esta situación de suspensión temporal se proyecta a otro nivel cuando se cruza con la que estaba teniendo lugar al mismo tiempo en el otro lugar. Finalmente, la obra no es ninguna de estas situaciones por separado, sino una tercera cosa, resultado de la imposibilidad de llegar a una lectura que dé sentido a todo. La ausencia de un relato único es el accidente que provoca la situación, construida a nivel sensible como un momento de dispersión y apertura, intercambio y circulación.

En *El helicóptero*, como en las obras de los medios revisados, se produce una impresión de ausencia, fundamental también en la obra de García, en la que se ven involucrados distintos tipos de actores y medios. El objetivo no es convertir este vacío en un objeto estético de contemplación, sino en un estímulo sensible, para preguntarse por los modos posibles de representación, construcción y manipulación de la realidad; uno de cuyos ejemplos, en aquel momento, era la propia construcción del happening como relato de una modernidad artística promovida por los medios.

Para escapar a los medios hay que insistir todavía más en ellos. Este es el mensaje de las artes de los medios. La solución no pasa por evitarlos tratando de superar las distancias, sino por asumir la propia condición mediada —que no mediática— de la realidad y de nosotros mismos como parte de ella. La teatralidad de la situación, que veremos en el próximo apartado, remite a esta mirada expandida con la que se trata de reaccionar a las preguntas: qué está pasando, qué estamos sosteniendo.

La insistencia actual en las prácticas puede explicarse por su función para dar espesor a estos espacios intermedios. *Para inducir el espíritu de la imagen*, el segundo y último happening de Masotta, parece una referencia directa a esta operación de dar espesor al medio. En este caso el medio es la imagen, a través de una práctica de exposición que la dispara en direcciones no previstas. Realizado también en el Instituto Di Tella, a finales de ese mismo año de 1966, consistía en la exhibición de una veintena de personas con aspecto de indigentes.

El trabajo comenzaba con el propio artista dirigiéndose al público. Sentado en un sofá, dándoles la espalda, para explicarles la *situación*: les aclaraba que la obra iba a durar una hora y que podían abandonar la sala en cualquier momento. Les explicaba que había pagado a las personas que tenían delante, incluso más de lo que le pedían inicialmente, aunque no revelaba que fueran en realidad extras de cine. También insistía en que las condiciones de seguridad de la sala eran las habituales, por lo que no debían temer ningún accidente. Para insistir en esto último se habían agrupado a la vista del público unos extintores de incendio, y además él mismo vaciaba el contenido de uno de ellos para demostrar que funcionaban. A continuación, el cuadro formado por las personas dispuestas en línea mirando frontalmente al público era iluminado con una luz intensa, cuya estridencia se acentuaba por medio de una música electrónica a gran volumen.

Cabe destacar la figura del sustituto, los falsos representantes, los *fakers*, como se apodó a Masotta, según cuenta Luis Ignacio García (2018); o del doble, que el antropólogo Isaac Joseph (1984; trad. 2002) define como el habitante del espacio público. Este elemento es el actor por definición, también de la situación (pública), un medio en el que nadie cree del todo, a pesar de que todos lo necesitan. Los falsos representantes crean una sensación de vaciamiento que hace que el momento tenga que sostenerse en sí mismo. El sustituto es un actor no legitimado, es alguien o algo que está desarrollando una función que no le corresponde, es solamente un *re-medio* o *re-mediador* para un momento accidental.

Cuando las cosas dejan de estar sostenidas por sus representantes legítimos, la realidad se tambalea. El problema es que ya no hay representantes legítimos. Los originales perdieron credibilidad. Bajo la mirada de ese tercer ojo fantasmal y difuso que es la historia, la institución o el medio público, todos cumplimos un papel delegado. La diferencia con la alegoría barroca del *theatrum mundi* es que ahora ese ojo no es el ojo de Dios, sino el espectro de nuestra propia condición pública: somos nosotros mirándonos a nosotros mismos.

Lo público se puede definir en oposición a lo privado o como aquello que se tiene en común. Para explicar esta segunda acepción, Hannah Arendt (1958: 59 ss.; ed. 2005) recurre a la imagen de un grupo de personas sentadas alrededor de una mesa, que en un momento dado desaparece, como si se tratara de un efecto mágico en una sesión de espiritismo. Los asistentes se encuentran sentados en torno a un centro vacío mirándose unos a otros, pero sin ese objeto central que marcaba las distancias a las que debían situarse. Lo público, dice Arendt, es esa mesa imaginaria que debemos estar definiendo constantemente. Y no solo la tenemos que crear, sino también tenemos que creer en ella. Lo público, como esa sesión de espiritismo, tiene una dimensión espectral, que con la revolución de los medios, la economía inmaterial y el mundo digital se ha hecho más patente.

A pesar de su ideario inclusivo, o justamente a causa de él, la cualidad de un espacio público se mide no solo por aquello que incluye, sino sobre todo por sus formas de exclusión. Son los excluidos y lo que queda fuera lo que



Ignacio Tejedor López, *Experimento Philips*, 2017. Hacernos un mundo. Jornadas investigación y creación. Madrid, Teatro Pradillo.

pone en crisis un espacio público, sacando a la luz sus límites, su teatralidad y sus formas de producción.

La hipótesis de trabajo —piensa el académico— desarrollada a lo largo de este artículo, es que los modos relacionales adquieren espesor cuando promueven el diálogo, no solo con los agentes más visibles y los actores más evidentes, sino con esas otras presencias inciertas o fantasmales que forman parte de nosotros mismos y no solo con ellas, sino desde ellas. Es el propio sujeto que participa el que asume también su condición, tanto de sujeto de hecho, como de sujeto a partir de sus cualidades y formas de presencia más frágiles, menos evidentes o fáciles de identificar.

Esta condición espectral se convierte en un elemento político cuando se pone en relación con las formas de expropiación de capacidades humanas básicas como la palabra, el cuerpo o el espacio, fagocitados por los medios de comunicación, la política y la especulación, como ha estudiado Agamben (1996; ed. 2001), al analizar la razón de la política a partir de aquello que se escapa a la política. Según Santos (2011), a través de las formas de producción de ausencias provocadas por los discursos sobre lo científico, la economía, el progreso o la raza y el género. Una de las contribuciones del arte consiste en celebrar estos modos no aprendidos de construcción de lo público, formas imprevistas de hacer y hacernos público. Convertir, en definitiva, lo público en un momento incierto y por hacer.

La mesa de lo público a la que se refiere Arendt puede ser la historia, la memoria, la institución, la academia, la ciencia, el arte, la educación, la ética, las políticas de género, o, simplemente, la necesidad de creer en un plano de ordenación que podría ser cualquiera de los anteriores o una mezcla de todos ellos. Ese tablero de juego simboliza el conjunto de discursos, agentes y factores que tenemos interiorizados y que determinan nuestros comportamientos

en público, un conjunto de factores que es siempre mayor de lo que podemos identificar y controlar.

Esta mesa posee también una fuerte cualidad estética en cuanto que producción sensible. Eso explica que sea también uno de los territorios, por definición, de las artes. El arte es el medio para activar las potencias de lo ausente, un modo de abrir huecos y desplazar esquemas relacionales ya predeterminados. Históricamente ha sido el teatro el lugar para discutir los modos de organizarnos como sociedad. No es una casualidad que este ámbito sea también un espacio habitado desde sus orígenes míticos por espectros y fantasmas. Hoy día esta capacidad de replantear los modos de lo público, implícita en lo performativo, atraviesa de forma transversal todo el panorama artístico y cultural.

La operación de Masotta implica un ejercicio de repetición, comparable al que realizará Dora García medio siglo después con las obras del artista. Aunque los horizontes de fondo sobre los que se traza esta operación sean distintos, los mecanismos de teatralidad para hacer sentir la posibilidad de lo que no es, pero podría ser, son comparables. La sensación de formar parte de una situación que supera el conocimiento que tenemos de ella es común a estos trabajos y, en general, a toda la obra de García.

En la página web del centro cultural Tabakalera aparece una aclaración a raíz de la repetición de *El helicóptero*, de que «se respetarán en todo momento el bienestar de los participantes y las normas de seguridad». Se trata, además de un guiño a Masotta, de un aviso para navegantes por estos espacios de ficciones y realidades, de sustitutos y mediadores, en el que nadie lo controla todo ni sabe exactamente lo que está pasando. Los regímenes de intercambio entre un espacio público y lo que queda por fuera, que lo pueden convertir en un ámbito poroso y cambiante o un espacio rígidamente delimitado, son los que marcan la cualidad de ese espacio como espacio público y, en su caso, del dispositivo artístico que lo genera.

La espera del helicóptero expresa la temporalidad difusa de una situación en la que los elementos más fáciles de identificar y, por ello, inicialmente más ciertos (como la llegada del helicóptero o los actores que hacen de indigentes en *Para inducir el espíritu de la imagen*), se mezclan con tiempos más indefinidos, dispersos e incluso confusos, provocando un efecto de extrañamiento y suspensión. El resultado es un vacío, un no pasar nada, en el que sin embargo se siente que algo está ocurriendo, aun sin llegar a saber exactamente qué. Lo que se está grabando no es finalmente la obra de Masotta o unos relatos de ficción, sino el hecho en sí de la repetición, con el objetivo de provocar un desplazamiento en el tiempo, los modos y las identidades, de que surjan formas inesperadas de participación de nuestra condición pública.

La situación y lo situado definen una perspectiva de trabajo que ha ido ganando protagonismo, en las Humanidades, a lo largo de la segunda mitad del siglo xx. Su interés radica en poner el objeto de estudio en relación con un contexto preciso y abierto al mismo tiempo: preciso, por estar ubicado en un espacio y un momento concretos; pero confrontado con la indeterminación que genera la heterogeneidad de circunstancias; a la que remite la

situación que, como dice el diccionario, comprende el «conjunto de factores o circunstancias que afectan a alguien o algo en un momento» (RAE, 2018). La diversidad de estos factores, en los que hay que incluir circunstancias biológicas y medioambientales, hace que el sujeto nunca pueda tener completamente todas bajo su control, aunque aparentar dicho control sea parte del juego social.

El imaginario de la situación se apoya en la conciencia que sus agentes tienen de formar parte de un momento compartido. Esto le confiere una dimensión teatral, a pesar de no construirse frente a una mirada externa. Los mismos agentes hacen de actores y público de su propia situación. Esto varía sustancialmente los mecanismos de teatralidad con respecto a la representación puesta en escena, frente a una mirada externa, o a la acción como forma de interrupción de esa puesta en escena.

Algo nos hace mirar alrededor, invitándonos a tomar conciencia del lugar en el que estamos. A menudo se trata de una sensación de desbordamiento, falta de conocimiento del entorno e incertidumbre. Un imprevisto nos pone en guardia: qué está pasando, dónde estoy. Esta mirada arroja sobre la obra una relación de exterioridad, confrontándola con un plano incierto de circunstancias que nos desbordan. Se trata de una idea poco definida, pero en esa indeterminación radica su potencia. Bajo el paraguas de la situación, se hace visible no solo el público, sino también el resto de los elementos con capacidad de agencia, los más evidentes pero también los menos ciertos.

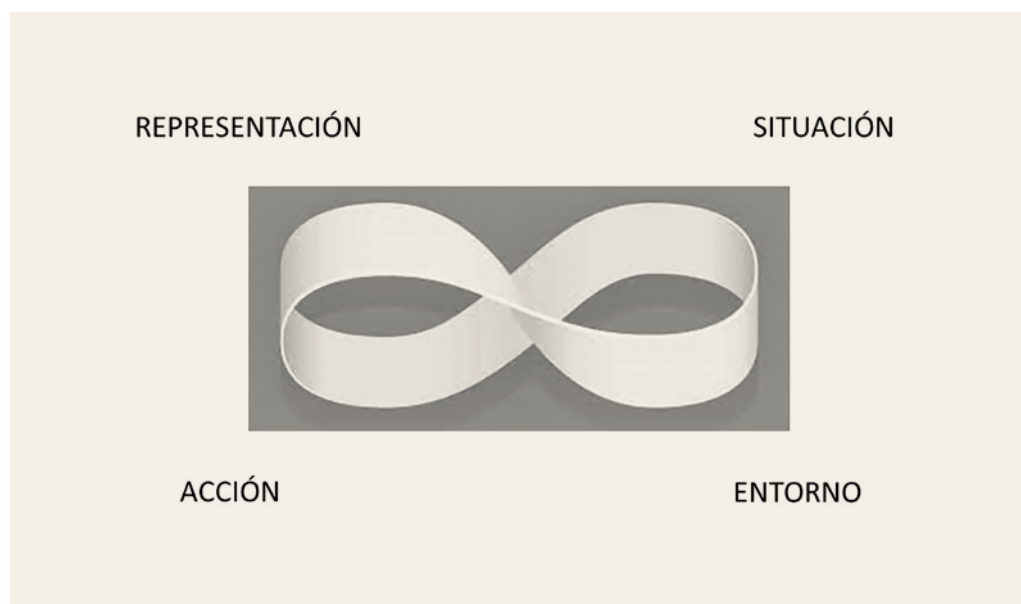
La mirada externa sobre la que se construye el edificio de la teatralidad es un tercer ojo, una tercera instancia de carácter, sostenida por la conciencia compartida de lo público, la conciencia de estar sentados ante esa mesa común a la que se refería Arendt. Esa mirada le da una potencia autorreflexiva a la situación, característica por otro lado de cualquier mecanismo de teatralidad.

Esto permite tomar distancia frente a este tercer ojo sin dejar de estar expuesto a él. El afuera y el adentro dejan de trazar unos límites externos y fijos. Se crea así un terreno movedizo dentro del cual se arman y se desarman distancias, complicidades, acercamientos y divergencias. Ya no hay distancias fijas. El espacio se organiza y desorganiza según el movimiento de los actores, que potencialmente pueden ser todos y todo. Lo que ha sido y lo que puede ser, lo que está presente y lo que solo existe como una forma de ausencia, entran en una relación que cuestiona la estabilidad de lo público como espacio instituido. Ese tercer ojo pasa a ser una circunstancia más de una representación de la que no se puede hacer un relato único ni acabado, porque la situación incluye también a quien la observa o relata.

Como forma de acción, la situación ya no es lo que hace el artista, sino lo que este hace que ocurra, un tiempo expandido de límites imprecisos que queda más allá de su control. El sentido de la situación depende de las circunstancias y variables que concurren. La historia queda suspendida y, en su lugar, se despliega la situación como un plano sensible que moviliza una inteligencia colectiva, incierta y contaminante.

Existe la tentación de establecer una secuencia histórica dentro del relato de la modernidad, en la que estaría primero la representación, luego la

acción y por último la situación. Sería coherente con el modo lineal de representación de la historia, incluso con la acción como modo de interrumpirla, pero no con la perspectiva multilineal y suspendida de la situación, que no admite una única historia, sino una dinámica de relaciones más fluida. Podemos expresarlo del siguiente modo:



Este bucle, inspirado en la estética modal de Claramonte (2016), enlaza a su vez con la *ecología oscura* de Morton (2016; trad. 2019). Él lo presenta como la figura que mejor conviene a la complejidad de esta paradoja, que consiste en confrontarnos con un entorno pluricontextual, a una escala no humana en muchos de sus estratos, con instrumentos humanos. Es la complejidad de este cuarto nodo la que proyecta el flujo de sentidos representación-acción-situación, hacia un horizonte que nos supera, entendiendo el entorno en toda su diversidad de escalas desde los contextos de proximidad hasta niveles temporales y materiales como el tiempo geológico o el tiempo orgánico de los sistemas vivos. El entorno no es un único medio, sino los medios en plural y las circunstancias que atraviesan la situación y le dan, en cuanto a sus formas de representación, una dimensión fantasmal.

Si el happening, la performance y las artes de acción emergen como una ruptura de la representación, la situación surge como un tiempo-espacio suspendido. Desde ahí es viable replantear los modos de hacerse cargo de la historia, la representación y las posibilidades de la acción. El hecho de que la acción no haya funcionado como se esperaba, al quedar atrapada como otra forma de (anti)representación, es el accidente que da lugar a la situación, como ocurrirá en el caso de Masotta y otros artistas, y su tratamiento del happening. La situación no es, por tanto, resultado de una acción con un principio y un fin determinados, sino de un accidente, un imprevisto o fallo que nos obliga a detenernos y mirar alrededor.

Dentro de la situación se despliega una negociación incierta entre estos cuatro niveles. El sistema de oposiciones representación-acción, tiempo

lineal de la representación frente a tiempo puntual de la acción, deja paso a una temporalidad reflexiva. Desde ella, se puede recuperar la pregunta por la historia y la representación como oportunidad de lo que no pasó pero podría haber pasado.

La historia se recupera en tiempo potencial, no solo a partir de lo que cuenta, sino de lo que aparentemente no cuenta o se hace menos visible, de sus silencios, ausencias y experiencias perdidas. Como relato por hacer, la historia se convierte en una potencia en tiempo presente. Esto señala también el presente como una posibilidad de actualizar el pasado, desde lugares y modos inesperados. La situación convierte el presente en una oportunidad no de uno, sino de infinitos relatos, en función de los agentes y circunstancias que lo afectan.

Meditaciones finales

El académico se pregunta si este análisis de la teatralidad de la situación, comparada con los modelos más habituales de teatralidad de la representación o la anti-teatralidad de la acción, podría servir de conclusión al recorrido presentado. Intuye, quizá, que las consideraciones que siguen no se ajusten al modelo académico de conclusiones de una propuesta de trabajo. De hecho, este exige más una práctica, un modo de hacer que es también una manera de escribir y situarse en un entorno, antes que una respuesta teórica.

Como esa mesa invisible de lo común, la situación, piensa el académico, esconde un secreto en el que todo y todos están colaborando, y del que nadie tiene el relato completo. Posee un lado conspirativo que invita a buscar alianzas y a moverse un poco a ciegas. Es como un tablero de juego, un espacio de pérdida, pero también de deseo y apuestas, de conocimiento y desconocimiento, que demanda una cierta estrategia de vida. La situación no se agota en un solo punto de vista, ni permanece estable, sino que es el resultado de perspectivas y posiciones encontradas, lo que hace que no pueda reducirse a una única narrativa; la misma posibilidad de la narrativa y las distintas formas de sostener la representación dependen igualmente de ese momento vivo de experiencias cambiantes.

Percibir y pensar en términos de situación obliga a considerar cada momento como un paisaje incierto de elementos en movimiento, de personas, cosas y emociones que están presentes, pero también de otras que están ausentes y que de algún modo se hacen presente.

La pregunta por lo participativo ya no se plantea en una única dirección obra-público, activo-pasivo, ficción-realidad, sino que se abre a los distintos modos y niveles. Como actividad artística, la escritura/lectura de este texto y el espacio en el que nos encontramos participa de su condición pública y sentido de pertenencia, siempre incierto, a una comunidad real por imaginaria. La focalización del discurso de la participación en la figura del público deja a la sombra agentes igualmente importantes para determinar la economía de lo público, empezando por aquellos que han quedado excluidos del ideal inclusivo del discurso político.

La dualidad obra-público, texto-lector, académico - no académico, nosotros-vosotros se deshace al entrar en un terreno más vasto en el que, antes de que llegue el público —o leas este texto—, ya hay un plano de consistencias y un tejido previo. Si bien en el momento de su apertura, una actividad adquiere una concreción singular, lo que se hace especialmente patente en el caso de la escena, la conciencia y las políticas de lo público no se reducen a ese momento de puesta en escena de un modo de participación, sino que empiezan a definirse antes y continúan transformándose una vez acabada la obra.

La noción de espacios activos no debe entenderse como espacios que necesitan la participación del público para ser activados, como si un espacio fuera algo muerto que se activa desde fuera. Antes de que llegue el público, ya está pasando algo. Si le damos el tiempo de que emerja con toda su complejidad de capas y circunstancias, el espacio se revela como una red inestable de cruces y tensiones entre pasado y presente, hacer y no hacer, ficción y realidad, de la que el público toma parte como un jugador más de un partido que ya ha empezado siempre antes. El grado de conocimiento y desconocimiento del territorio que se está explorando, junto con los vacíos sobre los que se construye y el efecto de desplazamiento que produce, operan como parámetros para determinar la cualidad, antes que participativa, pública y política, en un sentido amplio, de una determinada actividad.

Somos parte de una historia secreta plagada de ausencias. De hecho, no es una, sino muchas historias. Una configuración incierta dentro de una infinita red de posibilidades que se mueven entre la ficción y la realidad, la investigación y la creación, el pasado y el presente, la teoría y la práctica. Este estar entre dos, dice Derrida (1993) al comienzo de su ensayo, es el lugar de los fantasmas. La ciencia y los fantasmas parecen pertenecer a mundos opuestos. Quizá la academia, piensa el académico, tenga problemas para admitir el concurso de estas entidades improbables, incluso en el caso de las ciencias de una práctica tan fantasmal como el teatro. Tal vez sea esta la causa del autismo que a menudo demuestran estas y otras instituciones. Aunque, por otro lado, sabe que la institución es también él mismo, que forma parte de ella desde hace bastantes años. Esto le anima a seguir insistiendo en una de las preguntas básicas de su estudio, no como cierre de discusión, sino como un punto y seguido más de este montaje de escenas de espera e invocación, de situaciones y oportunidades para replantear y colocarnos frente a la condición de lo público, también en el mundo de la academia:

Lo que sucede entre dos, entre todos los «dos» que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma. Entonces, habría que saber de espíritus. Incluso y sobre todo si eso, lo espectral, no es. Incluso y sobre todo si eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia, *no está nunca presente como tal*. El tiempo del «aprender a vivir», un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto [...]; aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos. No hay ser-con el otro, no hay *socius* sin este

con-ahí que hace al ser-con en general más enigmático que nunca. Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente, pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones. (Derrida, 1993: 12; ed. 1995)



Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Traducción del italiano de Antonio Gimeno Cuspidera. Edición original: *Mezzi senza fine* (1996). Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ARENDT, Hannah. «La esfera pública: lo común». En: *La condición humana*. Traducción del inglés de Ramón Gil Novales. Edición original: *The Human Condition* (1958). Barcelona: Paidós, 2005, p. 59-67.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. París: Éditions du Seuil, 1971.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres / Nueva York: Verso, 2012.
- CLARAMONTE, Jordi. *Estética modal. Libro I*. Madrid: Tecnos, 2016.
- CORNAGO, Óscar. «Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación I y II». Número monográfico. En: *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* n.º. 24 y 25. Buenos Aires: Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diciembre 2016 - julio 2017. <<http://www.telondefondo.org/>>.
- COSTA, Eduardo; ESCARI, Raúl; JACOBY, Roberto. «Un arte de los medios de comunicación», 1966. En: Archivos en uso, de la Red de Conceptualismos del Sur. <<http://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichismo/arte-de-los-medios/>>.
- COSTA, Eduardo; MASOTTA, Oscar. «Reflexiones y relatos». En: MASOTTA, Oscar, *Revolución en el arte*. Ana Longoni (ed). Buenos Aires: Mansalva, 2017 (ed. orig. 2004), p. 163-174.
- DEBROISE, Olivier. «Mirando el cielo de Buenos Aires». En: *Oscar Masotta. La teoría como acción / Theory as action*. Catálogo de la exposición. Ana Xanic López (Coord.). México DF: MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, p. 52-83.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Traducción del francés de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Edición original: *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993). Madrid: Trotta, 1995.
- GARCÍA, Dora. «Cómo se repitió a Masotta». En: *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez*. Madrid: Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 144-153.
- GARCÍA, Luis Ignacio. «Oscar Masotta. La teoría como acción». En: *Ramona*, 11 de noviembre de 2018. <<http://www.ramona.org.ar/node/66991>> [Consulta: 10 octubre 2020].
- JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Edición original: *Le passant considerable. Essai sur la dispersion de l'espace commun* (1984). Barcelona: Gedisa, 2002.
- LONGONI, Ana. «La vuelta del happenista. Entrevista con Jean-Jacques Lebel». En: *Nueva Ramona*, n.º. 94, septiembre, 2009.

- LONGONI, Ana. «Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta». En: Masotta, Oscar, *Revolución en el arte*. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017a (ed. orig. 2004), p. 7-67.
- LONGONI, Ana. «Oscar Masotta y sus espectros». En: *Oscar Masotta. La teoría como acción / Theory as action*. Catálogo de la exposición. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo. México DF: UNAM, 2017b, p. 8-23.
- MASOTTA, Oscar. «Después del pop: nosotros desmaterializamos». En: *Revolución en el arte*, 2004. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017b, p. 221-250.
- MASOTTA, Oscar. *Happenings?* Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- MASOTTA, Oscar. «Los medios de información de masas y la categoría de *discontinuo* en la estética contemporánea», 1966. En: *Revolución en el arte*, 2004. Ana Longoni (ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017a, p. 113-150.
- MORTON, Timothy. *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Traducción del inglés de Fernando Borrajo. Edición original: *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (2016). Barcelona: Paidós, 2019.
- Oscar Masotta. *La teoría como acción / Theory as action*. Catálogo de la exposición. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo. México DF: UNAM, 2017.
- RAE (Real Academia Española), *Diccionario de la lengua española*. Actualización de 2018. <<https://dle.rae.es/?id=YztFDCo>>.
- RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de la exposición. Madrid: Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. «Epistemologías del Sur». *Utopía y praxis Latinoamericana*, nº. 54 (julio-septiembre 2011), p. 17-39.
- SPRINGER, Anna-Sophie (ed.). *Traversals. Five Conversations on Art and Writing*. Berlín: K. Verlag, 2011.
- YOURCENAR, Marguerite. *Opus Nigrum*. Traducción del francés de Emma Calatayud. Edición original: *L'oeuvre au noir* (1988). Barcelona: Debolsillo, 2016.

El dispositivo y la programación del acontecer: para una arquitectura de la participación

Carmen PEDULLÀ

Departamento de las Artes Visivas, Performativas, Mediales
Alma Mater Studiorum Universidad de Bologna – Italia
ORCID: 0000-0002-9919-5324
carmen.pedulla@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Carmen Pedullà ha obtenido el Doctorado de investigación en Artes Visivas, Performativas y Mediales en la Universidad de Bologna. Se dedica al estudio del teatro participativo europeo. Ha publicado diferentes ensayos dedicados a su tema de investigación: *Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto* («Antropologia e Teatro»), *The game with life in Domini* Públic. *Spect-actors in Roger Bernat's work* («Klaxon Magazine»). Recientemente se ha publicado su libro *Teatro participativo. Paradigmi ed esperienze – Focus su Roger Bernat / FFF e Rimini Protokoll* (Titivillus 2021).

Resumen

En el contexto teatral europeo contemporáneo, la implicación del espectador como parte integral y decisiva de la realización escénica es una práctica muy extendida, capaz de redefinir las teorías y las praxis del lenguaje teatral. La contribución material del espectador forma parte intrínseca a la escritura escénica, algunas veces en calidad de co-creador con los actores, otras veces como único creador y protagonista en el escenario.

El siguiente artículo propone una reflexión sobre el concepto y el rol del dispositivo en los espectáculos destinados a la fruición únicamente de los espectadores. El dispositivo, entendido en la concepción de Michel Foucault como - «cruce de relaciones de poder y de saber» - (Agamben, 2006: 7), cambia la escritura dramática tradicional: el dispositivo prevé la introducción de la actividad de programación en el ámbito escénico. Por consiguiente, el dispositivo constituye la dramaturgia del acontecimiento escénico, con la previsión y la organización del acontecer en cada fase, conciliándolo con la acción del espectador. Utilizando algunos dispositivos tecnológicos (tableta, auriculares, mandos, etc.), el espectador sigue las instrucciones y las preguntas, contribuyendo de esta forma a la realización escénica. En función de las formas del dispositivo, cambia la modalidad de inclusión del espectador en las dinámicas participativas programadas. En algunos casos la forma asumida por el diseño dramático es la de un complejo diseño con la construcción de una *poética sensorial, espacial* y del *imaginario* o con la reescritura de la realidad; en otros, la de la *red* que origina una *arquitectura* de la experiencia vivida por el espectador, único protagonista en el escenario.

A partir de estas reflexiones, se examinarán diferentes paradigmas participativos, para analizar cómo estas prevén modalidades específicas de relación: entre el espectador y la performance participativa; entre los espectadores; y entre el espectador consigo mismo. De cada tipología se mostrarán ejemplos específicos, que permitirán establecer una mirada extensa a los lenguajes propios de la participación y a las mutaciones que esta implica en los códigos lingüísticos teatrales.

Palabras clave: dispositivo, participación, espectador, programación, dramaturgia, red, arquitectura, espacio, lenguaje, paradigma

Carmen PEDULLÀ

El dispositivo y la programación del acontecer: Para una arquitectura de la participación

Premisa

La participación del espectador se ha transformado en uno de los imperativos dominantes del panorama escénico europeo. Son cada vez más frecuentes las experiencias performativas que prevén la implicación directa del público en las dinámicas escénicas, en algunos casos de forma parcial como co-creador en presencia de los actores, en otros casos de forma total como único protagonista en el contexto escénico.

Es legítimo, como afirma el antropólogo del teatro Piergiorgio Giacchè, que el espectador participante sea el objetivo natural, aunque olvidado, del teatro y que —«il sentirsi partecipe come spettatore [...] è l'essenza dell'esperienza teatrale ed è intanto la differenza del teatro»— (Giacchè, 1991: 9). Además, es innegable que la proliferación de experiencias participativas evidencia cada vez más un dato congénito del arte escénico que marca la relación teatral: el espectador participa siempre, tanto sentado en la platea observando lo que ocurre en el escenario, como implicado parcial o totalmente en la realización material del espectáculo.

Lo que marca la diferencia, entonces, no es si el espectador teatral participa o no participa, sino cómo es llamado a participar en el contexto escénico. En este sentido, asumen un valor substancial las nociones de *dispositivo*, *red* y *arquitectura* que permiten enfocar el análisis sobre cómo se articula la participación del espectador. En este punto esencial se origina el ensayo que aquí vamos a proponer.

El dispositivo: para una dramaturgia de la participación

Reflexionar sobre las modalidades mediante las cuales se manifiesta la participación del espectador en el ámbito escénico nos permite indagar, en primer lugar, acerca de la relación teatral a partir del valor posicional atribuible a su figura.

Si el espectador es siempre coproductor del espectáculo (De Marinis, 2008: 49-61), las experiencias participativas más recientes a nivel europeo pretenden destacar, explicitándola, la contribución del espectador, que varía según las declinaciones participativas elegidas por las compañías. Desde la *experiencia performativa* (Sofia, 2010: 140), que se refiere a una participación de tipo convencional, el espectador experimenta una *participación factual* que pone de manifiesto su contribución (Pedullà, 2021: 18) y cambia de manera sensible su valor posicional.

Esta condición viene determinada de modo substancial por la acción del dispositivo que, entendido como «cruce de relaciones de poder y de saber» (Agamben, 2006: 7) modifica la escritura dramática tradicional. La etimología de *dispositivo* sugiere que el término cumple con una función de poder, da forma a algo que adquiere un estatus nuevo y diferente, que logra ser tal gracias a su directa intervención.

La proliferación de experiencias participativas produce un cambio sensible en la concepción general de la máquina escénica: se originan diferentes grados de participación del espectador en las dinámicas escénicas propuestas, que establecen a su vez una posición y una relación diferentes del espectador con el/los actor/es y con todo el sistema escénico. Esta articulada combinación de las características que definen la materialidad de la implicación escénica del espectador toma el nombre de *dramaturgia de la participación* (Maravala y Lopes Ramos, 2016: 151-169), en la que destaca la acción del dispositivo para determinar grados diferentes de la relación teatral y del poder intrínseco a los mecanismos participativos.

El dispositivo interviene en la relación entre espectador y actor/performer y prevé muchas posibilidades: desde la creación de recorridos itinerantes y multisensoriales, hasta la propuesta de formas de intervención aleatorias y parciales del público, o incluso la transformación de los espectadores en únicos protagonistas en el escenario. Lo que produce el dispositivo, siguiendo las distintas modalidades que analizaremos a continuación, son modos de participación donde la forma, como nos enseñan las palabras de Nicolas Bourriaud «puede nacer sólo de un encuentro entre dos planos de realidad» (Bourriaud, 2010: 25). En nuestro caso, el plano del diseño del dispositivo y el de la materialidad de la escena. ¿Cuál es entonces la acción ejercida por el dispositivo sobre el rol y la posición del espectador?

El dispositivo organiza la escena y la experiencia participativa del usuario según su trama: en otras palabras, construye la dramaturgia del espectáculo, con la previsión y organización de la dinámica escénica en cada fase, conciliándola con la acción del espectador.

La acción del dispositivo, unida a la particular tipología de intervención del espectador, a la relación entre actor y espectador y a las características espaciales y temporales de los espectáculos participativos, contribuye a definir formas diferentes de participación. Por consiguiente, el teatro de participación no puede ser definido como un único teatro, sino que responde a la multiplicidad de las distintas formas que lo caracterizan. En consecuencia, la participación debe ser entendida como «un campo» en el que «la forma dinámica» (Frieze, 2016: 3) produce diferentes declinaciones dotadas de

específicas formas y lenguajes que, según nuestra perspectiva, van a constituir auténticos paradigmas.

En el panorama escénico contemporáneo pueden individuarse algunos de los principales paradigmas participativos: el *paradigma inmersivo*, declinable a su vez en *multisensorial* e *itinerante*, el *paradigma interactivo*, el *paradigma espect-actorial* y el *paradigma participado*. Los paradigmas aquí citados pertenecen a dos tipologías diferentes: los paradigmas inmersivo, interactivo y participado forman parte de modalidades de implicación *co-participativas*, donde el espectador interactúa con los actores o performer en calidad de copartícipe. El paradigma espect-actorial pertenece en cambio a una modalidad de participación total, donde el espectador asume toda la responsabilidad en la realización del espectáculo, sin la intervención de los actores. De esta manera, el espectador es el único protagonista, con los otros espectadores, en la dinámica escénica.

Cabe precisar que los paradigmas participativos pueden estar ligados a un grado variable de hibridación. Por lo tanto, una o más tipologías pueden coexistir en el mismo espectáculo. No hay que excluir que en el mismo paradigma puedan coexistir subconjuntos diferentes, dotados de características propias.

Escrituras de la participación: los paradigmas

El primer paradigma, el *paradigma inmersivo*, se refiere a los proyectos artísticos que proponen que el espectador se entregue en una experiencia en la que él es el protagonista, acompañado por el performer. Se pueden distinguir dos tipologías diferentes de este paradigma: el primero hace referencia a las experiencias que presentan una fuerte dimensión *multisensorial*; el segundo está caracterizado por una dimensión *itinerante*. Se propone que los espectadores realicen algunos recorridos, sobre todo de carácter urbano, para que vivan experiencias fuera de sus rutinas cotidianas.

En general, el término *inmersivo* exalta la *dimensión experiencial* vivida por el espectador, que será diferente para cada uno. Es también importante *el encuentro* entre el espectador con los otros espectadores, los performers y las dimensiones espacial y temporal separadas de la realidad y proyectadas como dimensiones imaginativas, en un espacio-tiempo u otro.

Un ejemplo de declinación multisensorial de este paradigma es representado por muchas de las creaciones escénicas del Teatro de los Sentidos, dirigido por el antropólogo colombiano Enrique Vargas. Vemos un ejemplo en el espectáculo *Pequeños ejercicios para el buen morir*: aquí los espectadores, después de haber elegido si atravesar el mundo de los vivos o de los muertos, se les vendan los ojos y se dejan guiar por los performers que los acompañan. En otra producción del grupo, *El Hilo de Ariadna*, el espectador atraviesa un laberinto en soledad y encuentra de vez en cuando algunos performers dentro de algunos micro-mundos, creados como etapas dentro de su camino.

En su análisis del teatro inmersivo Josephine Machon observa que «Los teatros inmersivos combinan el acto de inmersión, estar sumergido en un medio que es diferente a nuestro entorno “conocido” y que se siente inusual, con

una profunda implicación en la actividad dentro de ese medio, donde todos los sentidos están comprometidos y manipulados». (Machon, 2016: 29-30).

La práctica de la inmersión prevé que los espectadores sean involucrados en un medio totalmente diferente del ambiente conocido —la realidad. Puede tratarse de un recorrido en un laberinto, o de un viaje por el mundo de los muertos: en ambos casos, el espectador se ve catapultado a un espacio y un tiempo que corresponden a un diseño dramático preciso. El medio, en este caso, no consta de un dispositivo tecnológico, sino que corresponde a una construcción escenográfica y espacial precisa, y a una dramaturgia de la percepción, definidas en cada detalle. El proceso de recepción del espectador, de esta manera, está destinado a transformarse: desde un plano semántico (*making sense*), relacionado con una percepción cognitiva, pasa a un plano somático, relacionado con una percepción corpórea (*sense making*) (Machon, 2016: 32-33).

La sinergia entre estas dos dimensiones exalta la capacidad evocativa de las experiencias, que se dirige a la memoria del cuerpo del espectador, con la implicación de todos los sentidos. De hecho, la poética escénica del Teatro de los Sentidos prevé la creación de una dramaturgia sensorial. En ella el espectador, el *viajero*, construye su viaje, acompañado por los actores, los *habitantes*, que se transforman de alguna manera en quienes le proporcionan su experiencia. Los olores y los sonidos, tanto en *Pequeños ejercicios para el buen morir* como en *El hilo de Ariadna*, acompañan el recorrido del espectador para realizar la fusión entre percepción semántica y somática, capaz de crear un espacio y un tiempo *alternativos*.

El espacio que acoge el viaje de los espectadores ocupa un rol fundamental. Debe ser apto para transformarse en un ambiente que se pueda cruzar y, en algunos casos, habitar. Son ambientes cuidados en cada mínimo detalle: los habitantes del Teatro de los Sentidos son hábiles artesanos en la creación de espacios y objetos, mundos auténticos entre lo onírico y lo imaginario. Su poética, además de ser una refinada poética sensorial, es al mismo tiempo una poética de lo imaginario, puente entre la realidad y el ambiente en el que está inmerso el viajero. Encontramos un ejemplo en *Dopo* (2015), instalación sensorial de Gabriella Salvaterra, artista y habitante del Teatro de los Sentidos. Los espacios escénicos construidos permiten al viajero atravesarlos hasta descubrir el significado profundo del hecho de habitarlos. La sensación vivida por el espectador es la de entrar en un mundo alternativo, donde es «la ambigüedad de la imagen, lo que sugiere y evoca» (Salvaterra, 2018) a guiar y estimular su recorrido. El viaje atraviesa espacios diferentes: por un lado, un espacio construido y mediado por la guía de sus habitantes —es decir, los actores— que, más que mostrar, sugiere; por otro lado, un espacio inaccesible que concierne a la intimidad de la experiencia que el espectador construye durante su viaje.

Si la dimensión espacial cubre un rol central en las creaciones inmersivas multisensoriales, lo mismo se puede decir de la dimensión temporal, diferente y separada de la real. Una temporalidad que, como sugiere Belvis Pons, se refiere al concepto griego de *kairos*, «un tiempo sin tiempo» (Belvis Pons, 2016: 122). No sigue una secuencia cronológica sino que se aproxima a una temporalidad que pertenece a la imaginación y a la evocación.

Existe además, como se anticipaba al principio, otra declinación del paradigma inmersivo que no se basa en una poética multisensorial sino que se caracteriza por una dramaturgia textual, desarrollada en una dimensión itinerante. Nos referimos en este caso a todas aquellas experiencias que proponen el formato del camino explorador en un contexto urbano o paisajístico, donde la historia narrada a través de auriculares por una voz registrada constituye la guía de todo el itinerario. Así ocurre, por ejemplo, en *Remote X*, producción del colectivo berlinés Rimini Protokoll, donde los espectadores realizan un recorrido por las calles de una ciudad guiados por una voz registrada que transmite las indicaciones durante el itinerario. En este caso, el dispositivo participativo propone la posibilidad de una fuga desde el espacio exterior de la ciudad: la trama escénica invita al espectador a observar los mecanismos silenciosos gracias a los cuales se desarrolla el ritmo pulsante y continuo de una ciudad, o a reflexionar sobre el significado de ser guiados por «una voz sin cara», o a preguntarse cuál es el valor de formar parte de un grupo sin entrar nunca en contacto directo con él, así como a interrogarse sobre el significado de la vida. En otras palabras, el espectáculo intenta focalizar la atención hacia todas aquellas características que forman parte de la vida de cada ser humano, así como del ritmo de la ciudad: existen, pero, de alguna manera, pasan muy a menudo desapercibidas. El espectador vive una participación que los mismos directores del colectivo llaman una «participación avatar» (Kaegi, 2016: 127). Involucra al individuo en la realización de un recorrido, guiado por una voz registrada y llamado, por consiguiente, a confrontarse con la idea de materialidad y artificialidad, intrínseca al dispositivo.

El segundo paradigma, el *paradigma interactivo*, se define como una participación discontinua del espectador, reclamada o voluntaria y, en algunos casos, solo en partes o fragmentos del espectáculo. En la mayoría de las creaciones el espectador asume su posición convencional, sentado en la butaca de la platea, y puede ser invitado por los actores a tomar parte en algunas de las dinámicas escénicas, con modalidades diferentes, previstas por el dispositivo participativo. Lo que explicita esta particular tipología de paradigma participativo es la interacción entre el actor y el espectador. Pensemos en este caso en el espectáculo *Flam*, de Roger Bernat / FFF, donde los espectadores forman parte de las dinámicas escénicas en algunos momentos del espectáculo, que explora diferentes matices del mundo de las emociones. Existen también casos en los que los espectadores sustituyen materialmente a los actores en el escenario, como ocurre por ejemplo en *Gob Squad's Kitchen. You've Never Had It So Good*, de la compañía Gob Squad. Aquí los espectadores, elegidos al azar por los actores en la platea, se transforman en los performers del espectáculo, grabados de manera constante por videocámaras, que transmiten las imágenes a un monitor situado en el escenario. En otros casos, los espectadores pueden influir sobre el resultado de un proceso de elección. Es el caso del espectáculo *Amleto*, de la compañía Collettivo Cinetico, durante el cual los espectadores tienen que elegir cuál es el mejor candidato para personificar a Amleto: la intensidad del aplauso determina el ganador del rol.

En los casos citados, lo que destaca es la voluntad de hacer patente, explicitándola, la contribución del público, cuya acción va a intervenir y a

determinar (en algunos casos solo de forma aparente) la escritura escénica del espectáculo. Se trata, en realidad, de un proceso que lleva a sus consecuencias más extremas un rasgo connatural de la relación teatral, para intentar exponer la implicación necesaria e indispensable del espectador y mostrar, al mismo tiempo, las insidias implícitas en el posicionamiento del individuo con respecto a lo que ve en el escenario. Los mecanismos intrínsecos al dispositivo parece que le plantean una pregunta silenciosa que no puede ni debe permanecer desatendida: «¿Por qué participas?». Se produce de esta manera un cortocircuito entre visión, acción y reacción, que es la premisa necesaria del tercer paradigma, lo espect-actorial.

Si en el *paradigma interactivo* la contribución del espectador es parcial y se inserta en un extenso diseño dramático, en el *paradigma espect-actorial* la participación del espectador es total, siendo él el único protagonista en el escenario, junto a los otros espectadores. También en el caso de que el espectáculo prevea la presencia de uno o más performers, la acción corresponde al espectador, que tiene la tarea de completar el espectáculo a través de algunas preguntas o instrucciones específicas. El espectador, siguiendo los diferentes pasos de la dinámica escénica, debe ser consciente del proceso que guía la acción, teniendo él mismo abierta la posibilidad de conspirar: tanto en el caso de que él decida tomar parte a las dinámicas propuestas, como en el caso de que estas le parezcan extrañas, el espectador está realizando una elección y en virtud de ella hará su contribución al espectáculo.

En este ámbito, según una lectura semiótica del papel que se atribuye al espectador, este asume el dúplice rol actancial de sujeto y de destinatario (Pedullà, 2021: 23), que responde también a la composición dual del término y que lo distingue del actor profesional y al mismo tiempo del actor no profesional o *no actor*. El dispositivo escénico en este caso prevé un diseño dramático preciso que adquiere espesor gracias a la intervención del espect-actor. La escritura dramática puede ser entendida como una compleja arquitectura basada en las intervenciones de los espect-actores.

El espectador vive de esta forma experiencias participativas diferentes y peculiares en calidad de jugador (*Home Visit Europe*, de Rimini Protokoll, *Domini Públic*, de Roger Bernat / FFF), de parlamentario llamado a tomar decisiones para el futuro de la colectividad (*Pendiente de voto*, de Roger Bernat / FFF), de ex-obrero que vuelve a dar voz a las palabras de las luchas obreras (*Numax-Fagor-plus*, de Roger Bernat / FFF). Son solo algunos de los ejemplos de las situaciones participativas que experimentan los espect-actores, donde tienen que enfrentarse a las diferentes situaciones para completar el espectáculo.

Para entender el trabajo en el que se basa el diseño dramático de las creaciones espect-actoriales, es útil referirse a la noción de red. La red, entendida como web, consta de nudos, o sea páginas conectadas por enlaces, que envían a su vez a otras páginas. Una red puede ser lineal, con nodos alineados, o puede prever sistemas jerárquicos binarios o no binarios, según las diferentes posibilidades de las acciones imaginadas. Muchos de los espectáculos espect-actoriales presentan un modelo de organización similar al modelo de la red, donde unas estructuras articuladas crean la textura del

dispositivo, que avanza por aberturas o por cierres, según la respuesta o la reacción del espectador. Los dispositivos escénicos derivan del formato de las redes digitales para crear e imaginar acciones y relaciones que por su forma y contenido se diferencian de las habituales relaciones cara a cara. Se trata, en definitiva, de relaciones digitales, mediadas por un dispositivo que aísla muy a menudo a los participantes, y que expresa la mutación de las sociedades contemporáneas donde predominan los espacios alternativos para tejer relaciones, como por ejemplo las redes sociales.

En este sentido asume siempre mayor importancia el trabajo de ideación de los espacios web, que organiza la estructura general de los espacios y el tipo particular de fruición del usuario: en otras palabras, tiene que crear una arquitectura de la experiencia que prevea cuáles serán las principales acciones que se van a desarrollar, en las cuales la separación entre espacio real y espacio virtual pierda su significado: «No existe una Web separada. La información se ha vuelto móvil y se ha achacado en el espacio físico: las ecologías cross-channel son el lugar donde el pseudo-modernismo se encuentra con lo postdigital, produciendo un nuevo alimento para el lugar y el significado. El papel de la arquitectura de la información es responder a esta necesidad» (Resmini, 2012).

El rol de la arquitectura de la información, como observa Andrea Resmini, consiste en la creación de espacios web que no estén separados de la realidad (o sea, virtuales) sino que sean híbridos, mezclados inevitablemente con la materialidad de lo real.

Otro proceso tangible en las experiencias espect-actoriales, es que presentan dimensiones espaciales híbridas, en las que cada componente es necesario para el desarrollo del espectáculo, que predicen las modalidades de implicación, contenidos, acciones y eventuales interacciones entre los espectadores. El dispositivo adquiere función y sentido cuando entra en relación con el espectador, o sea cuando una acción presupuesta se traduce en la escritura escénica del espectáculo.

Según esta modalidad, el proceso dramático se transforma: asume los rasgos de una arquitectura finalizada con la participación del usuario, en la que se prevé la coexistencia de espacios y tiempos diferentes: los programados por el dispositivo y, al mismo tiempo, los presentes en la realidad externa al evento escénico.

La acción del espectador responde a un plan ya programado por el dispositivo, donde el espacio para una libre elección del participante es mínimo. El espectador puede decidir no tomar parte activa: el riesgo existe aunque es muy raro que tome esta decisión. En este proceso el espectador asume el rol de simple ejecutor:

The apparent opposite of creating positions of (reasonably) informed agency for participants is to create positions in which their actions are manipulated, because they cannot be said to have sufficient information to intend the consequences of their actions. The result might be to create experiences, but not experiences of choice [...] (White, 2013: 62).

Gareth White pone en evidencia una interesante ambigüedad: la experiencia producida por un escenario concebido como dispositivo no se debe a su

libre elección sino que parece guiada por un mecanismo cada vez diferente. El espectador al principio cree poder elegir de forma libre pero en el curso del espectáculo entiende que es un simple engranaje de un sistema que ya presupone su acción (sabe qué pero no cómo). Es en este espacio mínimo donde se insertan los aspectos más interesantes de una forma de «acción manipulada».

Entre las posibles lecturas de la función manipuladora del dispositivo, destaca una que la asocia a un sofisticado sistema de poder. Al respecto, Óscar Cornago, retomando la tesis de Maurizio Lazzarato sobre las formas de subordinación a las máquinas, distingue una «sujeción social». Se refiere a la identificación de cada participante, según sus respuestas, que configuran su rol, su trabajo, sus posiciones políticas, etc., y la «servidumbre maquínica» o «molecular» que actúa sobre las relaciones pre-individuales (Cornago, 2016: 200).

Como observa Lazzarato, «Es la servidumbre maquínica la que confiere al capitalismo una suerte de omnipotencia, ya que atraviesa los roles, las funciones y los significados mediante los cuales los individuos se reconocen y se alienan» (Lazzarato, 2008: 115).

Este mecanismo, caracterizado por la interacción de los individuos en la sociedad, se materializa a nivel escénico en el momento en que los espectadores aceptan las reglas del juego teatral. Siguen los pasos dictados por el dispositivo participativo, y encuentran en este procedimiento una lógica implícita. Es posible que, mientras los espectadores ejecutan las instrucciones, se den cuenta de que los dispositivos tienen una naturaleza manipuladora. Este es uno de los aspectos más interesantes y subversivos de los dispositivos participativos.

La naturaleza de manipulación del dispositivo debe ser considerada en el ámbito del juego teatral, basado sobre algunas reglas determinadas que llevan al espectador a asumir de manera temporal un rol en el que percibe que está siendo conducido. El participante, de esta manera, tiene que enfrentarse a dudas y preguntas: en otras palabras, el dispositivo pone en crisis su rol de espectador y lo lleva a interrogarse sobre la naturaleza de su participación. En ese momento, el espectador, siendo consciente de la lógica manipuladora a la que está subordinado, puede alejarse de ella y dejar espacio a la esfera del pensamiento crítico. Se trata, entonces, de dispositivos participativos que, además de englobar instrumentos para su misma crítica, permiten que el espectador experimente la complejidad del rol que le corresponde, que Roberto Fratini define como *amletico* (Fratini, 2017).

Desde este punto de vista, el dispositivo se presenta como un instrumento dotado de innumerables consecuencias y que prevé modalidades participativas muy diferentes, además de posibilidades diferentes de intervención por parte de los espectadores.

Lo más interesante no es que el espectador decida si participar o no en las dinámicas escénicas—algo que sucede en la mayoría de los casos— sino que perciba la naturaleza manipuladora de los dispositivos escénicos, mediante el instrumento de la «heterodirección»: las preguntas planteadas a los participantes de *Domini Públíc* o las indicaciones en *Home Visit Europe*

proponen opciones de alguna manera ya previstas, donde el espect-actor tiene que elegir qué posición quiere asumir y cómo quiere adherirse a las dinámicas participativas. El procedimiento implícito aspira a fomentar una mirada consciente y crítica por parte del espectador que, siendo consciente de estar sujeto a un mecanismo que lo gobierna, se siente estimulado para reconocer procedimientos análogos de manipulación presentes en la vida social y colectiva. En otras palabras, la acción del espect-actor no incide solo en el desarrollo escénico, sino que contribuye a crear una visión crítica en quien es, al mismo tiempo, creador y observador.

En el caso del paradigma de tipo espect-actorial, la participación del espectador no coincide con un acto de liberación o de redención, sino que responde más a una exaltación de la pregunta indicada en el paradigma interactivo: el espect-actor es llamado a interrogarse sobre por qué participa y a desconocerse en calidad de «buen ejecutante de la norma».

Los modelos paradigmáticos analizados prevén que el espectador no esté preparado con antelación para lo que pasará en el espectáculo, sino que descubra las dinámicas durante el mismo.

Sin embargo, sucede de forma diferente en las creaciones que pertenecen al *paradigma participado*: en la mayoría de los casos, el espectador no participa únicamente en las dinámicas escénicas, sino que también lo hace en el proceso de creación que precede al espectáculo. Esto ocurre, sobre todo, cuando las compañías organizan talleres. Al tratarse de espectáculos participados, sería más apropiado hablar de proyectos participados, que incluyen tanto talleres como la restitución escénica final.

Una de las peculiaridades de este paradigma no está en el hecho de desorientar o desplazar al espectador —característica de los paradigmas analizados previamente— sino en que aspira a restablecer una relación visible entre actor, espectador y comunidad de referencia. El paradigma participado logra ser representativo de espectáculos y recorridos propios del así llamado *teatro social*, donde el teatro consigue ser un instrumento activo en la implicación de sujetos marginados o en situaciones de incomodidad, como por ejemplo el teatro en las cárceles, o en el ámbito de las marginalidades físicas y psíquicas.

Entre las principales modalidades de implicación participada figuran los talleres, que tienen la finalidad de unir a un grupo de personas diferentes mediante el trabajo común entre los participantes y los artistas de las compañías, para acabar realizando un espectáculo final. Es un ejemplo, entre las propuestas más recientes en el panorama teatral italiano, el proyecto *Futuri Maestri* del Teatro dell'Argine. Un trabajo creativo de dos años de duración, entre 2015 y 2017, durante el cual miles jóvenes han escrito las palabras del futuro. El proyecto concluyó con un espectáculo de «miles de voces blancas» en el que los jóvenes contaban «su idea de futuro» (Teatro dell'Argine, 2017).

Los dispositivos participativos: una invitación a la salida

Parece patente que existen diferentes modalidades de practicar, articular y escribir la participación del espectador: esta se caracteriza por ser un instrumento con un formato capaz de jugar con la posición y el rol del espectador.

Como hemos analizado, las nociones de *dispositivo*, *red* y *arquitectura*, permiten enfocar algunas de las principales modalidades de practicar la participación, definidas según ciertos paradigmas participativos. El dispositivo origina el diseño general de cada espectáculo y se manifiesta con modalidades diferentes. Se trata de una organización similar al modelo de la red, que avanza por aberturas o por cierres, según la reacción del espectador. De esta manera, se prevén la estructura general de los espacios y el tipo particular de fruición del usuario, con la creación de una arquitectura de la participación.

En el paradigma *spect-actorial*, como hemos analizado, resulta más patente la participación entendida según las nociones de red y arquitectura. De hecho, el espectador se transforma en el único protagonista: suya es la responsabilidad de realizar las dinámicas propuestas siguiendo las instrucciones dadas. En el paradigma *inmersivo*, en cambio, el rol del espectador es el de un viajero que es guiado por el actor *habitante* a través de un recorrido íntimo de descubrimiento o es invitado a releer la realidad que lo rodea. Aquí el dispositivo prevé un articulado diseño mediante la construcción de una poética de los sentidos, de los espacios, y de lo imaginario en el caso de las creaciones multisensoriales; y una reescritura y relectura de la realidad cuando se trata de los espectáculos *inmersivos-itinerantes*. En el paradigma *interactivo*, el espectador es uno de los engranajes decisivos para influenciar o modificar las dinámicas escénicas y hacer visible la relación que se establece entre el público en la platea y los actores sobre el escenario. En cambio, en el paradigma *participado*, el espectador toma parte en el proceso *dramatúrgico* y también en la realización del espectáculo final.

Es así posible distinguir entre un *teatro participado*, donde la participación del espectador tiene que incluir el ámbito proyectual y escénico, y un *teatro participativo*, en el que la participación del espectador es aleatoria o total, pero en cualquier caso el espectador descubre las dinámicas participativas durante el espectáculo escénico. De esta manera, la participación, *connatural* a la relación teatral, se convierte en el elemento mediante el cual se reivindica la responsabilidad del individuo, que es invitado a hacerse cargo del teatro.

El breve excursus de los paradigmas participativos demuestra cómo el formato de la participación produce un cambio en el estatus del espectador, intentando llenar la ambigüedad innata a la dualidad del término *spect-actor*. En otras palabras, los dispositivos participativos exaltan el tema y la urgencia de la «salida» del espectador de sí mismo:

Il teatro non è come il calcio, è qualcosa di più in quanto luogo dell'uscita. Il teatro ha una magia antica perché è stato la prima invenzione dell'uomo dopo il giuoco; ed è fratello— della poesia, in quanto “giuoco normato” esercitato con maestria individuale, tale da divenire memorabile. [...] È la meraviglia dell'uscire (Meldolesi, 2008: 311, 312).

Las palabras de Claudio Meldolesi, aunque se refieren a la experiencia del teatro en la cárcel, invitan a una reflexión profunda del papel fundamental que representa el teatro en la sociedad. Parecen proféticas al mostrar la centralidad del teatro como lugar de la salida y sugieren, al mismo tiempo, según

nuestra perspectiva, lo difícil que es la tarea que tiene en sus manos el espectador, aún más patente con las prácticas participativas: salir de sí mismo y no regresar.



Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Qué es un dispositivo?* Traducción del italiano de Mercedes Ruvidoso. Barcelona: Anagrama, 2015.
- BELVIS PONS, Esther. «Outdoors: A Rimini Protokoll Theatre-Maze». En: James Frieze (ed. by), *Reframing Immersive Theatre. The politics and pragmatics of Participatory Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016, p. 119-127.
- BENYON, David. *Spaces of Interaction, Places for Experience*. Morgan and Claypool, 2014.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1998. Ed. it. *Estetica relazionale*. Milán: Postmedia Srl, 2010.
- CORNAGO, Óscar. «Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro». *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n.º 24, 2016, p. 191-213, <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3153>> [Consulta: 26 octubre 2021].
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Roma: Bulzoni, 2008.
- FRATINI SERAFIDE, Roberto. Intervención en «Forme della partecipazione». Mesa redonda del proyecto *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, ed. Cristina Valenti, Carmen Pedullà, Centro teatrale DAMSLab / La Soffitta: Boloña, 30 marzo 2017.
- FRIEZE, James (ed.). *Reframing Immersive Theatre. The politics and pragmatics of Participatory Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*. Milán: Guerini Studio, 1991.
- KAEGI, Stefan. «Spectator reincarnated. Tobi Müller in conversation with Helgard Haug, Stefan Kaegi and Daniel Wetzler (Rimini Protokoll)». En: Burzyńska, Anna R. (ed.), *Audience participation in theatre*. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2016, p. 127.
- LAZZARATO, Maurizio. «Postfacio». En: Gerald Raunig. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, p. 109-118.
- MACHON, Josephine. «On Being Immersed: The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding». En: James Frieze (ed.). *Reframing Immersive Theatre. The politics and pragmatics of Participatory Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016, p. 29-42.
- MARAVALA, Persis Jade; LOPES RAMOS, Jorge. «A Dramaturgy of Participation: Participatory, Rituals, Immersive Environments, and Interactive Gameplay in Hotel Medea». En: James Frieze. *Reframing Immersive Theatre. The politics and pragmatics of Participatory Performance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016, p. 151-169.
- MELDOLESI, Claudio. «La fuoriuscita». En: Andrea Mancini (ed.). *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*. Corazzano: Titivillus, 2008, p. 311-313.
- PEDULLÀ, Carmen. *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernat / FFF e Rimini Protokoll*. Corazzano: Titivillus, 2021.

- RESMINI, Andrea. «Information Architecture in the Age of Complexity». *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, n. °39, octubre 2012, <https://www.researchgate.net/publication/263963078_Information_Architecture_in_the_Age_of_Complexity> [Consulta: 25 octubre 2021].
- SALVATERRA, Gabriella. En: Carmen Pedullà (ed.). *Entrevista a Gabriella Salvaterra*. Barcelona, 29 de abril de 2018 (inédita).
- SOFIA, Gabriele. «Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore». En: Gabriele Sofia (ed.). *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Roma: Edizioni Alegre, 2010.
- TEATRO DELL'ARGINE. *Il progetto. Futuri Maestri*. [Consulta: 28 mayo 2021].
- WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the invitation*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

¿Juego performativo o gamificación escénica? Qué es una *gameformance* y por qué a la escena interactiva debería interesarle

Constanza BLANCO

Universitat Autònoma de Barcelona. Institut del Teatre
Universidad de Chile
ORCID: 0000-0002-0162-5921
arsdramaticainfo@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Actriz Profesional. Egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Máster en Estudios Teatrales de la Universitat Autònoma de Barcelona y Máster en guión para cine y televisión de la Escola de Cinema de Barcelona. En teatro, ha trabajado como actriz, dramaturga y directora.

En 2015, crea Ars dramática, su proyecto de investigación y creación escénica sobre escena de co-creación lúdica. Actualmente se encuentra desarrollando su tesis doctoral sobre programación dramática y diseño de dispositivos de interacción escénica para formatos presenciales y virtuales, y como parte de su investigación se perfecciona en el estudio de programación de sistemas, creación de *gameformances* y diseño de interfaces de usuarios.

Resumen

La siguiente reflexión tiene como objetivo explorar el concepto de *gameformance* y algunas de sus definiciones, a partir del análisis que hace el investigador y diseñador Sebastien Deterding (*game studies*), sobre los alcances de la gamificación en la creación escénica contemporánea. Más allá de la pretensión del ejercicio taxonómico, resulta interesante observar ciertos elementos extraídos de la construcción de la teoría de los juegos, que han sido aplicados de distintas maneras en la creación de dispositivos escénicos co-creacionales por diversos autores y colectivos artísticos. La identificación de ciertos conceptos, aplicables en términos prácticos, eventualmente puede facilitar la tarea de las mismas creadoras y creadores que se embarquen en la construcción de una escena con pretensiones de ser «jugable».

Palabras clave: performance, juego, gamificación, interactividad, dispositivo

Constanza BLANCO

¿Juego performativo o gamificación escénica? Qué es una *gameformance* y por qué a la escena interactiva debería interesarle

*What 's in a name?
That which we call a rose
By any other name would smell as sweet.*
Shakespeare, *Romeo & Juliet*
(1595-1597)

Tras la huella de la escena interactiva/relacional/participativa

Observamos en las últimas décadas una explosión considerable de propuestas escénicas —donde la audiencia toma un rol activo incluso en términos de co-creación—, que se han actualizado y reforzado con infinitas posibilidades, a raíz de la hibridación medial. La tecnología y la posmodernidad han puesto a la audiencia de vuelta a participar e intervenir la escena, superando la supuesta pasividad que caracteriza a la expectación teatral. Esto ha posibilitado el aumento de propuestas artísticas, donde autoras y autores han experimentado con la acción interactiva, en distintos niveles y con distintas motivaciones y resultados.

Gran parte de la creación escénica desarrollada a partir de la década de los setenta, que explora y arriesga en nuevas formas de relación con su audiencia —y que podríamos denominar dentro de la amplia categoría de las *escenas de participación o de interacción*— es, a juicio del teórico Roberto Frattini, nada más que un intento nostálgico por revivir una serie de conceptos que, desde comienzos del siglo xx, los artistas asociamos de manera obstinada «al retorno de todo aquello entendido como bárbarico y ritual» (Frattini, 2020). Tales intentos por renombrar y revivir prácticas co-lúdicas en las artes escénicas, han significado una considerable proliferación de formatos, dispositivos, artilugios y aparatos raros, que coquetean en las fronteras de variadas disciplinas. Tienen, como objetivo último, el desafío de *activar y hacer partícipes* a audiencias de naturalezas diversas, más o menos programadas, y proclives a maneras más novedosas de relacionarse con las creaciones.

Más allá de los usos (y abusos), teóricos y prácticos de la noción de «participación» —en lo que respecta al campo de los estudios escénicos—, hace más de una década que Fischer-Lichte evidenciaba el fin del creador como ente independiente y autónomo. Tal concepción provocaba que los receptores estuvieran impedidos de modificar la materialidad de las obras. Para ella, esta mentalidad «ha dejado de ser operativa, pese a que en la conciencia del gran público no sea así» (Fischer-Lichte, 2004: 325). Tal como vaticinó, hemos visto, en los últimos años, como son cada vez más los ejemplos de prácticas escénicas interactivas y de diseño de experiencias que consideran a la audiencia como una pieza fundamental. Todo ello, en distintos intentos por darle la potestad de cambiar las lógicas y estrategias internas de las piezas a las que se expone, con mayor o menor éxito.

Mecánicas de juego everywhere

La gamificación' —concepto de uso no recomendado por la RAE— o su posible traducción al castellano como 'ludificación', a grandes rasgos, es un fenómeno que exporta elementos y mecánicas extraídas desde la teoría de los juegos a otras esferas culturales y sociales, para diversos fines: educativos, comerciales, tecnológicos, experimentales o artísticos, entre otros.

Según los investigadores de *Game studies*, Steffen P. Walz y Sebastian Deterding (2015), el concepto de gamificación habría surgido hace aproximadamente una década, para superar la noción de «serious games» generalizada por los estudios de teorías del juego, para referirse a cualquier construcción lúdica o juego completo, diseñado y desarrollado con fines no recreativos (Caillois, [1967] 1986).

Antes de la aparición del término, el escritor y sociólogo francés Roger Caillois, ya identificaba toda una esfera de prácticas lúdicas que se acercan a la definición contemporánea del concepto, donde se utilizan elementos y recursos extraídos de los juegos, pero se aplican en la construcción de objetos, productos o experiencias ajenas al contexto original (Caillois, [1967] 1986).

Este concepto, que en un principio se mantuvo acotado a nichos muy concretos —como festivales de diseños de juegos o de arte, y a la misma comunidad académica—, se ha introducido paulatinamente en lo cotidiano en los últimos años. Es más, ha tenido un crecimiento exponencial en la medida en que se ha vuelto una herramienta llena de estrategias en manos de diversas industrias, para captar consumidores, jugadores y usuarios (Zichermann y Linder, 2013).

El término ha generado varias polémicas entre los entendidos, ya que ha sido aplicado indiscriminadamente para distintos usos, muchos de ellos contradictorios. Académicos, artistas, empresarios o científicos, todos han extraído de los juegos, elementos para sus propios fines y propósitos. A grandes rasgos, en la actualidad el consenso generalizado sobre la gamificación entendida como disciplina, corresponde a la utilización de estrategias, elementos y técnicas de diseño de juegos, aplicados en contextos que no son juegos. A partir de esto, es posible encontrar un sinnúmero de ejemplos en los

que se produce una «interrelación entre juegos y vida diaria» (Deterding y Walz 2015: 6) donde prácticas, patrones, lenguajes y conceptos de la teoría del juego, penetran todas las áreas de nuestro cotidiano.

Este entrelazamiento tendría una larga data de antecedentes e influencias, a partir de distintas manifestaciones como, por ejemplo: las primeras exploraciones del movimiento situacionista, que ya en los años cincuenta postulaba el juego como concepto central de sus creaciones; los experimentos del movimiento Fluxus; los juegos de guerra, entendidos como los formatos «lúdicos» utilizados en campos de entrenamiento militar; los orígenes del planteamiento estético relacional de Nicolás Bourriaud; los «serious games» o los juegos inmersivos, y los orígenes del diseño interactivo entre humanos y computadoras, lleno de elementos extraídos de la cultura del juego. Este proceso, entendido por algunos como «gamificación o ludificación de la cultura», ha sido estudiado por diversos teóricos dedicados a los *game studies* (Zimmerman, Walz, McGonigal, Montola, etc.) que le han dado diversas perspectivas a lo largo del tiempo.

Gamificación en las artes escénicas

La relación entre teatro y juego es un tema ampliamente debatido y estudiado: en las artes escénicas, coloquialmente, se nos ha acostumbrado —ya sea como espectadores o profesionales del medio— a disfrutar del teatro como si se tratase de un *juego*. Esta posible interpretación de las prácticas teatrales se ha extendido como un arma de doble filo: para efectos prácticos, puede ser útil que un profesor de actuación utilice la analogía del juego para iniciar a sus actores. Pero, socialmente, ha contribuido a que, en muchas comunidades, las prácticas artísticas escénicas sean percibidas por el *establishment* como *hobbies* o pasatiempos, justificando así su carácter «improductivo» y, por ende, poco lucrativo.

Esto último es bastante discutible, considerando que, actualmente, la industria de los juegos es una de las que más dinero mueve a nivel mundial. Un paso más allá de las discusiones académicas o de las impresiones subjetivas sobre las definiciones, lo interesante es que, en términos concretos, no es tan extensa la teoría que aborda profundamente esta relación —juego/teatro— en cuanto a la aplicación práctica de recursos o herramientas extraídas de la teoría del juego para ser utilizados en procesos de creación escénica.

La mayoría de los estudios y discusiones se reducen a las implicancias y consecuencias ideológicas —en términos foucaultianos—, del ejercicio de poder, implícito tras la creación de un dispositivo de interacción escénica, que da instrucciones a la audiencia para activar su interacción. Generalmente, se atrapan en argumentaciones bizantinas sobre cuán real (o no) es la participación de la gente en este tipo de puestas en escena; o bien, se reducen a la mera creencia de que, porque un dispositivo escénico involucra reglas y la audiencia puede «jugarlo», ya entraríamos en el terreno de lo netamente lúdico. Dejan así de considerar que el concepto de participación tiene infinidad de matices según cada quien —¿es teatro «participativo» o «inmersivo», por ejemplo, un *escape room*?—, y obvian aspectos como el carácter espectacular

que supuestamente debe tener una pieza teatral, o los contextos de escenificación o presentación de una experiencia escénica.

Entendiendo lo insulso que puede resultar hoy intentar clasificar cosas y, más aún, pretender saber qué es (y qué no es) el teatro, o qué es (y qué no es) la participación de la audiencia; a efectos prácticos para este artículo, se definirá ampliamente el concepto de teatro de interacción o colaborativo, también llamado participativo, por el concepto «Escena de co-creación¹ lúdica». En él, entrarían toda clase de producciones escénicas que requieran de la participación del espectador, para que el dispositivo y la programación dramática de la experiencia resulten exitosos a sus propios propósitos de creación independientemente de sus plataformas o de los recursos materiales utilizados. En resumen: aquellas obras donde el espectador puede alterar, con sus decisiones, la programación dramática de la experiencia y donde la audiencia es dotada de una misión protagónica en el sentido etimológico del término. O sea, donde sea imprescindible su intervención para movilizar la acción de la experiencia creada.

Pervasive games, mixed reality performances y otros artilugios

Dentro de estos parámetros, encontramos hoy en día una serie de posibilidades, que surgen a partir de la hibridación escénica con la digitalización, la tecnología, la realidad aumentada, los prototipos de VR, y un sin número de otras manifestaciones más antiguas. Hallamos ejemplos desde LARP (live action role playing games) hasta parques temáticos y escape rooms. En función de acotar más el espectro de variantes, diversos estudios sobre ludificación de las artes escénicas apuntan a ciertos elementos básicos, tales como mecánicas de juego, la persecución de objetivos o el uso de reglas, extraídos de las teorías referenciales de la materia de Johan Huizinga ([1938] 1949) y Roger Caillois ([1967] 1986). Estos elementos son ejemplos de carácter transversal al diseño de juegos y pueden aplicarse a la construcción de dispositivos escénicos de co-creación lúdica.

Sebastian Deterding (2015) —investigador y diseñador, que trabaja en el campo de las experiencias de usuarios, el diseño de sistemas lúdicos, las tecnologías persuasivas y los videojuegos—, hace una revisión cronológica de la evolución de las nuevas formas de juegos (y de jugar), que surgen a partir del 2000, analizando la influencia de la ludificación cultural y de la *performance medial* (mixed reality performance). Usualmente denominados *pervasive games*,² son objetos o sistemas lúdicos que tienen «una o más características que expanden el círculo mágico del juego» (Montola, Sternos y Waern, 2009, 12), hacia otras esferas espaciales, temporales o sociales. El concepto de círculo mágico, es una propuesta de Huizinga, quien postulaba que el juego crea

1. El concepto de 'audiencia co-creadora' es propuesto por la investigadora y diseñadora de juegos, Lara Sánchez Coterón (2014), para dar un contexto a su propia definición de *gameformance*.

2. La traducción literal al español sería 'penetrante', pero el uso de este vocablo en su contexto original relativo a los juegos viene del latín *pervadere*, que significa «que se distribuye o difunde por todas partes, que tiende a propagarse o extenderse totalmente por medio de diversos canales, tecnologías, sistemas, dispositivos y otros». Palabra italiana. Significado en español: invasivo, penetrante, permeable. Fuentes consultadas: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pervasive>>, <<https://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=pervasive>>.

una experiencia fuera de la vida cotidiana, mientras esté más o menos definido el «campo de juego» donde sucede (Huizinga, [1938] 1949: 10). Más tarde, el término sería actualizado por diferentes teóricos de los *game studies*, que apuntaban que se trataría de un espacio físico o virtual, fuera de la vida real, donde la gracia consistiría en poder explorar la propia realidad del juego de manera repetitiva y segura (Salen y Zimmerman, 2004).

Deterding propone, como ejemplos de *pervasive games*, los tipos de juegos que toman posesión de espacios públicos específicos; juegos de realidad virtual que usan dispositivos digitales y que se desarrollan en espacios colectivos; o los *juegos persistentes* (Deterding y Walz, 2015: 29), definidos como aquellos donde los límites temporales se extreman y pueden transformarse en acciones de repetición continua en resistencia.³

En paralelo al desarrollo de estas terminologías, Deterding ubica a finales de los noventa el surgimiento de colectivos artísticos como Blast Theory, PunchDrunk o Rimini Protokoll. Los considera pioneros en la experimentación de una creación performativa que conecta medios de comunicación, situacionismo y juegos (Deterding y Walz, 2015). Argumenta que se configurarán, con el tiempo, como primeros referentes de la materia en la escena europea.

En su análisis respecto a las ambigüedades de los juegos y sus múltiples definiciones y usos, Deterding crea un esquema comparativo útil para entender las retóricas de los juegos aplicables a los estudios de performance. Su propuesta consiste en comprender el fenómeno de la ludificación performativa, en dos grandes bloques relativos a su naturaleza: comunal o inmersiva. El autor sitúa el teatro (tradicionalmente entendido), los parques temáticos y otro tipo de ficciones interpretativas teatrales dentro de la categoría de retórica de performance de juego inmersivo. Asimismo, define los RPG (juegos de rol), los juegos de realidad virtual aumentada y los juegos narrativos y videojuegos basados en historias como géneros de referencia para este tipo de creaciones escénicas (Deterding y Walz, 2015).

Una de las piedras angulares de la creación de sistemas lúdicos es la inclusión de un tercero (el jugador), en un rol participante, en pos de la co-creación de una experiencia conjunta. Tal como Umberto Eco (1981) descubre al lector completando intersticios —espacios vacíos— que ha dejado el autor, se espera que el jugador haga lo mismo. En el lenguaje de los juegos, la participación se relaciona directamente con el concepto de jugabilidad: este término se entiende en el sentido de la participación del jugador en un juego (Anyó, 2016) y en sus niveles de relación, ya sea con el mismo juego, cuando se trata de una experiencia individual, o múltiple, cuando se trata de una colectividad de participantes.

Desde el punto de vista de la teoría de los *game studies*, el concepto de *participación* puede considerarse acertado para intentar delimitar este tipo de expresiones escénicas. De hecho, en un juego, el umbral de participación se reduce, facilitando la transformación de los espectadores y espectadoras

3. Un ejemplo de *persistent game* podría ser el juego de móvil «pokemon go pro», que mezcla realidad virtual aumentada con el uso de un dispositivo móvil y localización GPS.

en participantes activos, ya que es necesaria la implicación creativa de todos los jugadores (Aarseth, 2001). Este proceso de transformación desde el rol de expectación a la acción jugadora es analógico al requerido en una pieza escénica de co-creación lúdica, donde la audiencia está considerada desde la génesis del proyecto para ser parte del proceso creativo de la experiencia —y no solo un conjunto de simples usuarios—. Se aplica la diferencia entre aquellos dispositivos escénicos de co-creación, donde desde al inicio del proceso de creación escénica, se consideró que la audiencia tenía un rol activo dentro de la configuración de la pieza, con aquellas donde su nivel de intervención es totalmente decorativa.

En esta misma línea, la investigadora escénica, directora y diseñadora de juegos, Elena Pérez⁴ (2016), explora en su propuesta doctoral una definición de juego más abierta, que le permite incluir diversos tipos de expresiones lúdicas para estudiar dispositivos escénicos co-lúdicos, indistintamente de la tecnología que utilicen. Pérez sustenta su trabajo teórico en la idoneidad del concepto propuesto por Jane McGonigal, quien postula que «todos los juegos comparten cuatro rasgos definitorios: objetivos, reglas, un sistema de *feedback* y participación voluntaria» (McGonigal, 2011: 21).

Pervasive performance

A partir de los cuatro elementos básicos de todo juego de McGonigal y de la definición de *pervasive games*, Pérez (2016) propone el concepto como un género emergente que tiene como fin involucrar a la audiencia en experiencias de participación masiva, mezclando recursos de los juegos, medios de comunicación y performance. En su tesis, define una *pervasive performance* como un evento que combina jugabilidad con performance y que usa la experiencia misma como una plataforma potencial de arte colaborativo en espacios públicos. Este tipo de experiencias podrían entenderse también dentro del espectro de la clasificación de *Mixed-reality Performance* (Weijdom, 2017), que pone en práctica elementos teóricos similares.

Pérez delimita su idea de *performance pervasiva*, como todos aquellos dispositivos de interacción escénicos (entendidos como performances con un sentido artístico), que tengan en común la participación masiva, el uso del espacio público y el factor ‘juego’, y que utilicen dispositivos tecnológicos como medio de interacción (GPS o dispositivos móviles).

Acorde a esto, sería posible encontrar referencias de ciertas piezas que comparten estos principios en el trabajo de diversos colectivos artísticos que figuran recurrentemente como parte de la escena contemporánea, tanto en Europa como en el extranjero.

En su investigación, Pérez genera tres categorías de clasificación analizando el tipo de tecnología que se involucra en cada proceso performativo: teatro multimedia, performance pervasiva y performance telemática. Las conclusiones de este trabajo sugieren que la aplicación de los medios

4. Elena Pérez es doctora en Drama de la NTNU (Norwegian University of Science and Technology) desde 2016. Actualmente, es directora artística de la Trondheim Art Society. El foco de su investigación se centra en el área del arte y la tecnología.

digitales e interactivos al campo de la performance contemporánea han resultado en que la estética «computacional» (la programación de sistemas y todo lo relativo a la interactividad con máquinas), se haya replicado en la exploración de nuevas formas dramáticas (Pérez, 2016).

Esto último es visible en el uso reciente de términos como *programación dramaturgica*, *arquitecturas de la experiencia* o *dramaturgias expandidas*, entre otros; y de la incipiente exploración en el campo de la construcción de estructuras escénicas entendidas como dispositivos para la escena relacional. Pérez afirma, acertadamente que mientras, en los años ochenta y noventa era el lenguaje del teatro el que se infiltró en las creaciones computacionales, hoy en día presenciamos el fenómeno contrario, donde las artes escénicas toman prestados conceptos extraídos de la lógica de programación de sistemas, creación de softwares, diseño de interfaces, de experiencias de usuarios o de los guiones video-lúdicos para fines performativos o teatrales.

Gameformance: posibles primeras referencias

Gracias a la hibridación de la escena performativa con los juegos, y a las infinitas posibilidades que abrió la tecnología hacia la exploración interactiva, a partir del año 2010, comenzó a generalizarse el concepto *gameformance* —en distintos lugares del mundo y sin conexión aparente—, para referirse a ciertos tipos de construcción escénica entendidas como *teatro jugable*.

La palabra compuesta *gameformance* busca dar un nicho a las experiencias que mezclan estructuras y teoría del juego, con las artes escénicas y performativas. Es importante hacer la distinción con el concepto «game performance», que viene del léxico utilizado por los diseñadores y diseñadoras de juegos, y es comúnmente aplicado a aquellos que están directamente relacionados con plataformas digitales. Aunque también se puede utilizar este término para referirse, en su traducción más literal, al «desempeño o rendimiento de un juego». Esto puede expresarse en referencia a diferentes conceptos, desde elementos prácticos como la jugabilidad de la propuesta hasta cosas de orden tecnológico como el desempeño de los gráficos o los sistemas de progreso dentro del juego.

En el contexto de la creación contemporánea —y específicamente en las indagaciones teóricas como objeto de interés de este artículo—, una de las primeras referencias al concepto *gameformance* fue acuñado de manera intuitiva por la diseñadora de juegos y artista escénica Lara Sánchez Coterón (2012) quien, en su tesis doctoral, se refiere a su pieza escénica «Homeward Journeys» como una *gameformance* multi-jugador. El principal interés de Sánchez para desarrollar esta pieza fue vincular las mecánicas de juego con las artes escénicas y performativas.

Lara y su colectivo, YOCTOBIT, acuñan este vocablo desde el comienzo de sus proyectos prácticos de teatro jugable, en el año 2009, con la intención de definir y comunicar de manera más gráfica lo que estaban desarrollando. El colectivo se basa en el concepto de *sistematurgia*, propuesto por Marcel·lí Antúnez Roca —sobre dramaturgias de sistemas—, ampliando el alcance de

la idea a la relación de su propia búsqueda performativa y cómo vincularla con los *game studies*.

Sánchez Coterón profundiza, con su colectivo, en la búsqueda de una denominación para el tipo de experimentos que venía llevando a cabo —mezclando escena con diseño de juegos—. La autora define su quehacer como *teatro jugable*, e investiga en las posibilidades de entender a los jugadores como co-creadores de la experiencia de juego, más allá de ser simples usuarios (Sánchez Coterón, 2014).

El ejercicio de construcción dramática planteado por YOCTOBIT es una *game-based dramaturgy* donde se combinan elementos de la teoría de construcción de sistemas lúdicos con técnica dramática.

En el contexto de YOCTOBIT, destacan dos piezas denominadas por el colectivo como teatro jugable: La primera es *Homeward Journeys* (2010), una *gameformance* que mezclaba elementos extraídos del formato *escape room* con teatro de interacción, donde la protagonista era una actriz que seguía instrucciones de la audiencia jugadora. La puesta en escena se reforzaba con el uso de *videomapping*. El segundo proyecto, denominado *Mata la Reina* (2012), era un juego de carácter colaborativo inspirado en las mecánicas de los juegos de rol en vivo (LARP) mezclado con teatro de interacción. Esta propuesta estaba diseñada para que pudieran jugar simultáneamente 50 personas, además de los actores que activaban el dispositivo.

En relación con los márgenes de lo impredecible en la performance analógica, considerables siempre en el desarrollo de este tipo de creaciones, Sánchez Coterón y Pérez —que comparten intereses de estudio— colaboran desarrollando un artículo de investigación (2013), donde exploran cómo la performance experimental puede contribuir a imaginar nuevas posibilidades para el diseño de juegos digital, haciendo hincapié en la importancia del factor humano y de los límites de su impredecibilidad.

En su trabajo conjunto, identifican tres maneras prácticas de incluir recursos de la performance en el diseño de juegos y de mejorar la jugabilidad de las experiencias deseadas: lo primero es hacer que los mismos diseñadores de juegos improvisen las acciones de los jugadores en tiempo real; lo segundo sería aprovechar las mismas interacciones entre los jugadores y los personajes/actores/actantes del juego. En este caso, la idea sería substituir a la computadora con actores que accionen según las instrucciones de los jugadores; y en tercer lugar, recuperar la interacción frente a frente, tradicional de los juegos, que se da en espacios como los patios de recreo, y priorizar su observación sobre los ambientes de juegos computacionales. Estas estrategias pueden ser usadas por los diseñadores de juegos digitales para contemplar en sus diseños los factores de lo impredecible y a la vez, generar experiencias sociales en torno a los juegos (Pérez y Sánchez Coterón, 2013).

El concepto de *gameformance* vuelve a ser revisado por Pérez, años más tarde, en el contexto de su investigación en torno al aporte de la performance en el desarrollo tecnológico —conjuntamente con la filósofa e investigadora Sophia Efstathiou y el filósofo y académico Tsalling Swierstra—, donde se desarrollan, en el contexto del proyecto SHAKE, dos piezas denominadas

como *gameformances* para su análisis teórico: *The Response-Able Walk* y *Virtuous Designs* (Pérez, Efstathiou y Swierstra, 2019).

En este trabajo describen el concepto como «una forma híbrida que mezcla la retórica de las reglas y de la competencia derivada de los juegos con el lenguaje de instrucciones abierto de la performance» (Pérez, Efstathiou y Swierstra, 2019 : 42). Se trataría de un diseño de experiencia escénica entendida como un trabajo de creación colaborativa en tiempo real, que da a los participantes un rango claro de acciones y movimientos (limitación del círculo mágico) mientras que, a la vez, en su diseño, está contemplado que estos puedan explorar las diferentes posibilidades que se abren en el desarrollo de la experiencia en tiempo real y lo impredecible de los acontecimientos.

The Response-Able Walk y *Virtuous Designs*, son dos ejercicios de *gameformance* desarrollados dentro del contexto del proyecto SHAKE para esta investigación, que fueron probados en diferentes espacios, desde salones de clases hasta festivales de performance. En el primero, los espectadores-jugadores siguen instrucciones para crear patrones de caminata colectiva por medio de audios. Y en el segundo, los participantes jugadores crean un juego de cartas con el objetivo de rediseñar colectivamente un mundo virtuoso a través de la ideación de conceptos.

El trabajo de los investigadores anteriormente citados se focaliza en problematizar con la tecnología y los márgenes de su interacción en tiempo real, indagando en las ambigüedades del instrumentalismo aplicado a la creación de dispositivos digitales y escénicos. A partir de esto, se extrae como conclusión que el factor humano y su carácter impredecible, se consolidan como elementos clave a la hora de crear experiencias lúdicas, ya sean dispositivos escénicos, tableros analógicos o juegos completamente digitales.

Fuera de las exploraciones teóricas sobre el término, los primeros antecedentes del concepto de *gameformance* en todo el mundo, que se encuentran digitalizados —y que pertenecen a propuestas artísticas que se autodenominan así—, se reducen a experimentos aislados. Hallamos un ejemplo en *Homo Ludens Project*, en Hungría, un colectivo de teatro inmersivo que el 2013 —en paralelo a las exploraciones de Sánchez Coterón—, estaba desarrollando su espectáculo *Vinka Gameformance* y explorando su propia definición del concepto.

Otra de las grandes referencias proviene de la creación de juegos performativos y la industria de juego escandinava⁵ que, desde los años setenta, exploran a través de diferentes artistas, diseñadores de juegos y compañías, los límites entre juego y teatro. El término *gameformance* es acuñado por el colectivo finlandés *inside out*, que trabaja como compañía desde el año 2014. Desarrollan performances interactivas y teatro inmersivo, en que mezclan juegos de rol, tecnología y teatro. Su proyecto más ambicioso, *Escape train*, inspirado en la película de 20th Century Fox, *Asesinato en el expreso oriente*,

5. En el contexto de los *game studies*, la mayor parte de los avances y desarrollo se concentra en los países nórdicos (Noruega, Finlandia, Dinamarca, Islandia, etc.). Escandinavia se considera, dentro del mundo de la teoría de juegos, uno de los lugares más avanzados respecto a la investigación y producción de materiales, así como también al valor social que el juego tiene en distintas esferas de la sociedad, sobre todo educativas y sociales. Esto explica, también, que las producciones desarrolladas allá cuenten con presupuestos más elevados, al ser el estudio de los juegos parte de las prioridades por financiar de los gobiernos y sus respectivos ministerios de cultura.

fue dirigido por el director teatral y escapista húngaro Agnes Kaszas, y producido por la agencia internacional TBWA, junto a *National Railways* y *Nordisk Films*. La obra es una producción de teatro inmersivo mezclado con *Escape room*, que transcurre en un tren en movimiento que cruza el país, mientras los espectadores-jugadores deben resolver acertijos y vivir experiencias para llegar al destino. Se trata de una experiencia de trece horas, de más de mil kilómetros de viaje en tren, que involucró múltiples capas de guión, actores y artistas de diferentes áreas. El espectáculo, además, fue transmitido en vivo por *streaming* y contemplaba toda la musicalización aportada por bandas en directo, que eran parte de la performance.

La revolución que significó la pandemia en el mundo de las artes escénicas, obligó a los artistas a replantear sus formatos y plataformas. Por ello, a partir del año 2020, el concepto *gameformance* aparece en los motores de búsqueda cada vez con mayor frecuencia en distintos lugares del globo, relacionándose con diferentes formas de entender el formato, según cada creador o creadora.

Ideas finales

Bajo estos parámetros de intento de clasificación, hay una serie de actividades que nunca tuvieron ningún tipo de interés en el teatro, en términos espectaculares o estructurales, y que igualmente comparten el mismo tipo de componentes. Es el caso de los *Escape rooms*, parques temáticos, recreacionistas históricos, LARP e, incluso, ciertos tipos de *flashmobs*. Estos ejemplos tienen, como característica en común, la incorporación de una delimitación ficcional donde el espectador/usuario/jugador tiene que incidir en el desarrollo de la experiencia en tiempo real. Asimismo, responden a fines comerciales, terapéuticos o didácticos. En conjunto, quedarían deambulando aún en el limbo indeterminado de los intentos de definición académica desde la perspectiva de las artes escénicas. Por otra parte, desde la vereda de los *game studies*, a partir de la utilización de recursos como la mimesis, el teatro ha formado siempre una parte fundamental de las mecánicas y dinámicas creativas de experiencias de juego.

Ahora bien, en relación con las expresiones lúdicas teatrales —en términos generales— podemos ubicar el origen de estas prácticas en cualquier expresión dramática que se aleje de tener una función meramente escénica o artística, donde el juego toma un rol fundamental, como lo es, por ejemplo, en el teatro aplicado. Mucho de lo que entendemos hoy como performance lúdica o teatro de participación, es exactamente lo mismo que las dinámicas de ejercicios para actores y no actores postulados por Boal en los setenta. También es el caso de ciertas piezas de colectivos históricos como, por ejemplo, el *Living theatre*, que involucraron ya elementos de lo que hoy se entiende por escena relacional o teatro participativo.

Visto desde la mirada de los diseñadores de videojuegos, en el contexto de las artes escénicas, se tiende a obviar que, en términos prácticos, cuando hablamos de «dispositivos de interacción ficcionales donde la audiencia puede tomar el control de la narratividad y es posible pasar de espectador a

jugador o usuario», estamos definiendo casi de manera literal la estructura básica de un guion videolúdico.

¿Podría ser entonces el guion videolúdico a la escena interactiva lo que sería una dramaturgia «cerrada» (Szondi, Sarrazac) a una puesta en escena «tradicional» (Pavis, 1996: 363)? De ser así, el desafío ya no consistiría solamente en aprender a escribir este tipo de dramaturgias, en términos de pre-configurar o programar todo aquello impredecible que pueda emerger en la relación entre la audiencia jugadora y la obra, creando los *espacios en blanco* necesarios para permitir un involucramiento creativo por parte de la audiencia, sino también aprender a equilibrar los componentes básicos de la construcción de una pieza dramática, en la medida en que la narración o la fábula a compartir, suele estar implícita en la forma/programación de la pieza más que en su contenido temático o en la historia a contar de manera directa. Hacer participar a la audiencia de un trabajo escénico no representa un reto mayor, en vista y consideración de la infinita cantidad de referentes y recursos a los que se pueden recurrir para estos fines, pero sí que puede serlo el intentar crear una estructura que permita que la audiencia verdaderamente tome el control creativo de la propuesta y evitar, así, que su rol de co-creador de la escena resulte solo ornamental.

Más allá del hecho de identificar qué vino primero, o si el juego influyó en el teatro o viceversa, lo verdaderamente significativo para las personas interesadas en este tema, es observar los puntos de contacto y divergencias. En ese sentido, la noción de participación es un elemento crucial que se repite en todas las manifestaciones anteriormente expuestas, por las distintas investigaciones del campo de los *game studies ya citadas*, y de cara a la creación de una pieza escénica lúdica, se vuelve indispensable al menos revisar el término y plantearse los niveles y estrategias de involucramiento deseados para diseñar a la audiencia objetivo. Asimismo, resulta significativo contemplar las oportunidades y herramientas del diseño de juegos y experiencias de usuarios, como campos de experimentación que pueden ser moldeados a los fines de profesores en salas, en contextos de teatro aplicados o para aventureros y aventureras de las artes escénicas.

En la actualidad, vivimos en un vertiginoso avance de mutaciones: la influencia de las técnicas de creación de narrativas transmedia, el auge de internet y los experimentos de realidad mixta, que a ratos, parecieran poner en duda el futuro de las artes escénicas y del encuentro presencial. Si a eso sumamos las consecuencias y transformaciones que ha provocado la pandemia en el mundo de las artes vivas, muchos se cuestionan si el teatro —como forma de arte tradicionalmente entendida— tiene o no un futuro. En un contexto que podría parecer poco venturoso, el investigador de arte y tecnología Joris Weijdom (2017), nos regala un augurio positivo con el que intentar concluir esperanzadoramente esta reflexión. El autor, afirma que el teatro no solo tiene futuro, sino que es una pieza fundamental en el desarrollo de nuevos formatos y tecnologías de interacción. Que así sea entonces.



Referencias bibliográficas

- AARSETH, Espen. *Game Studies, Year One*. *Game Studies*, n.º 1 (2001).
 <<http://gamestudies.org/0101/editorial.html>> [Consulta: 7 junio 2020].
- ANYÓ, Lluís. *El jugador implicado*. Barcelona: Laertes, 2016.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Traducción del francés de Jorge Ferreiro. Edición original: *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige* (1967). México: Fondo de Cultura Económico S.A., 1986.
- DETERDING, Sebastián y WALZ, Steffen (eds.). *The Gameful World: Approaches, Issues, Applications*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción del alemán de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Edición original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2013.
- FRATINI, Roberto. *La razonable solidaridad de los malos intérpretes*. En: «Reflexions entorn de la dansa» [en línea] (El blog del mercat. Mercat de les flors). 17 de febrero de 2020. <<https://mercatflors.cat/blog/la-razonable-solidaridad-de-los-malos-interpretes-por-roberto-fratini/>> [Consulta: 15 octubre 2020].
- HUIZINGA, Johan. [1938] *Homo Ludens: A study of the play element in culture*. Boston: Beacon Press, 1949.
- MCGONIGAL, Jane. *Reality is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*. Londres: Jonathan Cape, 2011.
- MONTOLA, Markus, STENROS, Jaakko y WAERN, Annika. *Pervasive Games: Theory and Design*. Burlington, Massachusetts: Morgan Kaufmann Publishers, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, [1983] 1996.
- PÉREZ, Elena. *The Impact of Digital Media on Contemporary Performance: How Digital Media Challenge Theatrical Conventions in Multimedia Theatre, Telematic and Pervasive Performance* [en línea] Tesis doctoral. (Facultad de Humanidades de la Universidad Noruega de Ciencia y Tecnología. Departamento de Arte y Estudios de Medios) Mayo, 2016. <https://www.academia.edu/29520560/The_Impact_of_Digital_Media_on_Contemporary_Performance> [Consulta: octubre 2020].
- PÉREZ, Elena, EFSTATHIOU, Sophie y SWIERSTRA, Tsalling. «Getting our hands dirty with technology». *Peripeti*, n.º 16 (30 julio 2019): 104-121.
 <<https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/117599>> [Consulta: 13 enero 2020]
- PÉREZ, Elena y SÁNCHEZ COTERÓN, Lara. «Performance meets games: considering interaction strategies in game design». *Digital Creativity* [en línea] (Taylor Francis Online), vol. 24, n.º 2 (2013), p. 157-164, DOI: 10.1080/14626268.2013.808963.
 <https://www.academia.edu/5073223/Performance_meets_games_considering_interaction_strategies_in_game_design> [Consulta: 7 septiembre 2020].
- SALEN TEKINBAS, Katie y ZIMMERMAN, Eric. *Rules of play. Game design fundamentals*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- SÁNCHEZ COTERÓN, Lara. *Arte y videojuegos: mecánicas, estéticas y diseño de juegos en prácticas de creación contemporánea. Memoria para optar al grado de doctor*. Universidad Complutense de Madrid, 2012.
 <https://www.academia.edu/2109074/TESIS_DOCTORAL_Arte_y_Videojuegos_mec%C3%A1nicas_est%C3%A9ticas_y_dise%C3%B1o_de_juegos_en_pr%C3%A1cticas_de_creaci%C3%B3n_contempor%C3%A1nea> [Consulta: 10 mayo 2020].

- SÁNCHEZ COTERÓN, Lara. *El jugador como co-creador de experiencias: el caso de They Are* [en línea] (2014) <[https://www.academia.edu/8664584/El jugador como co creador de experiencias el caso de They Are](https://www.academia.edu/8664584/El_jugador_como_co_creador_de_experiencias_el_caso_de_They_Are)> [Consulta: 18 noviembre 2020].
- WEIJDOM, Joris. «Mixed reality and the theatre of the future. Arts and New Technologies». *Fresh Perspectives* [en línea] (Bruselas: IETM - International Network for Contemporary Performing Arts), n.º 6 (2017). <https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm_fp_mixed-reality_march2017_1.pdf> [Consulta: 15 diciembre 2020].
- ZICHERMANN, Gabe y LINDER, Joselin. *The Gamification Revolution: How Leaders Leverage Game Mechanics to Crush the Competition*. Europa, EE. UU.: McGraw Hill Professional, 2013.

Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética*

Paulo GATICA COTE

Universidad de Santiago de Compostela

ORCID: 0000-0003-1534-3404

paulo.gatica@usc.es

NOTA BIOGRÁFICA: Paulo Gatica Cote (Cádiz, 1984) es investigador contratado Juan de la Cierva del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidade de Santiago de Compostela. Doctor con Premio Extraordinario en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca (2017). Miembro del Grupo de Referencia Competitiva GI-1371 Teoría da literatura e Literatura comparada da USC y del proyecto de investigación Performa2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Las principales líneas de investigación son la literatura hispánica contemporánea (siglos xx-xxi), las interrelaciones literatura y nuevas tecnologías y los estudios de performance. Ha impartido cursos y seminarios en universidades de España, México, Alemania, Hungría, Francia e Italia.

Resumen

La pandemia surgida a raíz de la covid-19 ha provocado una amplia demanda y oferta de respuestas e interpretaciones sobre la situación actual. En el campo artístico, el confinamiento ha fomentado la *extimidad* y ha gratificado una serie de iniciativas comunitarias y relacionales más o menos performativas. Los balcones, conectados, registrados y compartidos a través de dispositivos móviles en tiempo real, se han resignificado como espacios para la participación en rituales y prácticas culturales de carácter colectivo. En concreto, me propongo reflexionar en este artículo sobre la performance y la estética relacional en una situación de posconfinamiento y reconfinamiento; es decir, sometidas a lógicas como la distancia social u otros protocolos de comportamiento higiénico y responsable. En este sentido, destacaré la metamorfosis de la performance, nacida bajo el signo de la crítica de marcos institucionales, en una de las principales vías para la producción/expresión comunitaria.

Palabras clave: teatro, performance, estética relacional, redes sociales, espacio público, covid-19

* Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020. También se encuadra dentro del proyecto COVID-TECA. Hemeroteca de humanidades sobre el impacto socioeconómico y la incidencia cultural de la pandemia de coronavirus (CV20-45329), financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía.

Paulo GATICA COTE

Teatro en tiempos de pandemia: apuntes para una teoría de la distancia social como categoría estética

La romantización de la cuarentena es privilegio de clase.
(Leído en uno de los millones de balcones fotografiados
y compartidos en 2020)

Introducción

La pandemia ha suscitado en un corto período de tiempo una amplia demanda y oferta de respuestas e interpretaciones sobre la situación actual. Con la llegada del virus, especialmente a los países de Europa occidental, se empezó a articular un cuerpo teórico cada vez más voluminoso sobre los efectos del coronavirus en nuestras sociedades.¹ En general, han predominado las reflexiones biopolíticas —control del estado—, económicas —sostenibilidad y defensa de los servicios públicos, el futuro del neoliberalismo, la apuesta por la inversión en I+D+i—, ecológicas, psicológicas y, por supuesto, médico sanitarias.² Aparte del evidente proceso de metaforización, hecho que también suscitó un interesante diálogo con Susan Sontag, la epidemiología se ha convertido en una suerte de metadisciplina, que ofrece un amplio repertorio conceptual para el análisis de esta «nueva normalidad».

Respecto al campo cultural, las reflexiones se han limitado *grosso modo* a valorar la supervivencia económica de determinados sectores, a la apología vía *hashtag* #apagóncultural y, sobre todo, a su hipervisibilización en los

1. Buena prueba de este *boom* es el título de «palabra del año 2020» que acaba de obtener *confinamiento*. Además, si se leen en la web de la Fundéu RAE (29/12/2020) las otras palabras aspirantes, se aprecia el grado de implantación del campo semántico covidiano: coronavirus, infodemia, resiliencia, COVID-19, teletrabajo, conspiranoia, (un) tiktok, estatuafobia, pandemia, sanitarios y vacuna. Para la Fundéu, «son muchas, pues, las palabras que podrían definir 2020, pero hay una que nos ha afectado a todos por igual: *confinamiento*».

2. Quien desee sumergirse en el monumental corpus producido a lo largo de 2020, puede consultar la «hemeroteca de humanidades sobre la pandemia de coronavirus (covid-19)» que lanzó en marzo la Unidad de Excelencia Iber-Lab de la Universidad de Granada <<https://iberlab.ugr.es/hemeroteca-covid19/>>. Aparte de ofrecer un archivo amplio, esta iniciativa se ha consolidado gracias al proyecto de investigación COVID-TECA. Hemeroteca de humanidades sobre el impacto socioeconómico y la incidencia cultural de la pandemia de coronavirus, dirigido por los profesores de la Universidad de Granada Ana Gallego Cuiñas y José Antonio Pérez Tapias.

nuevos medios como telón de fondo o banda sonora del encierro.³ Paradójicamente, al reivindicar su función social, un considerable número de agentes e instituciones han promovido una interpretación instrumental de la cultura en plena pandemia, ya sea como motor económico —para el turismo de interior, por ejemplo—, refugio-punto de encuentro o válvula de escape de la población. En pleno estado de alarma adquirieron una gran presencia una serie de prácticas nacidas para garantizar y fomentar el cumplimiento de medidas como la distancia social y otras normativas de carácter sanitario. En particular, se fomentaron y gratificaron simbólicamente comportamientos *extimos*, propuestas teatrales/teatralizadas e iniciativas relacionales más o menos performativas desde los balcones y otros espacios de interior.

Teatro en tiempos de pandemia: un panorama a salto de clic

En su recomendable ensayo «Reinventar el teatro», Juan Coulasso lanza las siguientes preguntas: «¿será posible, pues, en un tiempo, la invención de un nuevo Teatro Pandémico? ¿Desarrollaremos lxs teatrístas algún tipo de nueva forma de empatía digital?» (2020). Evidentemente, este artículo no aspira a dar una respuesta efectiva ni tampoco quiere discutir la fortuna o el acierto del marco legal impuesto durante y después del confinamiento, pese a que merecería su análisis crítico. En cierta forma, me he propuesto especular sobre las consecuencias de la pandemia para las artes vivas; de manera especial, para la performance y la estética relacional en una situación de confinamiento, desescalada y reconfinamiento; es decir, sometidas a lógicas médicojudiciales y a protocolos de comportamiento higiénico y «responsable».⁴

Para Franco Berardi, el virus constituye una suerte de «recodificador universal» (2020: 172) cuyo alcance también se manifiesta en las artes escénicas, a las que ha «impactado» económica y estéticamente. El estado de alarma provocó el cierre físico de los teatros y la suspensión de los espectáculos presenciales, pero no su desaparición. El teatro ya contaba con notables antecedentes en la ruptura de la copresencialidad mediante el uso de nuevas tecnologías como el teatro inmersivo o las producciones transmediales. Pronto aparecieron microcápsulas de salvamento en redes sociales; se sucedieron las retransmisiones en directo, las reproducciones a través de plataformas como Scenikus o los canales de YouTube y Vimeo; se liberaron contenidos en webs de instituciones y espacios teatrales; se tejieron alianzas con la gamificación u otros procedimientos lúdicos; se desarrollaron *apps* y proyectos *online* específicos durante el estado de alarma... Sin ánimo de ser exhaustivos, solo me gustaría mencionar algunas creaciones de interés surgidas en el ámbito hispánico.

3. Las continuas alusiones a pasadas pandemias y calamidades como estímulo para el cultivo de las artes pueden interpretarse como elogios del yo creador confinado. Por ejemplo, *El Decamerón* o *La Peste* se convirtieron en referencias obligatorias casi en cualquier sección cultural (sin olvidarnos del conocido texto de Artaud «El teatro y la peste»). En líneas generales, se apelaba falazmente a esa vieja dicotomía que opone la concentración del encierro a la dispersión de un sujeto hiperestimulado.

4. La producción *Nueva Normalidad* (NN) (2020), de La Fura dels Baus, supone un ejemplo preclaro —y polémico— de obra «profiláctica», pensada como homenaje institucional al personal sanitario.

Aparte de los servicios de *streaming* o de la creación/apertura de repositorios, el Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE (Lab RTVE) elaboró contenidos específicos que aprovechan las posibilidades creativas de la telepresencia y la posproducción. En concreto, produjo varias realizaciones —*Cervantes VR* o *Escena 360°*— pensadas para su disfrute gracias a una *app* específica y gafas de realidad virtual. En marzo de 2020 el Teatro de La Abadía lanzó *#TeatroConfinado*, a la que siguió en junio «*#Teatro(Des)Confinado: «experiencias en directo online para espectadores inquietos»*. Más allá de España destaca la aplicación web *AudiodramaApp*, que se anuncia como la «primera app web para escuchar radioteatro por capítulos» (<https://www.audiodramapp.cl/>). La web, iniciativa de la compañía teatral chilena *Legión Escénica*, fue lanzada el 17 de agosto de 2020 con una versión de la obra *Romeo y Julián* en catorce capítulos (dirección y guion de Carlo Urra López).⁵

Recientemente, la compañía Cabosanroque, formada por Laia Torrents y Roger Aixut, estrenó *Audioguia per a supermercats en temps de pandèmia* en el Festival Temporada Alta de Girona (13 de noviembre - 22 de diciembre de 2020), *audiowalk* para un único espectador —bien pertrechado con su mascarilla— que se descargará el archivo de audio e irá escuchando la pieza de treinta minutos mientras compra en el supermercado. Posiblemente también habría que citar la producción *Escenario 0* (Irene Escolar y Bárbara Lennie, HBO, 2020), una «antología» compuesta por «seis obras reimaginadas por cineastas». Las seis versiones de piezas ya estrenadas sobre las tablas conjugan el discurso teatral con el cinematográfico de una forma muy diferente al mero teatro grabado, o a un film o una serie teatralizados.

Asimismo, entre otros ejemplos de teatralidades expandidas se encuentran proyectos que emplean plataformas como WhatsApp o la ya celeberrima Zoom. El 20 de diciembre de 2020 salió la pieza de ciberteatro⁷ *Mentir la verdad* (<https://www.eventrid.cl/eventos/mentirlaverdadchile/mentir-la-verdad-chile-19-30hs>). Esta «experiencia de juego teatral virtual» en vivo a través de Zoom ha sido concebida como un dispositivo lúdico en el que cinco actores relatan la misma anécdota a los espectadores conectados en la sala. Tras escuchar todas las historias, el público debatirá a quién pertenece en realidad y votará al correspondiente actor o actriz. Por su parte, Santiago Loza (texto) y Guillermo Cace (dirección) recurrieron a WhatsApp para montar *Amor de cuarentena*, un proyecto que contó con la participación de Dolores Fonzi, Jorge Marrale, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia y Camila Sosa Villada. A lo largo de dos semanas los espectadores recibieron diariamente mensajes de texto, audios, imágenes o vídeos protagonizados por uno

5. Al cierre de 2020, *AudiodramaApp* ofrece cinco obras: además de la mencionada pieza de Carlo Urra, el dramaturgo también ha compartido *Habanalgarrobo* y *Citación*. A estas experiencias de radioteatro se sumaron *Carolina* (Popurrí Producciones, Isidora Aguirre) y *Bello futuro* (Teatro Síntoma, Gerardo Oettinger). Hay previstas cinco piezas más que se pondrán a disposición del público a lo largo de 2021.

6. Todas las obras «reimaginadas» proceden del teatro español contemporáneo: *Los Mariachis* (Pablo Remón y Lino Escalera), *Hermanas* (Pascal Rambert y Diego Postigo), *Mammón* (Nao Albet y Marcel Borràs), *Todo el tiempo del mundo* (Pablo Messiez y Carlos Marques-Marcet), *Vania* (Àlex Rigola y Carla Simón) y *Juicio a una zorra* (Miguel del Arco y Clara Roquet).

7. De acuerdo con Grande Rosales, en el ciberteatro la «acción dramática queda restringida a la interacción *on-line* y los actores se transmutan en avatares digitales» (2015: 12).

de los actores de su elección, quienes introdujeron pequeñas variaciones sobre el texto de Loza.⁸

Ciertamente, hoy en día se puede hablar de una normalización del contacto directo entre espectadores y actores, incluso de una tradición rastreable con facilidad desde principios del siglo xx; por eso mismo, creo que tiene sentido preguntarnos por los efectos de la pandemia para la escena (pos)covidiana. En sintonía con Anxo Abuín, toda cuestión acerca de una supuesta «esencia» del teatro en un contexto posdramático —«¿puede haber un teatro sin espectadores?, ¿puede haber un teatro sin actores?, ¿puede haber un teatro sin un espacio físico compartido?, ¿puede por último haber un teatro sin un tiempo real compartido?» (2008: 46-47)— adquiere, en mi opinión, un renovado interés debido a la ausencia «forzosa» de contactos no-permitidos.⁹

Apuntes desde el balcón: distanciamiento social y prácticas relacionales

Acerca de teatro y nuevos medios, Lehmann habla de un teatro *high tech* «que ensancha cada vez más los límites de la representación» (2013: 387). Análogamente, se podría establecer una modalidad *low tech* en un sentido distinto a su acepción *povera*, como consecuencia de la generalización de las tecnologías portátiles y redes sociales, que cuentan con posibilidades de retransmisión en directo. Los cibernautas sienten una mayor posibilidad de agenciamiento en la producción, recepción y manipulación de los contenidos. Este optimismo se traduce en el auge de la creatividad *amateur* y las consabidas prácticas *do it yourself* o *let's do it together*. No obstante, estas realizaciones no responden a modelos «analógicos», en los que la posesión de la obra y su exhibición en espacios significados a tal efecto determinan su consumo; al contrario, los productores *amateurs* hacen circular sus creaciones de manera gratuita con el objetivo de lograr la mayor difusión.

En un artículo publicado en *La Vanguardia* apenas dos semanas después del decreto del estado de alarma (14 de marzo de 2020), los firmantes se preguntaron si la pandemia podría ser el catalizador de nuevos ismos y hablaron de «la magia de los balcones» y «el balconismo que viene» (García [*et al.*], 2020). A nadie se le escapa que a rebufo de las imágenes que nos llegaban

8. Para más información, recomiendo la lectura de «El teatro se reinventa por la pandemia», artículo de Justo Barranco publicado el 10 de agosto de 2020 en *La Vanguardia*, donde recoge algunas de las principales muestras teatrales surgidas durante la pandemia (sobre todo en Cataluña). Además de trazar un panorama del teatro que explora nuevos formatos a causa de la covid-19, Barranco analiza esta situación con destacados agentes del teatro como Francesc Casadesús o Roger Bernat, de quien destaca esta reflexión: «esta pandemia, si además de muertos nos ha dejado algo, es un gran cambio en nuestra manera de actuar, relacionarnos, y como el teatro reflexiona sobre cómo hacemos para relacionarnos, era inevitable que adoptara nuevos formatos» (2020).

9. Precisamente, esta expulsión del cuerpo constituye uno de los ejes centrales del ensayo *Los cuerpos rotos. La digitalización de la vida tras la covid-19*, de Enric Puig. De una forma u otra, las artes escénicas en tiempos de pandemia se han de enfrentar a preguntas muy similares a las planteadas por el filósofo y director de La Escocesa: «¿Qué nos ofrece hoy, un cuerpo? ¿De qué nos sirve el cuerpo en un escenario pandémico, una situación que nos fuerza a resguardar el propio de todos los demás por mandato, pero también por prudencia? ¿Es nuestro cuerpo una simple herramienta más, la habitual, con la que nos hemos acostumbrado a relacionarnos, a experimentarnos, a vivirnos hasta ahora, pero que deberíamos aspirar a sustituir algún día? ¿O se trata, al contrario, de algo fundamental para nosotros, de algo esencial a lo que nunca podríamos o deberíamos renunciar?» (2020: 18-19). En esta línea insiste Pedro Bennaton en un estimulante ejercicio de crítica y activismo teatral: «¿cómo recuperamos el cuerpo y los contactos corporales que van más allá de la imagen? El teatro no puede reducirse al plasma visual, no puede reducir sus errores solo a la caída de la conexión» (2020).

de Italia u otros lugares, experimentaron un impulso brutal todo tipo de consumos culturales —normalmente a través de plataformas como Netflix, Amazon Prime o Filmin y, en menor medida, de repositorios de instituciones que abrieron temporal y gratuitamente sus catálogos a cualquier usuario registrado—; además, se impuso el meme y el *talent show* viral como modelo de conducta en cualquier comunidad de vecinos. Iván de la Nuez ofrece una valiosa reflexión sobre esta «hipertrofia» cultural:¹⁰

Ya llevamos tres semanas en España en un declarado estado de guerra que mezcla el recogimiento físico con un vértigo que nos arrastra del *blink* al *link*, del *zapping* al *sampling*. Consumiendo, compartiendo y produciendo una cultura que sigue privilegiando su imposición sobre nuestra intuición, su depredación sobre nuestra selección, su indigestión sobre nuestra gestión (2020).

En medio de este «gran atracón» de contenidos, hay que destacar que el auge de prácticas relacionales en microcomunidades de vecinos y el metarrelato científico han producido una consecuencia imprevista o, quizá, desdeñada: la metamorfosis de la performance, nacida bajo el signo de la crítica de marcos institucionales, en una de las principales vías —promocionada e incluso subvencionada— para la producción/expresión comunitarias mediante canales habilitados a tal efecto: MS Teams, Skype, Zoom, Instagram, YouTube, etc. Además, el estado de alarma ha fomentado la práctica de una serie de iniciativas lúdicas y festivas en las que el balcón, un elemento arquitectónico urbano —se podría subrayar esta última palabra— va a acaparar casi todo el protagonismo. En el panorama cultural del primer confinamiento, el *#challenge*, el selfi y la lógica hipermemética conviven con la apropiación/remediación de un abanico de recursos y formas más o menos performativas.

Evidentemente, dicha asunción de funciones de productor de contenidos por parte de la «fábrica social» (Martín, 2012: 40) genera sistemas de circulación y reconocimiento relativamente autónomos de los medios oficiales. Así, las opciones de participación «no profesionales» contribuyen al cuestionamiento de los límites entre lo artístico y lo no artístico. En un ecosistema mediático como el actual, los prosumidores no solo interpretan, desde su propia competencia cultural y tecnológica, a qué tipo de material se están enfrentando, sino que también a qué posibles modificaciones u efectos pueden someterse, y en qué espacios, medios o redes tendrían mayor fortuna. Por supuesto, esto no supone la desaparición de las fronteras ni la desterritorialización absoluta; se plantean nuevos centramientos y nuevas formas de desestabilización como las producciones *peer to peer* o, muy en relación con el meme, las estrategias apropiacionistas y recontextualizadoras. Esta competencia «global» no está condicionada exclusivamente por el arbitraje de la Academia ni por sus procesos de institucionalización, ya que también van a actuar lógicas económicas y de prestigio como la *celebrity* digital, cuyo éxito

10. En una interesante crónica personal de la pandemia, Diana Miranda relata que se siente «zoomigada» (2020), condición tecnoentusiasta y obsesiva que, partiendo de un anhelo de presencia teatral, conduce a comportamientos online hiperactivos.

no se rige por las ventas, ni siquiera por la siempre sospechosa «calidad», sino por su visibilidad, seguimiento y exposición pública.

De acuerdo con Fischer-Lichte, la performatividad del espacio-balcón se justificaría por la «creación de configuraciones espaciales específicas que brindan posibilidades desconocidas o no aprovechadas hasta entonces para la negociación de las relaciones entre actores y espectadores, y nuevas posibilidades de movimiento y percepción» (2011: 226). No se trataría exactamente de una especie de *site specific theatre* o *theatre on location* en el que «el *site* en sí mismo se muestra bajo una nueva luz» (Lehmann, 2013: 206). Los balcones, conectados «a simple vista» o registrados y compartidos a través del móvil en tiempo real, se han resignificado como espacios para la «terapia vecinal» (Núñez y Rua, 2020), principalmente, por medio de rituales artísticos-políticos de carácter colectivo: el aplauso o la cacerolada de las 20:00 h. —¿o también era a las 21:00 h?—, la proyección de audiovisuales fuertemente localizados —las procesiones de Semana Santa retransmitidas en las fachadas andaluzas—, la tematización —el mediático ejemplo de la Feria de Sevilla— y, por supuesto, la creación «tradicional» —conciertos improvisados o planificados, accesibles desde nuestras ventanas analógicas y digitales—. ¹¹

Asimismo, «el espacio performativo es siempre de por sí un espacio atmosférico» (Fischer-Lichte, 2011: 234) que resalta justamente el carácter de acontecimiento en el que los sujetos no son meros testigos de lo que acontece, sino que experimentan la atmósfera de una manera activa, transformadora y tan particular como sesgada. Al respecto, resulta útil traer a colación el ensayo *Le ParK* de Bruce Bégout, quien realiza un sugerente comentario y análisis del *metaParque* contemporáneo. Para el escritor francés, «todas las funciones distintivas de los parques aparecen entremezcladas por completo: proteger, aislar, encerrar, divertir, estudiar, domesticar, clasificar, agrupar, exterminar» (2014: 29). En cierto sentido, se podría observar el estado de alarma y los protocolos instaurados para garantizar el confinamiento de la población como procesos de estabulación cultural diseñados para componer una suerte de psicogeografía «neurourbana»¹² de la que solo se conocerán escenas fragmentadas, conexiones efímeras y consumos simbólicos al ritmo de «#Resistiré 2020» (Warner Music Spain).

Se producen, pues, en esta relación intersubjetiva, en ese intercambio asimétrico de miradas y cuerpos confinados, procesos de homologación y estereotipación de comportamientos e imágenes; de hecho, existen mecanismos de gratificación que visibilizan unas determinadas maneras de hacer en detrimento de otras que serán invisibilizadas o, en tiempos de pandemia,

11. Los vídeos, los memes y las fotografías son cuantiosos y fácilmente localizables en cualquier buscador. En la presentación que realicé durante el Simposio «Facin Joc!» proyecté el reportaje «Feria de Abril en los balcones», disponible en el perfil de *La Vanguardia* en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=D-pX85dRCf4>>. A mi entender, el video ilustra perfectamente esta cuestión.

12. Bégout considera que esta concepción neuroarquitectónica es inherente a *Le ParK*: «es necesario contemplar las calles como si se tratase de canales sinápticos y los cruces, como conectores químicos. Se pone de relieve una nueva geografía, aparece un continente desconocido donde interior y exterior intercambian sus puestos en medio de una sincronización cortical inusitada. La analogía cartográfica entre el plano de una ciudad y el relieve accidentado del cerebro no tiene ningún valor mientras no trascendamos el vínculo existente entre los meandros urbanos y los callejones cerebrales» (2014: 108).

proscritas por atentar contra la ley o contra una indeterminada noción de lo que la ley permite. Como explica Enric Puig:

La mayoría de los gestos que (re)producimos, la mayoría de nuestras acciones, no son la obra de una operación de libertad creativa, sino todo lo contrario: son la realización de patrones que pueden rastrearse hasta formas de institución colectiva concretas que en última instancia tienen una razón ideológica nuclear (2020: 82).

Con todo, debería matizar esta visión domesticada de las microsociedades creativas de balcón, en la que los ciudadanos se expresarán de una forma idéntica a través de medios tan extendidos como opacos. Por ejemplo, aparte de las habituales afirmaciones tecnoutópicas o, cuando menos, celebratorias, Franco Berardi valora en estas redes «su potencia solidaria, agrupadora y liberadora (...) una investigación colectiva a enorme escala, de carácter psicoanalítico, político, estético, poético» (2020: 159-160). Así, los usuarios de redes sociales se convierten en productores de valor añadido mediante el uso, la participación y el intercambio de contenidos. El modelo de negocio no consiste en la generación y posesión individual de datos, sino en la circulación masiva, voluntaria y abierta o, mejor dicho, en el deseo de generar y compartir libremente (Martín, 2012: 29-30).

Acerca de los nuevos modos de producción intersubjetivos que se están desarrollando durante la pandemia, conviene recordar la idea de «intersticio» de Nicolas Bourriaud, un espacio intersubjetivo en el que entran en contacto creador y espectador para producir posibilidades creativas distintas a las determinadas por las vías de comunicación convencionales (2006: 16). En esta dirección parece apuntar el artículo «La estética de la pandemia», de Jorge Carrión, quien compara la multipantalla de Zoom con los balcones en las fachadas de los edificios. Según el escritor catalán, ambas «tienen en común la ausencia de protagonismos individuales, una geometría sin privilegios» (Carrión, 2020). No obstante, en oposición a las tesis democratizadoras e igualitarias sobre el gregarismo *online*, habría que señalar que, si bien una parte fundamental de estas prácticas están orientadas a la producción de dispositivos o espacios de sociabilidad horizontal, persiste una jerarquía implícita y, en ocasiones, explícita en todo acto de comunicación, un posicionamiento previo de los interlocutores. Incluso en los trabajos más marcadamente antidisciplinarios, se encuentra un individuo o colectivo —ya sea el descubridor, el impulsor o el administrador— en torno al cual orbita la ejecución de la obra. Las comunidades de usuarios que se establecen alrededor de determinados intereses y creaciones no interactúan de manera armónica, sino que «entran en resonancia o comunicación solamente en sucesos rituales [...] que proponen una serie de participaciones fugaces, intensas y a la vez distantes» (Laddaga, 2010: 24).

Aun a riesgo de caer en la mera *boutade*, pienso en otras manifestaciones relacionales fomentadas por el confinamiento: los entrenamientos colectivos en jardines con piscina, la producción comunitaria de barbacoas o las performances duracionales protagonizadas por las bicicletas de reparto

a domicilio. Incluso planteamientos teóricamente «progresistas» y participativos, que despliegan estrategias concebidas para cuestionar una cierta visión burguesa, mercantil y solipsista del arte, han sido asimiladas sin grandes contradicciones por el neoliberalismo. He aquí, sin duda, uno de los grandes peligros del arte relacional y, en términos de Flavia Costa, «un síntoma de la época»: una fuerza desactivadora de la confrontación (en el arte contemporáneo) que «diluye su potencial heterogéneo; es decir, crítico e inasimilable» (2009: 12).

Estrambote

En el susodicho ensayo de Coulasso, el dramaturgo bonaerense comenta que el teatro —se refiere concretamente a la escena argentina— se ha dejado llevar por la «urgencia» de la técnica (2020) y se ve impelido por un *resultadismo* que busca exorcizar una especie de *horror vacui* por medio de la hiperactividad e hiperexposición *online* accesibles desde cualquier dispositivo con conexión a internet. A punto de cumplir el primer cuarto del siglo XXI, no sería descabellado afirmar que la sociedad del espectáculo ha colonizado casi la práctica totalidad de los ámbitos, temporalidades, espacios e imaginarios sociales y culturales —productivos e improductivos, públicos y privados—. De este modo, la espectacularización de la intimidad, tan característica del sujeto hiperconectado, deriva en la estandarización/reproducción de subjetividades de repertorio. Estos modelos de conducta aparentemente consensuados van a mantener la apariencia libertaria-contestaria de los primeros estadios de la web: el yo que se expresa directamente por medio de canales y formatos no regulados; sin embargo, al tiempo que se consolida una cultura reproductiva de ciertas prácticas y discursos «de interior», se aprecia la instauración de una «pedagogía relacional» alentada de arriba abajo en las que se describen/prescriben intervenciones en el (ciber)espacio público adecuadas para un contexto covidiano.

Ahora bien, si justamente la performance y determinadas artes de acción o *happenings* venían a romper la delimitación de roles y espacios teatrales, la materialidad/signicidad del acontecimiento, me pregunto de qué maneras se podría trabajar el disenso ante la proliferación normalizada e institucionalizada de procedimientos destinados a un estar en común «responsable». Por ejemplo, la sola visión de una pareja caminando de la mano por la calle sin mascarilla ni guantes puede provocar una reacción equivalente a los «paseos» armados de Francis Alÿs por Ciudad de México o, cuando menos, el grito —y posterior denuncia— de un comprometido y ejemplar ciudadano desde su balcón o ventana. O también podríamos pensar a la inversa: qué tipo de recompensas simbólicas y económicas reciben/recibirán las realizaciones que cumplan de manera escrupulosa con tales normas. En mi opinión, resulta paradójico —incluso chocante— hasta qué punto una práctica colaborativa se puede uniformar so pretexto de cumplir con un protocolo de actuación basado en unos criterios formales como el porcentaje de inmunidad social, el número de camas de UCI disponibles o la capacidad de localizar un rebrote.

Por otra parte, la aparente desmaterialización de las relaciones humanas y afectivas ha ido de la mano de un reglamentario elogio de la hiperproductividad semiótica y de hipervisibilidad de los afectos. Esta hipersocialización artística, dominada en su primera ola por las prácticas relaciones dentro de un contexto de confinamiento forzoso y los mencionados «rituales (rutinas) de balcón», no solo ha sido bien (retro)alimentada por los medios de comunicación, sino que también ha consolidado un proceso de disciplinamiento y homogeneización de las subjetividades. Además de la observancia y aplicación estricta de la ley, las diferentes administraciones encontraron en el metarrelato de los balcones y en la *aplausología* el camino para garantizar el distanciamiento social. En esta lectura, poco importa si se carece de fibra óptica o si las ventanas del piso dan a un patio interior. Cualquier distinción de clase queda, por tanto, subsumida por el metarrelato *buenrollista* y democratizador de los creativos balcones urbanitas. Como expresa con elocuencia Alberto Santamaría, «cuando las herramientas críticas se convierten en suave crema reparadora y regeneradora, quizá debamos estar alerta» (2019: 19).



Referencias bibliográficas

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel. «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos». *Signa* 17, 2008, p. 29-56. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>>.
- BARRANCO, Justo (10 agosto 2020): «El teatro se reinventa por la pandemia». *La Vanguardia* 10 de agosto de 2020. <<https://bit.ly/3cv7tmf>> [Consulta: 29 agosto 2020].
- BÉGOUT, Bruce. *Le Park*. Traducción del francés de Rubén Martín Giráldez. Título original: *Le Park* (2010). Barcelona: Siberia, 2014.
- BENNATON, Pedro. «El teatro como respirador social: reflexiones sobre las artes de presencia en la pandemia». *Teatron* 5 de mayo de 2020. <<http://www.tea-tron.com/pedrobennaton/blog/2020/05/05/hola-mundo/>> [Consulta: 12 mayo 2020].
- BERARDI, Franco. *El umbral. Crónicas y meditaciones*. Traducción del italiano de Emilio Sadier. Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción del francés de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Título original: *Esthétique relationnelle* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- CARRIÓN, Jorge. «La estética de la pandemia». *The New York Times* 9 mayo 2020. <<https://nyti.ms/32ecJsF>> [Consulta: 12 mayo 2020].
- COSTA, Flavia. «De qué hablamos cuando hablamos de 'arte relacional': de la forma rebelde a las ecologías relacionales». *Ramona* n.º 88, 2009, p. 9-17.
- COULASSO, Juan. «Reinventar el teatro». *Revista Anfibia*, 2020. <<http://revistaanfibia.com/ensayo/reinventar-el-teatro/>> [Consulta: 14 septiembre 2020].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción del alemán de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Título original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2011.

- FUNDÉU. «¿Por qué es *confinamiento* la palabra del año para la FundéuRAE?», 29 de diciembre de 2020. <<https://www.fundeu.es/blog/por-que-es-confinamiento-la-palabra-del-ano-para-la-fundeurae/>> [Consulta: 29 diciembre 2020].
- GARCÍA, Fernando; CHAVARRÍA, Maricel; LINÉS, Esteban. «El balconismo que viene: el coronavirus como detonante de nuevas formas de creación artística». *La Vanguardia* 29 marzo 2020. <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20200329/48137461817/balconismo-confinamiento-coronavirus-cambios-artes.html>> [Consulta: 21 mayo 2020].
- GRANDE ROSALES, María Ángeles. «Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad». *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 4(2), 2015, p. 8-17.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Título original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MARTÍN PRADA, Juan. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012.
- MIRANDA, Diana P. «El teatro en tiempos de pandemia». *Literal* 15 de julio de 2020. <<https://literalmagazine.com/el-teatro-en-tiempos-de-pandemia/>> [Consulta: 9 septiembre 2020].
- NUEZ, Iván de la. «¿Debemos sobresaturar de cultura la pandemia?» *El País. Babelia* 3 de abril de 2020. <<https://bit.ly/3r3vWaK>> [Consulta: 15 septiembre 2020].
- NÚÑEZ, Cristina; RUA, Miriam F. «Balcones que se convierten en escenarios». *Hoy* 3 de abril de 2020. <<https://www.hoy.es/extremadura/balcones-convierten-escenarios-20200404210053-nt.html>> [Consulta: 15 septiembre 2020].
- PUIG PUNYET, Enric. *Los cuerpos rotos. La digitalización de la vida tras la covid-19*. Madrid: Clave intelectual, 2020.
- SANTAMARÍA, Alberto. *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, 2019.

jugar amb els dispositius de parlar - la utopia d'una entesa

Christina SCHMUTZ

christinaschmutz23@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Ha cursat les carreres de Filologia i Ciències Econòmiques (Friburg Alemanya). L'any 1998 arriba a Barcelona amb una beca vinculada a la dramaturgia contemporània. A Barcelona escenifica, en diverses ocasions, col·lectivament amb el director i teòric Frithwin Wagner-Lippok, textos d'autors contemporanis alemanys, com ara Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Kathrin Röggla, Anja Hilling, Elfriede Jelinek o Oliver Kluck (Festival Grec, Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Videoart loop, Antic Teatre, Teatre Tantarantana). Des del 2006 realitza projectes d'investigació i creació (incloent-hi conferències, publicacions, *workshops* com a membre actiu del *working group* Performance as Research IFTR [International Federation of Theatre Research] i GTW [Societat de les Ciències Teatral a Alemanya]). Tesi doctoral presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona (2018). Docent a l'Institut del Teatre, Màster MUET i a Eòlia.

Resum

Tal com afirma Michel Foucault, els elements del teatre han sigut analitzats els darrers anys, cada vegada més, com a dispositius. El concepte de dispositiu apunta a l'anàlisi de les relacions de poder en forma de «saber/poder» cultural i a les possibilitats de la seva subversió (estètica).

El potencial crític de maneres de parlar en escena i la seva exposició discursiva rau en el fet que contenen dispositius teatrals sobre la parla de l'actuació i el discurs dels «personatges» i s'hi relacionen d'una manera concreta, és a dir, jugant-hi. Aquestes maneres de parlar híbrides juguen amb la llengua i plantegen, així, la utopia d'una entesa. Remeten a la part física del material de text, a una «música del sentit», a un gest d'una manera de parlar que no està al servei d'una representació de personatges ni de la seva expressió individual. En aquest context, cal destacar el joc amb els dispositius, és a dir, una disposició contínua a jugar amb els elements teatrals com a ús lúdic dels gests orals.

Paraules clau: dispositiu, gest de parlar, joc, xarxes socials, mentida, veritat

Christina SCHMUTZ

jugar amb els dispositius de parlar - la utopia d'una entesa

Hola, mentiders! No us crec de res. Tot és diferent. Sou tots uns mentiders! Sé la veritat. No serveix de res que em seguiu mentint. M'ho han dit. Fa poc em van venir a veure i em van dir: sí, és veritat, tots som mentiders. Només si deixeu de mentir, tots podrem viure bé. Durant tota la meua vida, m'he agenollat davant vostre i us he demanat que deixeu de mentir. [...] En tinc totes les proves. Són aquí, al meu cor. I ho sento, però ja no puc més. Per això, m'arrençaré el cor [...]. Per això, m'ajudaria molt si em podríeu deixar un *like*. Gràcies també al meu patrocinador. [...] (Bonn Park, 2020)

El fragment citat prové del nou text *Wie es euch Algorithmus* ('Al vostre algoritme', 2020), de Bonn Park, i il·lustra en clau humorística el desig de cadascú de la veritat, i com l'anhel de veritat pot ser corromput fins i tot en interès del seu efecte públic. En vista de la rapidesa de la difusió digital de les *fake news*, la qüestió de veritat o mentida es torna encara més candent i important. Tanmateix, la veritat i la mentida no s'exclouen mútuament amb la rotunditat que suggereix la il·lusió d'una lògica dicotòmica, que recela de les realitats complexes. Fa més de setanta anys, Adorno era partidari, fins i tot, d'una proximitat productiva entre veritat i mentida en l'art, en constatar que «l'art és màgia, alliberat de la mentida de ser veritat» (Adorno, 1994 [1951]: 298). A diferència del mag de temps pretèrits, l'artista admet no presentar res real, cap veritat, sinó il·lusions, si bé unes il·lusions rere les quals apareixen condicions reals i veraces. Hom pot preguntar-se fins a quin punt aquesta paradoxa artística de veritat i mentida encara és vàlida avui, en el context d'una autorepresentació i d'una cultura de comentaris impulsades gairebé obsessivament, en què compta sobretot la ratificació en l'opinió pròpia, que hom ni tan sols sap com s'ha format. A les xarxes socials, la dicotomia tradicional de *cert* i *fals* i les seves reproduccions paradoxals semblen transformades per votacions dictades pels índexs d'aprovació, de manera que l'aparença creada estadísticament esdevé realitat i en defineix de noves. El poder i l'atractiu comunicatius semblen tornar obsolet un concepte epistemològic de veritat. Allò que és tingut per veritat és determinat per una política de

parlar i comentar dins de societats en xarxa, sotmesa a un afany d'eficiència constant. Segons el sociòleg Andreas Reckwitz (Reichert, 2020), «posem els nostres articles en línia, i la gent escriu comentaris. Tothom té una opinió. I sempre amb la càmera potencial davant seu: les opinions polítiques avui es presenten com a performance». L'esforç ja no es dedica sobretot a la correcció objectiva d'una afirmació, sinó a la seva capacitat de comunicació i acceptació per la xarxa. Com a «opinió», les afirmacions ja no s'han d'imposar partint de criteris objectius, sinó comunicatius i estètics, consolidats col·lectivament d'alguna manera i en algun moment, és a dir, de manera no concloent i sota la responsabilitat de ningú. En el camp de forces dels criteris anònims, flanquejat i estimulat per interessos comercials, es forma un parlar alienat, sense subjecte. Dins el discurs talment alienat en una societat, en què les excitacions mediàtiques giren sobre si mateixes, tant el concepte de veritat com la identitat dels usuaris es van fonent progressivament amb els interessos comercials de la xarxa. ¿Pot el teatre negociar adequadament la qüestió de la veritat i la mentida en aquestes circumstàncies, és a dir, quan el lloc de crítica i protesta i els límits per distingir entre cert i inventat, o sia entre realitat i ficció, s'esvaeixen cada vegada més? A la vista dels *likes* i les *fake news*, aquesta qüestió esdevé actualment encara més urgent. Si la crítica s'expressa de manera cada cop més populista com a *shitstorm* i *like*, quina crítica *seriosa* és encara possible? Per tant, es tracta de generar una utopia d'una nova entesa i una distinció a partir de criteris en circumstàncies *actuals*.

Sobre la base de les relacions actuals de la comunicació social, la crítica i els criteris semblen esdevenir part d'una esfera de poder social anònima que converteix els debats d'opinió en autorepresentacions públiques, tot emmarcant i controlant els conceptes i les formes lingüístiques que s'hi utilitzen. Michel Foucault (1978) designa amb el nom de dispositiu el complex compost pel coneixement específic i les estructures de poder invisibles en què aquest s'expressa. Segons comenta Kathrin Röggla (2015: 72), en la mesura que allò crític pertany, en forma de distincions entre cert i fals, a «l'estil de vida i a l'autorepresentació, a la vegada que exigeix l'últim iPhone i roba de marca» i, per tant, a mesura que la crítica també és absorbida per la producció de coneixement i l'estètica pel capitalisme neoliberal, també passa a formar part d'un dispositiu social i comercial. Dins el teatre, aleshores, cal comptar que la crítica que s'hi fa està sotmesa a un dispositiu social i estètic teatral. Per això, un teatre que critica l'estil de vida, *lifestyle*, no cal que sigui crític: possiblement, aquesta mateixa crítica també formi part d'un dispositiu, un dispositiu del teatre. El concepte de dispositiu permet, també dins l'espai teatral, una anàlisi de les relacions de poder amb pocs condicionants, tot remetent al mateix temps —tal com es demostrarà— a les possibilitats de la subversió *estètica*. Primer apunta al *coneixement* sobre el teatre i l'art d'actuar, als discursos de poder dins els estudis de teatre i els comportaments (condicionats per això) dels actors, crítics i espectadors, els quals queden influïts per aquests discursos: el teatre té un caràcter de dispositiu perquè, com diu Lorenz Aggermann (2017: 12), «no es pot classificar ontològicament com a obra ni com a realització escènica, esdeveniment o acte performatiu, ja que es basa per força en la materialització d'un ordre previ concebut». En

aquest sentit, el teatre es pot concebre com a dispositiu estètic i la realització escènica com «una materialització possible i, al mateix temps, necessària d'aquest ordre» (*ibíd.*, 12). Tanmateix, cal distingir entre un aspecte del teatre trencador de les normes i un altre que les consolida: com a dispositiu, continua Aggermann, el propi teatre segueix «un càlcul intrínsec basat [...] en tècniques reguladores, com ara tècniques d'actuació i de dansa, que [...] un actor o ballarí ha d'aprendre mitjançant assaigs i exercici per poder funcionar de manera competent dins el dispositiu estètic. La promesa de llibertat a la qual hom sotmet els dispositius estètics comporta generalment una normativització eminent, fins i tot en pràctiques avantguardistes i subversives» (*ibíd.*, 19). En aquestes circumstàncies, el teatre crític ha de distanciar-se contínuament de si mateix: ha de trobar camins per mantenir-se emancipador, crític i resistent malgrat el seu propi caràcter de dispositiu i ha de vetllar per romandre constantment centrat en la seva relació amb la crítica i posar-la damunt la taula.

Si el propi teatre forma part del dispositiu que ell mateix critica, les possibilitats de subversió estètica no les trobarem en els seus temes, sinó en l'actitud/el tractament del teatre amb si mateix. Una manera de gestionar la divisió entre dispositiu i crítica rau en la idea del joc (seriosament). D'aquesta manera, una crítica inspirada en el joc no aspiraria a destruir allò que existeix o a si mateixa com a dispositiu, sinó a *limitar* els complexos de poder-coneixement existents i l'abús de poder que propicien. Tal com afirma el propi Foucault (1992: 12) al seu famós assaig *Què és la crítica?*, allò crític no és legitimat pel propi fet del poder, sinó pel seu excés: així doncs, la crítica és, al capdavant, «l'art de no ser governat d'aquesta manera». Per tant, aquest tipus de crítica persegueix l'objectiu ètic de resistència allà on el poder es desboca, que Foucault defineix com a «insubmissió». No persegueix la insubordinació o el derrocament, sinó la limitació moderada del poder-coneixement que es manifesta en els «dispositius», els quals actuen simbòlicament com a estructures d'entramats socials. Això afecta tant els reglaments i discursos com els elements heterogenis, per exemple afirmacions, normes, pràctiques o institucions, en què el «dispositiu» mateix relaciona aquests elements. Si bé els propis dispositius executen la crítica, sorgeix —segons la fonamentació de Foucault sobre allò crític— un recurs per sostreure el poder (una mica) a si mateix: tal com escriu Rainer Winter (2007: 213), Michel de Certeau parla «d'un art de la població rural del Brasil que es manifesta en històries miraculoses» i demostra una rebel·lió contra la religió que li és imposada. Així, converteix el cristianisme imposat pels missioners en una superstició exagerada, tot subvertint-ne el seu poder-coneixement: «Aquest ús resisteix d'un sistema imposat, demostra com els col·lectius subordinats s'adapten a les idees i formes dominants i les utilitzen per assolir un espai de joc per a si mateixos». En la manera de com tractar el dispositiu rau un caràcter de joc d'allò crític, el qual genera una tal relació d'actuació amb les estructures (teatrals) donades que, al mateix temps, les afirma i les soscava. Tal com continua explicant Winter (2007: 213) a través de Certeau, en el context de les històries miraculoses esmentades, es pot «entendre com a resistiva» una praxi de tractament d'actuació de les normes teatrals «en el sentit que no es deixa colonitzar ni

acaparar totalment pels imperatius i pels ritmes dels impulsos modernitzadors de la comercialització i dels fluxos globals d'informació i comunicació».

Al teatre, on el poder-coneixement sol anar lligat amb el llenguatge, el text parlat esdevé una «tècnica reguladora», però també ho fa el propi *parlar*, les formes d'*aparença* d'aquest text, en què es conserven tradicions poderoses. Aquestes formes orals poden ser considerades formes de joc i poden canviar en contra de l'ús teatral habitual, és a dir, es poden qüestionar des del joc en el sentit d'un ús resistiu. En no estar sotmès a l'obligació de produir veritats eternes, el teatre es pot lliurar al joc de les possibilitats. Aquest concepte de joc també inclou la idea de la prevalença d'una veritat que té importància per al performer en el moment d'actuar i/o jugar, no pas una veritat dogmàticament establerta, sinó una revisió crítica de les veritats, normes i pautes vigents: l'ús resistiu del dispositiu *parlar al teatre* esdevé, d'aquesta manera, un paradigma de la «connexió [específica] d'elements materials (cossos, objectes, espais), així com immaterials i discursius (moviment, so, veu)» (Siegmund, 2019). Per això, aquesta connexió específica és el «lloc de negociació paradigmàtic» (Aggermann, 2017: 23) com a tal. A la pràctica, es tracta de cercar els punts de fractura i unió d'aquesta connexió allà «on, de sobte, sorgeix i es fa visible la condició de dispositiu de l'art (com a tal)» (Siegmund, 2019). Així doncs, l'objectiu d'aquesta crítica «actualitzada» no és la desaparició i l'esfondrament dels dispositius, sinó la *presentació* explícita —lúdica— de la forma i l'estructura de les normes que cohesionen i exploren allò social i els seus dispositius en teatre.

En una realització escènica com a indret de reflexió coestructurat sovint verbalment, el joc amb la *parla* esdevé una possibilitat de jugar amb el dispositiu que hi actua, per exemple, deixant expressament al descobert les normes dels gests orals habituals en el teatre. Aquí es poden criticar i negociar les relacions de poder ocultes en el llenguatge i els dispositius del discurs públic com a marc invisible de l'autorepresentació social i teatral. Per això, caldria qüestionar, desgranar, analitzar i «practicar» el parlar com a tal, en lloc de posar-lo al servei de dispositius per a augmentar-ne l'eficiència.

A la pràctica, significa una radicalització del mètode d'alienació de Brecht i, sobretot, la idea de fer visible allò estrany en la normalitat, tot fent que aquesta sigui una curiositat. Del llegat de Brecht i el doble jo —la divisió del jo de l'actor en el personatge i qui el mostra i el comenta—, han sorgit al teatre contemporani múltiples jos —que amalgamen l'actor i el personatge— que no paren de posar en dubte la norma del subjecte individual i han convertit, en certa manera, un subjecte esquizofrènic en la nova norma. Les formes d'actuar performatives/èpiques (segons la perspectiva, hom pot anomenar-les d'una manera o d'una altra) ja no giren al voltant de la reconstrucció escènica de realitats alienes, sinó de la generació de situacions d'actuació en què —com afirma Bernd Stegemann (2011: 107)— l'actor performatiu es representa a si mateix, «problematitza» la seva situació «davant d'espectadors» i «tematitza la qüestió del contingut de realitat dels jocs que hi sorgeixen». Tal com escriu Doris Kolesch (2016), avui «el joc de rols mediàtic [...] és viscut com a expressió d'un suposat jo autèntic», segons el qual s'esdevé quelcom «radicalment nou amb el cos de l'actor», ja que aquest ara representa i reflecteix,

ja no sols allò donat socialment, sinó que ell *mateix* es converteix «en plataforma, en lloc de debat, en indret d'exploració, sobreexposició i superposició de representació humana i dissenys de personatges, que no sols sorgeixen d'àmbits quotidians i teatrals, sinó també del cinema, de la telenovel·la, dels jocs informàtics, dels clips de Youtube i de les belles arts». En aquest sentit, un ús lúdic dels gests orals també pot servir-se de gèneres totalment aliens al teatre i concebre la presentació discursiva d'aquests gests orals com a recurs per a generar situacions d'un joc teatral. L'exemple del nostre propi projecte de *work in progress, no has d'avorrir(-te) – els implicats vol.2*, presentat a la primavera del 2020, permet entendre com podria ser aquest joc expressiu amb gests orals.¹ La producció es basa en el text *die beteiligten* ('els implicats') de l'autora alemanya Kathrin Röggla (2010). A partir del cas documentat d'un segrest que originà un llarg escàndol a Àustria, s'hi negocien els mecanismes típics de la societat mediatitzada. Dins les llargues rèpliques dels personatges es fonen realitat i ficció, les quals –tal com els performers en la realització– sembla que s'exposen a una sobrepressió anònima que remet, amb un efecte en part còmic, a la pressió social, atada comercialment, de participar a les xarxes socials.

Ja al propi text escrit es fa notar un reflex permanent de «voler parlar ara també», una verborrea dels personatges/performers que reflecteix un neguit d'autorepresentació permanent. Això també queda palès en el joc dels performers, però que aquí exagera l'estrès de la performance fins al grotesc: se'ls demana que aprofitin qualsevol petita pausa que l'altre fa mentre parla, per continuar parlant ells mateixos a partir del moment en què el seu propi text ha sigut interromput per un altre performer. Parlen en condicional permanent, per la qual cosa es veuen superats com a personatges i performers. Van canviant entre una forma d'actuar realista, èpica i performativa, entre el joc psicològic, la performance de text documental i la presentació de tòpics socials. A més, com a personatges de ficció i com a actors, és a dir, com a membres d'una societat *real*, es veuen superats pel discurs actual de política identitària i les seves aspiracions d'emancipació.

L'ús de la parla dins l'actuació culmina al final de la realització escènica en una fragmentació, en una tergiversació i una aglutinació estranya del text, quan els quatre performers es col·loquen davant el públic, amb minifaldilles blanques voleiant, camises també blanques i llargues perruques rosses, tot revelant els mecanismes orals: aquesta decadència és presentada en dues fases.

Primer pronuncien frases completes, però totalment fora de context:

diria que les semblances són sorprenents

ella no podria ser jo perquè no té prou caràcter per a ser-ho

seria així, tothom esborra les ambigüitats, ja no es permeten zones grises en aquesta societat, només blanc o negre

quina bajanada!

només blanc o negre, però a vegades seria necessari.

1. El projecte va ser concebut juntament amb Frithwin Wagner-Lippok i realitzat del 20 al 23 de febrer de 2020 a l'Antic Teatre, i el 27 de febrer 2020 a Can Felipa.

Això torna les rèpliques recognoscibles com a frases, l'exposició de les quals genera una pista cap als mecanismes profunds de la parla i la desmascara com un parlar sense subjecte i desindividualitzat en repetir les normes. Aquesta primera desconstrucció lúdica té lloc encara al nivell de text, però també revela els components del parlar obvi i dels significats aparentment obvis que engloba. La decadència de la parla funciona fins aquí com una metàfora del destí dels discursos, que en circumval·lar el propi jo se *sostreuen* al control dels seus protagonistes.

A poc a poc, els actors juguen amb les frases individuals, les desmembreren successivament en elements sintàctics separats, després en paraules i en síl·labes, fins que al final només emeten consonants i vocals, martellejades i deixades anar físicament com si fossin tecles de piano, amb el resultat d'un nou so desconegut dins el conjunt. Mentre a un primer nivell d'actuació encara es reflecteix el dubte postdramàtic sobre la centralitat del subjecte i del seu text, la radicalització ulterior d'un segon nivell condueix al dubte sobre l'ésser humà com a objecte del teatre en si. Els performers inventen contínuament noves tonalitats i associacions sonores que desenvolupen una vida pròpia estrafolària, i amb el temps es tornen cada vegada més creatius. En el transcurs d'aquest procés, els performers es desplacen del centre de l'escenari cap a les seves vores mentre es mouen com éssers teledirigits; ressegueixen inclinats les parets, en formes fragmentades i estranyes, sense motivació aparent i sense objectiu identificable. Es mouen com animals o plantes «inconscients», sempre més enllà, com si cada vegada calgués infondre'ls de nou una raó de ser diferent. Els performers semblen estar sotmesos a aquesta transformació: tan sols se senten sospirs sense articular, crits i xiscles que recorden més aviat animals que no pas éssers humans. Es fa notable una proximitat amb espècies naturals i animals.

Aquesta descomposició de les paraules i síl·labes, i cap al final fins i tot dels fonemes, radicalitza la dissolució del context fins a la dissolució completa de la pròpia capacitat de parlar. La descomposició també en comporta una dels moviments; és a dir, la creaturitat, el cos sorgeix com a condició de tota parla i tot pensament. Això obre una connexió amb un teatre en què l'ésser humà ja no és un subjecte lingüísticament competent, sinó una criatura. —un teatre d'allò *posthumà*: el gest individualment separat, malgrat aparèixer com a coral, en arribar a la descomposició lingüística total deixa enrere qualsevol tema i relat negociables. Però, al mateix temps, també és una renovació lingüística: dins l'espai de possibilitats que obre lúdicament es desvia cap al camp de la reinvençió i la recreació criatural, tot minant la dicotomia entre norma i incompliment: el contrast (postdramàtic) entre representació i performance. El material real d'aquesta fragmentació, basat en la documentació d'un crim i el posterior abús mediàtic de la víctima, és «elaborat» i «malversat» per la seva banda, de manera que allò maquinal i inhumà també irromp performativament: a la situació escènica final, ja no es mostren persones, sinó gests anònims, que ja no són aquells gests socials que Brecht podia alienar, sinó «gests» naturals incomprensibles que han deixat d'obeir cap codi vinculant més enllà del moment. D'aquesta manera, aquesta escena celebra, a mode d'assaig, les caigudes i els abismes d'una futura teatralitat

(posthumana) del simple esdevenir —de processos, afectes i tensions— sense incidència humana.

D'aquesta manera s'obre, d'una banda, un context posthumà i, de l'altra, es fa possible una crítica del teatre pel teatre: les *normes* vàlides per al tractament —tant social com teatral— de la realitat es tornen visibles i, per tant, criticables a través del joc amb gests orals desbordants que cobren una vida pròpia estranya, així com de l'actitud corresponent dels actors (se subverteixen les normes). Allò que resisteix la desconstrucció és el material. Davant l'autocrítica del teatre, que al nostre exemple sorgeix com a crítica dels gests orals, només es manté allò corporal. El cos balbucejant roman com a «natura» fràgil a recer de la crítica. Aquesta es torna visible com a realitat ineludible en l'«ús» teatral del material que presenta l'«abús» real: d'aquesta manera, s'imposa a l'anàlisi teòrica, de la mateixa manera que cal considerar-la i respectar-la en el futur a la vida quotidiana. Rere les màscares liberals que tots ells —altre cop, tant els personatges com els actors— ostenten, s'amaguen «somnis capitalistes de carrera i de poder, enveja, animadversió humana; en fi, cobdícia d'ascens de tuf neoliberal [...] rere la seva tan estimada utopia (i crítica) idealista» (Biller, 2020: 49). D'acord amb aquesta cita, la «destrucció de la parla» torna visible l'obligatorietat d'informació i d'èxit social com a dispositiu, que la direcció de la representació escènica intenta reconstruir al mateix temps com a dispositiu teatral de sobrecàrrega. D'aquesta manera, el text esdevé doble: el d'un personatge i, al mateix temps, el del performer que documenta el personatge. El performer es desdobla o es duplica en personatge i comentarista. Les realitats del performer i del personatge es fonen, i la necessitat de documentar o presentar el personatge des d'una posició «pròpia» esdevé impossible, perquè la pròpia persona s'ha convertit en aquest personatge. El punt de vista esdevé insostenible, i com a única sortida resta *actuar* amb les posicions.

Amb això el parlar no sols es produeix entre els personatges (com al teatre representatiu) i entre els actors i el públic (com al teatre contemporani postdramàtic), sinó que aquí també *tematitza* la pràctica social i teatral del discurs i els seus dispositius socials i tècnics: parlar en una llengua coneguda, parlar de manera entenedora, alta i clara, escoltar, deixar parlar, destacar el que és important i descartar el no ho és, evitar o ocultar errors, etc. Normes vàlides entre els personatges i entre actors i espectadors.

El compliment performativament alienat d'aquestes normes —per un èmfasi especial, per exageració o també pel seu incompliment sistemàtic— permet la seva revelació en una *acció conjunta entre l'escenari i el públic*. D'aquesta manera, el moment de trobada —com a fonament d'una estètica relacional— és reconegut com a forma pròpiament rellevant pel que fa a la seva estètica. La trobada esdevé un espai de possibilitats, un espai de joc d'una situació social i concreta tant espacialment com material, com a pràctica d'una reflexió estètica. Al costat de les condicions estructurals també són experimentables les condicions materials de la situació comunicativa entre espectadors i performers. La desintegració de l'obvi, que es fa palpable en l'estranya superació o en la fragmentació i la tergiversació del text parlat, remet a l'aspecte corporal del text i dels propis parlants. El *gest* corporal

de parlar no s'esgota en la representació ni en la relació entre l'escenari i el públic, sinó que sorgeix com a esdeveniment emergent en el moment de la trobada.

El guió d'una nova utopia de l'entesa duia, de la mentida primer, a una crítica de la hipocresia subliminal dels diàlegs, que possiblement apunti tan sols a l'afirmació (*m'agrada*) i sigui un monòleg de caire autista que gira al seu propi voltant. Sempre que aquesta hipocresia pugui ser vista com a part dels dispositius —també i precisament del teatre—, la destrucció i la fugida dels vells gests de parlar que funcionen (però que possiblement estan al servei d'aquest dispositiu hipòcrita) també duen a noves formes i perspectives d'allò social. Tanmateix, la crítica més radical que intenta aquesta realització escènica a l'escena final, no sols està adreçada a l'espai entre subjectes humans, sinó també entre actors humans i no humans com a «protagonistes» d'un context ecològic més ampli. Els processos de transformació i joc als quals al·ludeix aquesta crítica superen la crítica social que roman dins l'esfera humana. Es poden veure com a símptoma d'una nova autopercepció ecològica dels creadors teatrals: el cofundador de la plataforma interdisciplinària Das Theater des Anthropozän ('El teatre de l'antropocè'), Frank Raddatz (2020: 12), proclama que la transformació és un dels conceptes clau. Anomena «certesa antropocènica» la idea «que la història dels humans no pot ser destriada de la història dels animals (ni de les plantes, pedres i màquines). Per això, segueix, que es tractaria d'«unir l'imaginari i el destí de la terra» (*ibíd.*).

El corresponent terme de transformació i transformer també apareix a (*Live on Earth can be sweet*) Donna, una obra més recent de l'autor i director René Pollesch (2019) on, en una represa de la l'escena de carrer de Brecht (vegeu Brecht, 1986), l'actor Martin Wuttke diu sobre si mateix: «No soc performer, sinó transformer». Com a persona «posthumana», el «transformer» ja no es percep com a instància activa i creativa, sinó que se centra en les possibilitats de parentiu i solidaritat.

Així doncs, actuar amb obertures més enllà del subjecte humà apareix com una necessitat per assolir una nova utopia d'entendre('s). En el joc també rau l'alliberament, és a dir, prendre's la llibertat de posar en joc el teatre en el seu conjunt, tal com ho reivindica Nikolaus Müller-Schöll (2016: 31), o sia qüestionar-ho *tot a cada* moment, poder-se perdre en una actuació que hom ja no controla, i que el teatre «es (prengui) ell mateix la llibertat, sense més justificació, de deixar de crear cap mena de teatre o bé de crear-ne un més enllà de tot teatre conegut», de manera que «els propis fonaments semblen trontollar». En aquesta idea, el transformer-actor es troba compromès amb l'ús crític d'actuació de les normes com a crítica ecològicament reflexionada.



Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Berlín: Suhrkamp Frankfurt am Main, (1969), 1994.
- AGGERMANN, Lorenz; «Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv». A: AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg; SIEGMUND, Gerald (ed.): *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017, p. 12.
- BILLER, Maxim. «Das eiskalte Aufklärungsmanifest» (El manifest gèlid de la il·lustració). A: *Die Zeit* (Hamburg), núm. 24 (4 juny 2020), p. 48-50.
- BRECHT, Bertolt. *Quatre converses sobre teatre* (1967). Traducció de Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (1978). (Dispositius del poder. Sobre sexualitat, saber i veritat). Traducció de Jutta Kranz; Hans-Joachim Metzger; Ulrich Raulff; Walter Seitter. Berlín: Merve, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Was ist Kritik?* (1978) (Què és crítica?). Traducció de Walter Seitter. Berlín: Merve, 1992.
- KOLESCH, Doris. «Überall ist Schauspiel - wo bleibt das Theater? Wovon wir sprechen, wenn wir vom Schauspielen sprechen» (La interpretació és a tot arreu. On queda el teatre? De què parlem quan parlem de la interpretació). Ponència en el context del 53. Theatertreffen Berlin (27.05.2016)
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. «Die Fiktion der Kritik» (La ficció de la crítica). A: *Theater heute*, núm. 11 (novembre 2016), p. 28-32,
- PARK, Bonn. *Wie es euch Algorithmus. Ein Internetstück für zwei Personen* (Al vostre Algoritme. Peça d'internet per a dues persones). Berlín: Henschel, 2020.
- POLLESCH, René. (*Live on Earth can be sweet*) *Donna*. (Estrena al Deutsches Theater Berlín el 15 de desembre de 2019). Hamburg: Rowohlt Theater, 2019.
- RADDATZ, Frank. «Statt eines Manifests. 13 Thesen für das Theater des Anthropozän» (En lloc d'un manifest. 13 tesis a favor del teatre de l'antropocè). A: *Theater der Zeit*, núm. 2 (febrer 2020), p. 12-16.
- REICHERT, Kolja. «Mein Vorzug ist, ich habe keine Angst» (El meu avantatge és que no tinc por). <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/der-kuenftige-volksbuehnen-intendant-rene-pollesch-im-interview-16247953.html>>. [Consulta 3 febrer 2021].
- RÖGGLA, Kathrin. *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst das Fürchten nicht zu verlernen*. (La pregunta equivocada. Teatre, política i l'art de no deixar de fer por). Berlín: Theater der Zeit, 2015.
- RÖGGLA, Kathrin. *die beteiligten* (els implicats). Frankfurt: Fischer Theater, 2010.
- SIEGMUND, Gerald. «Dispositiv und Theater». Conferència (2011) a la Universitat Angewandte Theaterwissenschaft de Giessen.
- STEGEMANN, Bernd. «Drei Formen des Schauspielens» (Tres formes d'actuar). A: REY, Anton; KURZENBERGER, Hajo; MÜLLER, Stephan (eds.). *Wirkungsmaschine Schauspieler - vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher* (Màquina d'efecte actor: de representant de persones a jugador multifuncional). Berlín: Alexander, 2011.

El joc de taula com a performance. Reflexions sobre el procés de creació d'*El candidato (o candidata)*

Marc VILLANUEVA MIR

ORCID: 0000-0002-2174-3095

marcvillanuevamir@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Marc Villanueva Mir és dramaturg i investigador. És graduat en Direcció Escènica i Dramatúrgia a l'Institut del Teatre, en Estudis Literaris a la Universitat de Barcelona. Ha cursat el màster d'Estudis Teatral Aplicats a la Justus-Liebig-Universität de Giessen. La seva recerca es centra en la performativitat del discurs i les reconfiguracions polítiques d'allò performatiu.

Resum

A partir del procés de creació d'*El candidato (o candidata)*, un espectacle basat en un joc de taula, em fixo en la performativitat inherent als jocs i en com es pot traslladar al disseny d'un dispositiu escènic.

Tot partint d'Eiermann i Fischer-Lichte, exploro les similituds entre joc i realització escènica, i proposo aplicar el concepte de dispositiu a la comprensió de l'esdevenir teatral. Entendre una realització escènica com a dispositiu ens permet analitzar-la com un conjunt de relacions de poder entre participants, sense cap distinció *a priori* entre actants i espectadors*. Subratllo la dimensió tecnològica del dispositiu tal com el presenta Agamben, on les normes tenen alhora la funció de restringir i potenciar la llibertat dels participants. Aquesta dinàmica s'exemplifica paradigmàticament en la tensió dialèctica entre normes i incertesa que trobem en els jocs.

En resseguir les implicacions polítiques que se'n desprenen, aprofundeixo en una sèrie d'aspectes característics dels formats artístics participatius. Proposo una distinció entre un punt de vista representatiu i un de performatiu, així com entre *game* i *play*, i recolzo sobre el binomi formulat per Rancière entre política i policia per analitzar les relacions de poder en joc dins un espectacle, i detectar si els seus components lúdics s'utilitzen per generar espais de llibertat o per desplegar resultats pre-programats. A més de basar-me en la meua pràctica, comento peces de Rirkrit Tiravanija, Rimini Protokoll, LIGNA, Kate McIntosh i Mónica Rikić per exemplificar diferents graus d'agència dels espectadors.

Paraules clau: joc (de taula), dispositiu, participació, interacció, política i policia, recerca pràctica, performativitat

* N. de l'E. Aquest article ha estat redactat originalment emprant el femení genèric. En tractar-se d'un article de caire acadèmic, la redacció d'*Estudis Escènics* no ho ha contemplat, d'acord amb el Llibre d'estil de la Diputació de Barcelona i amb la Gramàtica de l'Institut d'Estudis Catalans.

Marc VILLANUEVA MIR

El joc de taula com a performance. Reflexions sobre el procés de creació d'*El candidato (o candidata)*

Introducció¹

A *El candidato (o candidata)*, tres grups de vuit espectadors són convidats a asseure's a una taula i aprendre a jugar junts a un joc d'estratègia basat en les normes d'un joc de taula suposadament inventat a París, en el context de les protestes del maig de 1968 i la Internacional Situacionista. Aquest joc, conegut en francès com *djambi* o escacs de Maquiavel (Anesto, 1975), i comercialitzat a Espanya els anys vuitantacom *El candidato*, escenifica una lluita política disputada per figures abstractes que representen candidats, militants, periodistes, provocadors o assassins. La posada en escena que en Gerard Valverde i jo en vam fer² s'inspira en les partides que, segons l'escassa documentació disponible, s'haurien celebrat a la rebotiga de L'Impensé Radical, una singular llibreria parisenca que, durant els anys setanta, es va especialitzar en la confluència entre jocs d'estratègia i pensament polític, i per on van circular personalitats com Michel Foucault o Guy Debord.

Després d'introduir-los a la història del joc i les seves normes, i d'adjudicar-los un candidat o candidata polític/a a l'atzar, la partida queda en mans dels espectadors, que hauran d'aprendre com es mou cada peça i de què és capaç, però també com es mouen i de què són capaços ells mateixos per exterminar els equips rivals. Una de les nostres intervencions fonamentals sobre l'escenificació del joc és que, a *El candidato (o candidata)*, cadascun dels quatre equips (o partits) està controlat per dos jugadors, la qual cosa força els espectadors a discutir entre ells i genera un clima de conspiració o celebració. Els moviments de les peces (cargols industrials sobre un tauler de llambordes) es reforcen amb la seva amplificació sonora, mentre que determinats assassinats desencadenen un efecte lumínic i la videoprojecció d'un esdeveniment significatiu de la història política del país sobre el tauler.

1. El projecte que ha generat aquests resultats ha tingut el suport d'una beca de la Fundació Bancària "la Caixa" (ID 100010434), el codi de la qual és LCF/BQ/EU17/11590003.

2. La primera versió d'*El candidato*, per a només vuit espectadors, es va estrenar al Festival TNT el 2018. El 2020 vam estrenar-ne la segona versió, amb tres taulers simultanis, dins el cicle Katharsis del Teatre Lliure.



El candidato (o *candidata*). © Sílvia Poch

Segons quina sigui la fitxa assassinada, es produeix una transformació en la partida, ja sigui un brindis amb whisky, la resurrecció d'una fitxa morta o la introducció arbitrària d'una nova norma. En qualsevol d'aquests casos, són els mateixos jugadors qui, a través d'un dispositiu electrònic, seleccionen i desencadenen l'esdeveniment corresponent, i qui, en definitiva, assoleixen acords, traeixen els seus aliats, fan befa dels polítics a qui suposadament representen i executen implacablement els seus enemics fins que només queda un candidat viu.

«Però, per què dius que això és teatre?» Aquesta pregunta, amb la qual he topat sovint en descriure el meu projecte, mostra clarament com la discussió ontològica sobre el teatre no només interessa als estudis teatrals, sinó que afecta les dimensions materials i pràctiques de la professió. «Això no és un espectacle, sinó un simple joc.» Per poder tractar un joc de taula com a performance, cal una teoria escènica capaç d'incloure un esdeveniment com aquest, més enllà del concepte tradicional de representació teatral. En aquest article, miraré de reunir una sèrie de reflexions fetes durant i després del procés de creació d'*El candidato* (o *candidata*): per una banda, buscaré una definició del fet escènic que tingui en compte les similituds i solapaments entre performance i joc, tot remetent-me a les aportacions teòriques d'André Eiermann i Erika Fischer-Lichte; a continuació, analitzaré el concepte de dispositiu de Michel Foucault i en proposaré una possible aplicació a les arts escèniques, com a eina d'anàlisi i com a instrument de creació. Em fixaré en com la comprensió d'un espectacle com a dispositiu permet repensar un dels aspectes més interessants del debat sobre jocs o formats participatius: la dialèctica entre normes i llibertat. Aprofundiré sobre aquest punt en un tercer apartat, on em preguntaré què entenem per participació (tant estèticament com política) i on comentaré una sèrie d'exemples per mirar d'aclarir les diferències entre *game* i *play*, així com entre política i policia.

Joc i performance

A *El teatre postespectacular*, André Eiermann (2009: 371-372) afirma que les produccions artístiques contemporànies es caracteritzen per oferir cada cop més resistència a les formes de classificació tradicionals, tot trencant les expectatives del públic i exigint-li noves formes d'atenció. Això fa que cada cop sigui més difícil diferenciar una realització escènica³ d'una exposició o una instal·lació d'un espectacle. Hi ha aspectes formals de les exposicions que es troben, cada cop més sovint, en espectacles, i a l'inrevés. Segons Eiermann (2009: 384), només si posem aquests aspectes formals en una balança podrem inclinar-nos per considerar un determinat esdeveniment com a expositiu o espectacular. En aquest sentit, el context en què l'esdeveniment es produeix disposa de la màxima importància: una situació es percebrà com a realització escènica si té lloc dins un context teatral, encara que els seus trets formals remetin més aviat als d'una instal·lació.

Des del punt de vista d'Eiermann, podem dir que *El candidato (o candidata)* uneix dos formats independents: per una banda, el de la realització escènica, que es correspon amb el seu context de presentació, i, per l'altra, el del joc de taula, el qual pesa molt més en la definició de la situació que la peça proposa. Això fa que el treball entri parcialment en contradicció amb les expectatives del seu context de presentació, és a dir, amb les coordenades pròpies d'un espectacle teatral. No vol dir, però, que la peça sigui «un simple joc». Paradoxalment, *El candidato (o candidata)* ha estat tant rebutjada per teatres que no la consideraven un espectacle sinó un joc, com acceptada per altres que l'han considerat precisament una realització escènica i no un joc.⁴ El problema no té res a veure, doncs, amb la dimensió lúdica de la peça, sinó amb la seva performativitat.

A *Estética de lo performativo*, Erika Fischer-Lichte es remunta a l'articulació dels conceptes de performance i performativitat per part de John Langshaw Austin i Judith Butler, i descriu la realització escènica com a «essència d'allò performatiu» (2004: 59). El punt de partida de Fischer-Lichte és el canvi de paradigma experimentat per les ciències humanes i l'art a partir dels anys seixanta, conegut com a *performative turn*, i amb el qual sovint s'associen els noms d'Erving Goffmann, Richard Sennett, Judith Butler, Marina Abramović, Fluxus, Frank Castorf o Jérôme Bel, entre altres. Com apunta Robert McKenzie (2001: 13), «entre 1861 i 1994, als Estats Units es van escriure només 127 tesis doctorals sobre el tema performance, però a partir d'aleshores se n'han fet més de 100.000».

3. Com apunta Óscar Cornago al seu pròleg a la traducció castellana d'*Estética de lo performativo* (Fischer-Lichte 2004: 16-18), el concepte de «representació», que es troba al centre dels actuals estudis teatrals, planteja una dificultat a l'hora de traduir l'expressió alemanya *Aufführung*, la qual s'utilitza com a representació, però en sentit de 'realització'. Els matisos i l'amplitud semàntica d'*Aufführung* tenen a veure amb l'execució d'una acció en el present, més que en la reproducció «representada» d'una realitat anterior. És per això que, en traduir Eiermann o Fischer-Lichte, opto majoritàriament per la traducció d'*Aufführung* com a «realització escènica», com proposa Cornago per subratllar que el fet escènic no es pot entendre sinó com quelcom «que està passant» (ibíd.: 18). L'inconvenient que hi trobo és que, a diferència de l'ús quotidià de què disposa el terme *Aufführung* en alemany, «realització escènica» sona massa a construcció teòrica a posteriori, o, pitjor encara, a falsa innovació. Per tal de remeiar-ho, he optat en alguns casos per traduir *Aufführung* simplement com a 'espectacle'.

4. De moment, només m'he hagut de preguntar un cop si podia tractar la peça com un pur joc de taula, quan vaig rebre la invitació de presentar-la en una fira de jocs. Em sembla interessant remarcar que vaig haver de rebutjar-la perquè no disposo dels drets d'autor de part de les normes.

L'interès per observar i entendre les accions quotidianes com a gestos performatius planteja un repte singular per al concepte de realització escènica de què s'ocupen els estudis teatrals. Tot prenent en consideració la pràctica artística realitzada a partir dels seixanta, Fischer-Lichte (2004: 65) proposa una famosa definició que considera «la copresència física d'actors⁵ i espectadors [...] [que] es reuneixen durant un determinat període de temps i en un lloc determinat i fan alguna cosa junts» com l'aspecte central de tota realització escènica. El nucli d'aquesta definició, que deixa de banda qualsevol concepte de narració o representació, es troba en la comprensió de l'espectacle com a esdeveniment i no com a obra. Fischer-Lichte es planteja la realització escènica com una trobada, en la qual els espectadors no adopten una posició passiva, sinó que «són considerats part activa⁶ en la creació de la realització escènica, a través de la seva participació en el joc» (ibíd.: 65).

Aquesta definició de la realització escènica no només ens permet valorar una peça com *El candidato (o candidata)* com un esdeveniment, sinó que també ens acosta a la clàssica definició del joc de Johan Huizinga (1938: 27):

En resum, podem dir, doncs, que el joc, en el seu aspecte formal, és una acció lliure executada «com si» i que es percep com quelcom separat de la vida quotidiana, però que, tanmateix, pot absorbir totalment el jugador, que no té cap interès material ni espera obtenir cap mena de profit. És executat en un temps i un lloc determinats, desenvolupat seguint un ordre sotmès a regles i propens a originar associacions amb situacions de misteri o a emascarar-se per diferenciar-se del món habitual.

Lluny de voler establir distincions entre els conceptes de joc, realització escènica i esdeveniment, trobo productiu aprofundir en les indefinicions que planteja la seva intersecció. La similitud entre joc i realització escènica demostra que tot joc disposa, d'entrada, d'un caràcter performatiu (Adamowsky, 2005: 23). Fins i tot la copresència física d'actants i espectadors que per a Fischer-Lichte constitueix la realització escènica és també un element central dels jocs de taula, ja que només podem jugar-hi acompanyats. Com podem considerar, doncs, una peça artística que fa ús de la performativitat quotidiana d'un joc de taula, si «ni el concepte d'escenificació ni el d'experiència estètica ens ofereixen criteris per distingir les realitzacions escèniques artístiques de les no artístiques» (Fischer-Lichte, 2004: 398)? De nou, ens trobem amb un problema de contextualització:

Una realització escènica es considera artística quan té lloc en el marc de la institució Art; de la mateixa manera, es classifica com a realització escènica no artística quan té lloc en el marc de la institució Política, Esport, Dret, Religió, etc. Allò essencial per distingir les realitzacions escèniques artístiques de les no artístiques no és ni el caràcter específic d'esdeveniment (*Ereignishaftigkeit*) de cadascuna d'elles, ni les estratègies escèniques en què es basen ni l'experiència estètica que fan possible. És el marc institucional el que permet decidir si cal classificar-les com a artístiques o com a no artístiques. (ibíd.: 400)

5. *Akteure*, en l'original. Proposaria traduir-ho més aviat com a «actants».

6. *Mitspieler*, en l'original: coactants, però també, literalment, «jugadors».

El que *El candidato (o candidata)* posa en joc és la transferència d'una pràctica performativa quotidiana (jugar amb algú) a una experiència artística. Aquesta transferència és inseparable d'una voluntat d'experimentar amb els aspectes fonamentals que confereixen tant al joc comunitari com a la realització escènica la seva performativitat: la trobada, la «relació de cosubjectes» (ibíd.: 65) que se'n desprèn i l'aparició d'un esdeveniment a través d'una activitat o pràctica compartida que «crea un ordre» (Huizinga, 1938: 24). En aquest sentit, tal com desenvoluparé més endavant, la dimensió política de la peça no consisteix només en la seva temàtica, sinó també en la performativitat de l'esdeveniment que genera.

Per tal de dur a terme aquesta exploració, em vaig plantejar el procés creatiu d'*El candidato (o candidata)* com la creació d'un espai, més que com la producció d'un espectacle. Evidentment, no em refereixo a l'espai com un contenidor, sinó al concepte d'espai performatiu, que «no existeix ni abans ni més enllà de la realització escènica, ni després, sinó que —com passa amb la corporalitat o la sonoritat— només té lloc en i a través de la realització escènica» (Fischer-Lichte, 2004: 220). La idea de l'espai com a acció performativa, «la producció i el producte [del qual] es presenten com dos aspectes inseparables i no com dues representacions dissociables» (Lefebvre, 1974: 96), ens permet imaginar l'espai com a espai de joc. Com explica Huizinga (1938: 23):

Tots els jocs es desenvolupen dins el seu espai, el qual, materialment o només ideal, de manera expressa o tàcita, està marcat d'entrada. Així com no hi ha cap diferència formal entre un joc i una acció sagrada, és a dir, que l'acció sagrada adopta la mateixa forma que el joc, tampoc el lloc sagrat pot diferenciar-se formalment de l'espai de joc. L'estadi, la taula de joc, el cercle màgic, el temple, l'escena, la pantalla, l'estrat judicial, són tots ells, per la forma i la funció, espais de joc: és a dir, terrenys consagrats, delimitats, separats, en els quals regeixen unes regles determinades.

L'espai pot entendre's, en aquest sentit, com una disposició determinada de regles de joc que, independentment de com estiguin formulades, possibiliten l'aparició d'expectatives, percepcions i processos de presa de decisions. En resum, l'espai de joc és l'escenari d'un procés de subjectivització.

Treballar sobre el dispositiu

La primera utilització del terme «dispositiu» per part de Michel Foucault (1999: 56) està clarament datada: 15 de gener de 1975. Tot i que Foucault no havia emprat aquest concepte abans i que mai en va donar una definició clara o unívoca, la noció de dispositiu «travessa els seus textos com un concepte latent» (Aggermann, 2017: 11), fins al punt d'esdevenir un motiu central de la seva filosofia. En termes generals, el dispositiu descriu una determinada formació de saber i poder que mobilitza discursos i pràctiques per materialitzar i justificar un determinat ordre, i que s'ha originat en un moment històric concret per respondre a una emergència. Segons uns dels fragments

més citats de Foucault (1977: 299), el dispositiu és un «conjunt decididament heterogeni que comprèn discursos, institucions, instal·lacions arquitectòniques, decisions reglamentàries, lleis, mesures administratives, proposicions científiques, filosòfiques, morals o filantròpiques; en definitiva, tant allò dit com allò no dit». L'heterogeneïtat és un dels trets característics del dispositiu, al qual s'afegeix «ser, de manera irritant, concret i abstracte a la vegada» (Stoellger, 2012: 47). Aquesta inconcreció o ambigüïtat no s'ha de veure, però, com una mancança, ja que reflecteix exactament la naturalesa del dispositiu, la funció principal del qual no és establir un determinat ordre en forma d'imposició autoritària, sinó modelar una topologia del possible i l'impossible sense una reglamentació estricta. Així és com, en comptes d'incidir sobre un subjecte preexistent, el dispositiu produeix el seu propi subjecte. Com remarca Giorgio Agamben (2006: 29), «tot dispositiu implica un procés de subjectivització, sense el qual no pot funcionar com a dispositiu de govern, sinó que es redueix a un mer exercici de violència». El que, per tant, caracteritza els dispositius és una constant dialèctica entre estructura i llibertat (o agència).

El dispositiu es caracteritza també per no poder ser mai copsat del tot. La seva extensió és tal, i els seus efectes estan entrelaçats d'una manera tan profunda, que la lògica del dispositiu pot trobar-se en tota mena d'escales. Foucault descriu dispositius que se situen en escales tan diferents com la psiquiatria, la presó o la confessió. De fet, la reproducció d'aquesta lògica arriba fins al mateix subjecte, que a través de la seva conducta actualitza i perpetua els dispositius, tot encarnant-los.⁷

En parlar sobre art i dispositiu, trobem almenys dues interpretacions del concepte de dispositiu: per una banda, la recerca acadèmica es refereix sovint als dispositius en el sentit més proper als plantejaments originals de Foucault, com a xarxes formades per institucions, processos perceptius i relacions de poder.⁸ Per altra banda, un treball artístic pot descriure's o anunciar-se com a dispositiu.⁹ Aquest ús, que «els artistes sovint adopten per evitar el concepte, massa connotat històricament, d'obra d'art» (Gonzalez 2015: 15), pot enllaçar-se amb la reinterpretació que fa Agamben a *Què és un dispositiu?*, la qual suposa un eixamplament, a la vegada que una desviació, respecte a Foucault:

Tot generalitzant encara més la ja extensíssima família dels dispositius foucaultians, anomenaré dispositiu literalment qualsevol cosa que tingui, de la manera que sigui, la capacitat de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar i assegurar els gestos, conductes, opinions i discursos dels éssers vius. [...] Recapitulant, tenim així dues grans classes, els éssers vius (o substàncies) i els dispositius. I, entre totes dues, com un tercer grup, els subjectes. Anomeno subjecte el que resulta de la relació i, per dir-ho així, del cos a cos entre els éssers vius i els dispositius. (Agamben, 2006: 21-22).

7. Seguint Butler (1997: 106-131) podríem dir que els dispositius sempre són performatius.

8. Cf. Kastner, 2012 o Aggermann, 2017.

9. Stoellger (2012: 49) parla de «dispositius esbossats» per diferenciar els experiments estètics basats en l'articulació d'un dispositiu d'altres formacions de saber i poder.

Malgrat el perill de simplificació que aquesta proposta implica, em sembla especialment interessant per a les arts escèniques, ja que ens permet pensar sobre la realització escènica «com un ordre de coses específic, concret i materialitzat» (Aggermann, 2017: 16), la finalitat del qual és la producció d'un subjecte. Si bé el concepte de dispositiu pot emprar-se per fer una reflexió més enllà de la realització escènica, la qual contempli l'espectacle només com la punta d'un iceberg o com l'actualització d'un dispositiu molt més ampli,¹⁰ el simple replantejament de la realització escènica com a dispositiu sembla prou estimulant per posar en dubte les relacions tradicionals entre art i espectadors. Repensar un esdeveniment com a dispositiu ens permet, sobretot, alliberar-nos de les convencions espectaculars. Si Fischer-Lichte ja havia exclòs narració i representació de la seva definició de la realització escènica, el concepte de dispositiu ens permet abolir definitivament la consideració de la separació entre actants i espectadors (que Fischer-Lichte encara defensa) com a tret ontològic de la realització escènica. Si ens mirem un esdeveniment com un dispositiu, ja no podem donar per feta cap diferència entre actants i espectadores: un dispositiu està format exclusivament per participants, ordenats i disposats diferencialment pel mateix dispositiu. Des d'aquest punt de vista, la divisió tradicional entre actants i espectadors es mostra com una desigualtat estructural, la qual reflecteix una determinada disposició del dispositiu (i, sens dubte, una funció social). Vist així, tota disposició escènica, independentment del seu grau de consolidació històrica i cultural, és només un esbós d'ordenació que confereix una posició concreta als seus participants, a la vegada que els subjecta a un procés de subjectivització igualment concret. No hem d'oblidar que, com insistia Foucault (1977: 302), «el Poder no existeix [...] El poder consta en realitat de relacions, és un conjunt, més o menys organitzat, més o menys piramidal, més o menys coordinat, de relacions».

Sí, des d'aquesta perspectiva, tornem a la provocació inicial («Per què dius que això és teatre?»), veiem com el que s'amaga rere aquesta pregunta no és més que un dispositiu fossilitzat, el del model teatral hegemònic i tradicional. En plantejar-me un altre problema, vaig descobrir que no tenia sentit tractar de respondre a les exigències d'un dispositiu que no tenia res a veure amb el meu. Així, vaig passar a entendre la meua feina com un *treball sobre el dispositiu*,¹¹ lligat a unes altres preguntes: com es descobreix el tauler? Quin tacte té, com s'hi juga? Quines expectatives desperta i quines sorpreses genera? Què és segur, possible i impossible? Com seuen els espectadors, com parlen, com es mouen, quin és el volum de la seva veu? Evidentment, la resposta a aquestes preguntes només pot ser propositiva: el dispositiu no predetermina ni pot predeterminar què fan els espectadors en realitat. Però la seva invitació es manté. Treballar sobre el dispositiu significa compondre i articular una pluralitat d'invitacions.

10. Eiermann (2009: 282) es planteja, per exemple, com «les accions realitzades en un espectacle sempre estan prefigurades o in-formades per accions realitzades fora de l'espectacle, així com per un recurs a la performativitat sempre anterior a la realització de l'espectacle». McKenzie (2001: 18) defensa, per la seva banda, que «la performance serà per als segles xx i xxi el que la disciplina va ser per als segles xviii i xix; és a dir, una formació ontològica de poder i saber».

11. Eiermann (2009: 371) ho resumeix així: «L'escenificació consisteix en la *formació* d'aquest dispositiu; és a dir, la *in-formació* d'un esdeveniment consisteix en el treball *formador* sobre un dispositiu.» Cf. Eiermann, 2009 (280-286) i Eiermann, 2009 (368-372).



El candidato (o candidata). © Charlotte Bösling

Si parlem de jocs, la dialèctica entre determinació i indeterminació s'expressa paradigmàticament en el debat sobre les regles. S'ha discutit sovint sobre la importància de les regles a l'hora de definir els jocs: així com Huizinga (1938: 25) sosté que «les regles del joc, de qualsevol joc, són obligatòries i no admeten cap dubte», Roger Caillois, en la seva descripció del joc com a «activitat lliure», defensa que «el dubte sobre el desenvolupament del joc ha de romandre viu fins al final». Caillois (1958: 23) afegeix que els jocs representen una activitat incerta, «el desenvolupament i el resultat de la qual no es poden saber d'entrada, i on un cert marge d'invenió ha de deixar-se necessàriament a la iniciativa del jugador». Crec que no ens allunyem de Caillois si concloem que la dialèctica més important dels jocs no s'estableix entre normes i llibertat sinó entre normes i incertesa. Com apunta Greg Costikyan (2015), la incertesa és un element central en el disseny de qualsevol joc. La finalitat de les normes no és limitar la llibertat dels jugadors, sinó generar situacions d'incertesa que facin possible el joc.

Tal com desenvoluparé al següent apartat, la incertesa que generen les normes de joc dins la partida es trasllada, performativament, a la situació social en què aquesta té lloc. En el cas d'*El candidato (o candidata)*, el joc de taula actua com un dispositiu incrustat dins el dispositiu d'una realització escènica (que, a la vegada, podem dir que està incrustat dins el dispositiu de la institució Arts Escèniques, i així successivament). Cada nivell proposa unes normes i juga amb la seva pròpia incertesa.

El dispositiu s'ha d'entendre com una interfície: no funciona de dalt a baix, sinó que es desenvolupa únicament a través de les interrelacions entre tots els seus participants (i les seves accions) i tots els ordres, discursos i institucions (el joc de taula, la política, la campanya electoral, l'assemblea, etc.) invocats pel dispositiu. De fet es podria dir que, com més llibertat de moviment tinguin els participants, més exitós és el dispositiu. El significat polític d'aquest fet és immens.

Política de la participació

Participació és una paraula clau tant per a l'art com per a la política. Especialment sota la influència del postestructuralisme, el rol dels espectadors davant l'art contemporani s'ha convertit en un objecte de discussió, sovint relacionat amb la qüestió de quin potencial té l'art per produir una experiència política. La promesa d'empoderament que trobem en un text tan influent com *L'estètica relacional* de Nicolas Bourriaud (1998) s'ha filtrat, ininterrompudament des de la seva publicació, en el llenguatge i les maneres de pensar de molts museus i òrgans de gestió cultural, no sempre de manera crítica. Claire Bishop, autora del citadíssim concepte de «l'espectador activat» (Bishop, 2005: 102-127), ha advertit sovint que «l'art participatiu no és ni un medi polític privilegiat ni una solució prefabricada per a una societat de l'espectacle» (Bishop, 2012: 284), ja que participació i democràcia no són sinònims.

Això és, precisament, el que evoquen les normes del *djambi*: la problematització de la participació política en una societat democràtica. El joc mostra com els mecanismes de les democràcies també persegueixen finalitats totalitàries, de manera que les possibilitats de participació de la població són molt més restringides del que seria desitjable. La pregunta que planteja *El candidato* (o *candidata*) és la mateixa que cal plantejar a la promesa política de Bourriaud: de què parlem realment quan parlem de política, i en què consisteix allò polític?

Una distinció important, a l'hora de respondre a aquesta pregunta, és si ens la plantejem des d'un punt de vista representatiu o bé performatiu. Prenem com a exemple la crítica que fa Claire Bishop de la instal·lació *Untitled (Still)*, de Rirkrit Tiravanija, un dels artistes més comentats i elogiats per Bourriaud. Com és habitual en les propostes de Tiravanija, aquesta peça de 1992 consistia en un espai de trobada, on els espectadors podien seure còmodament, parlar, menjar i fins i tot cuinar. Des d'un punt de vista representatiu, la peça evocava l'obertura d'un espai de llibertat i participació, on una societat efímera es reunia i s'organitzava. Per a Bishop, però, la instal·lació fracassava, des d'un punt de vista performatiu, a l'hora de desencadenar un diàleg democràtic real, ja que aquesta societat efímera estava formada per «un grup de marxants i amants de l'art amb gustos similars» a qui «els va agradar la instal·lació perquè els permetia fer *networking*» (Bishop, 2004: 67). Per buscar l'aspecte polític de la participació, Bishop es concentra en l'experiència concreta que produeix el dispositiu. Si bé Tiravanija presentava la instal·lació com un esdeveniment obert, Bishop (2004: 69) apunta que la participació hi era només aparent, ja que «l'estructura de la peça determinava el resultat per avançat». Dit d'una altra manera, la promesa de participació quedava limitada a una representació de la llibertat, emmarcada per l'artificialitat i l'arbitrarietat d'una situació museïtzada que no es podia defugir.

En aplicar la mirada crítica de Bishop a *El candidato* (o *candidata*), veiem com, des del punt de vista representatiu, els espectadors són convidats a parodiar una campanya política, tot identificant-se com a membres d'un partit polític i assumint la representació d'una candidat escollit a l'atzar. La peça es pot entendre, així, com una crítica de la política institucional, la qual es



Untitled (Still). © Rirkrit Tiravanija

considera tan mecànica i buida d'ideologia com un joc. Des d'aquest punt de vista, les normes només són rellevants en la mesura en què reflecteixen els mecanismes de la política; és a dir, en la mesura en què serveixen de metàfora. Des del punt de vista performatiu, en canvi, és més interessant veure com la relació dels espectadors amb l'«espessor del dispositiu» (Aggermann, 2017: 10) del joc i les seves normes condueix a una progressiva encarnació de relacions de poder entre ells. Consegüentment, podem dir que allò polític del joc rau, precisament, en com els espectadors es relacionen amb la possibilitat d'assolir una posició preponderant dins el joc. Un espectador descriu així la seva experiència després d'una partida:

Marc Villanueva Mir explica que, aquí, les estratègies d'escacs no funcionen perquè són massa defensives. En canvi, se'ns recomana jugar d'una manera tan ofensiva com sigui possible i enganyar gairebé obscenament els/les nostres company/es de joc. [...] La partida s'enfila increïblement ràpid: pronunciem discursos polítics, discutim les jugades, se'ns escapa el riure quan perdem una fitxa que no havíem vist ni perillar. És com si, tot d'una, poguéssim expressar tota la nostra desconfiança cap als polítics, totes les nostres decepcions per la injustícia social, d'una manera obliqua: tot encarnant el rol dels polítics de la manera més fosca i cínica possible. (Köthe, 2019)

Tot i que el joc té moltes normes (i no precisament senzilles), és interessant veure com aquesta descripció no parla d'elles ni de la seva complexitat, sinó de relacions i accions que no hi tenen res a veure. El que es destaca és una atmosfera dins la qual les estructures de poder no es representen, sinó que, «gairebé obscenament», s'encarnen.

Això s'entén bé si pensem en la diferència que hi ha en anglès entre *play* i *game*. Mentre els jocs (*games*) es poden descriure a través de les seves normes abstractes, sense fer referència als jugadors que hi juguen, el joc (*play*) només pot explicar-se a través de l'experiència i el gaudi de qui juga. El jugador s'apodera del joc en la mesura que interpreta, contradiu o adapta les seves normes, o simplement en la mesura que les gaudeix. Com diu Adamowsky (2005: 20), «des de la perspectiva dels participants és clar que els jocs (*games*) només permeten el joc (*play*) en certa mesura i dins determinats límits, i que un excés de *play* pot arruïnar un joc». El que m'interessa ressaltar és que el *play* és quelcom que el joc ha de permetre, ja que «els jocs (*games*) constitueixen una estructura institucionalitzada, dins la qual es pot desplegar el *play*, així com pot no fer-ho» (idem.). Crec que no tindria cap sentit obligar els espectadors d'*El candidato (o candidata)* a pronunciar un discurs polític o a encarnar un candidat determinat. En els moments en què això passa, funciona exclusivament perquè és quelcom permès però no exigint per part del joc: perquè pertany al *play* i no al *game*. El disseny del dispositiu preveu aquests espais d'incertesa, i ofereix una invitació però no una imposició. No hi ha, per exemple, cap regla que digui què s'ha de fer amb el candidat i l'adscripció política que els espectadors reben al principi. I, tanmateix, la presència d'aquests elements sovint acaba produint efectes sobre la partida. De vegades, tothom es posa d'acord per bloquejar l'equip a qui ha tocat representar un partit concret. Constantment se senten comentaris irònics sobre les polítiques que hi ha sobre la taula. En una partida, un jugador va interioritzar tant el seu rol aleatori de candidat de Vox que va estar tota la peça fent comentaris sexistes i va celebrar la seva victòria amb una salutació feixista. Aquesta dimensió encarnada i no reglada de l'experiència no té tant a veure amb la retòrica de les normes com amb la performativitat del joc en si.

Un altre aspecte fonamental d'aquesta comprensió del joc és que el *play* implica la possibilitat de canviar en qualsevol moment el curs de la partida. En algunes sessions d'*El candidato (o candidata)* m'he trobat amb reaccions tan contràries a les normes que de poc no aconseguen anul·lar la partida sencera. Però en la vida política també hi ha espai per al cop d'estat, i tractar amb l'ambició de jugadors que es neguen a perdre forma part del treball polític.

Arribats a aquest punt, crec que val la pena invocar la diferenciació que proposa Jacques Rancière entre política i policia, no només perquè ens facilita una comprensió més profunda de les peces participatives, sinó també perquè mostra com les preguntes ètiques sobre la participació artística tenen un correlat directe amb problemes polítics més amplis.

Segons Rancière, tant política com policia provenen del terme grec *polis*, el qual s'escindeix en dues lògiques socials:

Per una banda, hi ha la lògica que fa el recompte de les parts de cada partit, que distribueix els cossos dins l'espai de la seva visibilitat o la seva invisibilitat, i que estableix les maneres de ser, les maneres de fer i les maneres de dir adequades per a cadascú. I hi ha una altra lògica, que suspèn aquesta harmonia pel simple fet d'actualitzar la contingència de la igualtat, ni aritmètica ni geomètrica, establerta entre qualsevol ésser parlant. (Rancière, 1995: 50)



Evros Walk Water. © Daniel Ammann

La primera lògica, que s'ocupa de la producció del consens i que es confon sovint amb la política, és anomenada «policia» per Rancière, mentre que la segona, que es consagra a la lluita per la igualtat, correspon pròpiament a la «política». Si traslladem aquests conceptes a experiències o jocs participatius, ens adonarem de seguida de si estan més a prop de la política o de la policia.

Un exemple de lògica policial es trobaria en situacions o espectacles en què es demana als espectadors que hi participin amb l'únic objectiu de reproduir una experiència dissenyada per avançat. En peces com *Evros Walk Water*, de Rimini Protokoll, o *Rausch und Zorn*, de LIGNA, als espectadors reben instruccions acústiques o per escrit, la realització de les quals constitueix la seva participació dins l'espectacle. A *Evros Walk Water*, on es tracta de reescenificar la performance *Water Walk* de John Cage, els espectadors han de realitzar certes accions amb instruments i objectes per produir una mena de concert teledirigit. A *Rausch und Zorn*, els espectadors reben constantment instruccions de moviment que acaben generant una coreografia col·lectiva. Cap dels dos dispositius no tolera variacions ni desviacions, la qual cosa fa que els espectadors no es plantegin la desobediència com una opció atractiva, ja que en aquests casos «mantenir-se fidel a unes regles unívokes sembla prometre una experiència més forta» (Schipper, 2017: 205). La forma de participació que trobem en aquestes peces consisteix a deixar-se dirigir els moviments, les accions i fins i tot la mirada, per tal d'assolir una experiència harmònica. Els espectadors es converteixen gairebé en treballadors al servei de l'espectacle, que no es podria realitzar sense ells.¹² El seu esforç es concentra, però, només en una representació. Fins i tot si aquestes

12. Per una crítica detallada de l'explotació dels espectadors en peces participatives, cf. Kunst, 2015: 59-72.

peces tracten temes de gran rellevància política com les polítiques d'asil europees (a *Evros Walk Water*) o l'autoritarisme (a *Rausch und Zorn*) des d'un punt de vista representatiu, el que aconsegueixen des del punt de vista performatiu és una normalització (i normativització) de l'experiència. Per això considero aquests treballs exemples de la lògica policial, similars a jocs que no permeten jugar-hi.

Inversament, les formes de participació que no requereixen un resultat predissenyat o que no segueixen un curs pautat s'apropen més a la lògica política. El més important, en aquests casos, és que els jugadors puguin apoderar-se del joc en comptes de sotmetre-s'hi. Tant les normes com els pactes entre jugadors han d'estar constantment sotmesos a revisió, i poden ser contradits, modificats o anul·lats en qualsevol moment.

Dos exemples d'aquesta tendència podrien ser *Worktable*, de Kate McIntosh i *Buildacode*, de Mónica Rikić. *Worktable* es presenta com una instal·lació, en què cada espectador és convidat a escollir un objecte d'una prestatgeria i destruir-lo de la manera que prefereixi. En una segona habitació, l'espectador ha de triar un objecte destruït per algú altre i mirar de recompondre'l. Tot i comptar amb una divisió estricta dels espais i amb unes instruccions inequívokes, la instal·lació ofereix alguna cosa més que una experiència coreogràficament pautada. Això es deu principalment al fet que cada espectador pot estar-se tanta estona com vulgui dins cada habitació, i que res estipula com ha de ser la seva interacció amb els objectes o amb altres participants. Aquesta peça és un exemple de generositat: tot està sobre la taula, no hi ha res amagat, i tot pot ser observat, tocat o manipulat. L'interès del que hi passa depèn de la implicació i la generositat col·lectives.



Worktable. © Kate McIntosh



Buildacode. © FILE - Electronic Language International Festival

Buildacode és una instal·lació interactiva per a nens i nenes de l'artista multimèdia Mónica Rikić, en què els participants poden apilar o juxtaposar uns cubs tous de colors per generar ritmes, melodies i sonoritats. Els cubs, que disposen de codis QR detectats per un sistema de reconeixement òptic, corresponen a mòduls bàsics de programació, amb els quals els infants poden jugar de manera intuïtiva, tot combinant formes, colors i direccions que es transformen immediatament en ones sonores. No és casualitat que aquest trencaclosques sense solució s'instal·li en *halls* de museus, ja que això permet entrar-hi i sortir-ne en qualsevol moment. Els participants poden, doncs, entrar-hi així que el so o l'atmosfera produïts per altres els convidin prou a fer-ho. *Buildacode* possibilita una experiència de món obert i en construcció, on la interfície tecnològica actua com a mitjà i resultat de les decisions i acords dels seus participants.

Tant *Buildacode* com *Worktable* constitueixen exemples força radicals d'una participació indeterminada. Cal, però, resistir la temptació de classificar les peces com si es poguessin adjudicar simplement al pol de la política o al de la policia. Com diu Ranciè (1995: 56), res és polític en si mateix, sinó que tot pot convertir-s'hi. Cal insistir, per últim, en què la diferència entre política i policia no té res a veure amb la quantitat de normes de què un joc disposa, com faria pensar la famosa (i lleugerament antiquada) distinció de Caillois (1958: 27-28) entre *paideia* i *ludus*. El que limita més les possibilitats de participació d'un joc o d'una realització escènica no són les instruccions ni les regles, sinó les ordres tancades i els recorreguts predissenyats.

Conclusions

Els jocs formen pràctiques performatives. Tot i haver estat tradicionalment separats de l'àmbit artístic i cultural, considerat més seriós, els jocs no es diferencien fonamentalment dels espectacles teatrals, com demostra la porositat de la frontera entre els conceptes de joc i realització escènica. L'afirmació de Fischer-Lichte (2004: 65-66) que les regles que produeixen una realització escènica «s'han d'entendre com a regles de joc, les quals poden negociar-se entre tots els implicats —actants i espectadors—, així com igualment seguir-se o trencar-se» no s'ha d'entendre com una metàfora, sinó com un signe de la importància d'aquesta intersecció entre jocs i arts escèniques.

Al llarg d'aquest article he presentat algunes de les reflexions que han acompanyat el procés creatiu de la peça *El candidato* (o *candidata*), amb la qual he mirat d'explorar el potencial performatiu d'un joc de taula per convertir una experiència escènica en una situació que no només representés sinó que també encarnés un esdeveniment polític.

En aquest sentit, em vaig plantejar el desenvolupament de la peça com la creació d'un espai de participació capaç d'afavorir una interacció amb el joc lliure i autogestionada. Per aconseguir-ho, m'ha calgut renunciar a tota forma de participació que pogués invocar una lògica policial, així com buscar què podria significar una forma de participació política. A diferència d'altres peces que estableixen clarament un recorregut predeterminat, a *El candidato* (o *candidata*) cap comportament és correcte o incorrecte, especialment pel que fa a les normes.

El component polític de la incertesa (en què consisteix la política si no en gestionar col·lectivament una vida incerta?) queda perfectament palès en aplicar el concepte de dispositiu tant a la comprensió d'un joc com d'una realització escènica. En comptes de voler mostrar quelcom unidireccionalment, el meu treball sobre el dispositiu es basa en un disseny de funcions, l'objectiu de les quals és oferir una multiplicitat de camins possibles i impossibles. La seva encarnació dins la peça consisteix en una pluralitat d'invitacions, contínuament acceptades o rebutjades per part dels espectadors. Com indiquen Katie Salen i Eric Zimmerman (2004: 304), «el joc és l'espai lliure de moviment dins una estructura més rígida». La intensitat del joc depèn directament de la implicació dels espectadors, que actuen com autèntics camps de força per activar aquest espai.

En oscil·lar constantment entre evocar «una llibertat originària i un desig d'aturar-se i donar via lliure a la distracció i la fantasia» (Caillois, 1958: 52) i servir de «representació de l'ordre còsmic» (Adamowsky, 2005: 18), els jocs fan que la connexió entre allò estètic i allò social (o polític) que travessa tota realització escènica sigui especialment palpable. Aquest aspecte es fa evident en interrogar els formats escènics mal anomenats «participatius»,¹³ ja que els problemes que hi detectem no són diferents dels que afecten la participació política dins la societat. Una distinció important és la que cal fer entre el punt de vista representatiu i el performatiu. Així, a *El candidato* (o *candidata*) vaig

13. Com ja hem vist, la participació és indissociable de qualsevol dispositiu; seure en una platea davant un escenari a la italiana també comporta acceptar de participar-hi d'una manera concreta.

optar per no escenificar una representació de clixés polítics, sinó una negociació encarnada amb els mecanismes del poder. No va ser fins que vaig arribar a aquesta conclusió que vaig deixar de pensar a introduir enregistraments, elements de vestuari, indicacions o qualssevol elements que haurien reflectit més expressivament l'activitat política, i em vaig concentrar en la relació dels espectadors amb les normes del joc. Això va ser especialment interessant, tenint en compte l'extrema arbitrarietat de les normes: quin moviment farà un jugador si, de sobte, té l'opció d'assassinar un candidat aliat i apoderar-se del seu partit? Com es construeixen relacions de confiança, en una situació on ningú pot refiar-se de ningú? Com gestiona el grup les diferents energies dels seus membres, com es relaciona cadascú amb els caràcters autoritaris, sarcàstics o dubitatius que es troben a cada taula? Com ens posem d'acord amb algú a qui no coneixem de res? Com ens ho fem, en fi, per passar-nos-ho bé junts? Els gestos, discursos i actituds polítiques que volia representar acaben emergint durant la peça, encarnats espontàniament pels mateixos espectadors així que emprenen aquest procés de negociació amb el poder.

Totes aquestes consideracions m'han portat a pensar que allò de polític que trobem en el fet de jugar juntes s'ha de buscar en com juguem (*play*) i no en com és el joc (*game*). I que el més important d'aquestes reflexions és que no hi ha una única manera de relacionar-nos amb la pregunta de «com és el joc». Així com el joc lliure i anàrquic no s'oposa a les regles, sinó a la preterminació i l'autoritarisme, podem dissenyar experiències de joc orientades a fomentar la diversitat i la riquesa de formes de jugar (*play*), tot entenent les normes de joc com un disseny d'incerteses.

Els formats més oberts de joc i participació tampoc no estan, però, lliures de crítica. El caràcter temporal i artificial que caracteritza l'experiència artística interactiva constitueix a la vegada el seu màxim valor, ja que a través seu es poden esbossar modes experimentals de convivència, així com la seva màxima feblesa, ja que sovint aquests experiments acaben sent exclusivament una simulació de la política, com s'ha discutit sovint en contextos expositius.¹⁴ Aquesta crítica, que també afecta les arts vives, ens hauria de fer conscients que tant la participació com la política han de plantejar-se sempre com un problema. Com ens recorda Claire Bishop (2012: 284), no hi ha cap forma de participació que representi una solució definitiva. Al contrari, cada forma de participació «ha de ser contínuament realitzada (*performed*) i posada a prova en cada context específic».



14. Vegeu Kunst (2015: 68): «En aquest sentit, el museu-fàbrica, com a espai social dispers, produeix una esfera pública sense el públic, un entrenament i un intercanvi constant d'activitat lingüística, social i política, però sense l'antagonisme d'una ubicació prolongada en el temps i sense les conseqüències antagonístiques que emergeixen de l'esforç social.»

Referències bibliogràfiques

- ADAMOWSKY, Natascha. «Spiel und Wissenschaftskultur. Eine Anleitung». A: ADAMOWSKY, Natascha (ed.). *“Die Vernunft ist mir noch nicht begegnet”. Zum konstitutiven Verhältnis von Spiel und Erkenntnis*. Bielefeld: transcript, 2005, p. 11-30.
- AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo?* Roma: nottetempo, 2006.
- AGGERMANN, Lorenz. «Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt *Theater als Dispositiv*». A: AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg; SIEGMUND, Gerald (eds.). *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*. Frankfurt del Main: Peter Lang, 2017, p. 7-32.
- ANESTO, Jean. *Djambi. L'échiquier de Machiavel... ou la lutte pour le pouvoir*. París: L'Impensé Radical, 1975.
- BISHOP, Claire. «Antagonism and Relational Aesthetics». *October*, núm. 110 (2004), p. 51-79.
- BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical History*. Londres: Tate Publishing, 2005.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres / Nova York: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Traducció del francès de Simon Pleasance i Fronza Woods. Edició original: *L'Esthétique relationnelle* (1998). Dijon: Les presses du réel, 2002.
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. París: Gallimard, 1958.
- COSTIKYAN, Greg. *Uncertainty in Games*. Cambridge/London: The MIT Press, 2015.
- EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und ihre Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducció de l'alemany de Diana González Martín i David Martínez Perucha. Edició original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada Editores, 2011.
- FOUCAULT, Michel. «Le jeu de Michel Foucault» (1977). A: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits III. 1976-1979*. París: Gallimard, 1994, p. 206-329.
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Traducció del francès d'Horacio Pons. Edició original: *Les anormaux. Course au Collège de France. 1974-1975* (1999). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GONZALEZ, Angelica. «Le dispositif: pour une introduction». *Marges*, núm. 20 (2015), p. 11-17.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Traducció del neerlandès d'Eugenio Imaz. Edició original: *Homo ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (1938). Madrid/ Buenos Aires: Alianza Editorial/ Emecé Editores, 1972.
- KASTNER, Jens. «Ästhetisches Dispositiv und ästhetische Disposition. Einige theoretische und zeitdiagnostische Skizzierungen». A: BIPPUS, Elke; HUBER, Jörg; NIGRO, Roberto (eds.). *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Viena / Nova York: Springer, 2012, p. 39-46.
- KÖTHE, Sebastian. «Mach auch kaputt, was dich nicht kaputt macht. Sebastian Köthe über *Der Kandidat* von Marc Villanueva Mir» (2019). Theater der Dinge - Der Schaubude-Blog. <<https://theaterderdinge.com/2019/10/29/mach-auch-kaputt-was-dich-nicht-kaputt-macht/>> [Consulta: 9 juny 2020].

- KUNST, Bojana. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester / Washington: Zero Books, 2015..
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Traducció del francès d'Emilio Martínez Gutiérrez. Edició original: *La production de l'espace* (1974). Madrid: Capitán Swing, 2013.
- MCKENZIE, John. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres: Routledge, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méésentente. Politique et philosophie*. París: Galilée, 1995.
- SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- SCHIPPER, Imanuel. «From flâneur to co-producer. The performative spectator». A: LEEKER, Martina; SCHIPPER, Imanuel; BEYES, Timon (eds.). *Performing the Digital. Performativity and Performance Studies in Digital Cultures*. Bielefeld: transcript, 2017, p. 191-209.
- STOELLGER, Philipp. «Dispositiv als Deutungsmacht. Zum Dispositiv zwischen Macht, Spiel und MacGuffin» A: BIPPUS, Elke; HUBER, Jörg; NIGRO, Roberto (eds.). *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Viena / Nova York: Springer, 2012, p. 47-60.

Análisis de la videoescena para la crítica social en el teatro intermedia de Agrupación Señor Serrano

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0003-4017-6601

jteira@ucm.es

NOTA BIOGRÁFICA: Doctorando en la Universidad Complutense de Madrid sobre la dramaturgia de la videoescena. Ingeniero de telecomunicación por la Universidad Politécnica de Cartagena con formación y experiencia como actor y locutor, máster universitario en Estudios Avanzados de Teatro por la UNIR y máster universitario en Calidad en Educación Superior en la UOC, con premio extraordinario. Docente colaborador en la UOC.

Resumen

Este trabajo analiza la dramaturgia de la videoescena —el medio audiovisual insertado en las artes escénicas— en cuatro espectáculos de Agrupación Señor Serrano. La compañía emplea recursos como la captura y proyección de imágenes, la introducción de vídeo pregrabado y la edición, todo ello a tiempo real. Su narrativa se fundamenta en un lenguaje familiar al espectador y el humor mordaz que construye mediante la superposición de múltiples signos gracias a la videoescena. Así, se estudian las funciones del vídeo en relación con su objetivo de generar crítica y reflexión.

A fin de generar una base teórica para el análisis de las interacciones semánticas entre la escena y el vídeo, se exploran los principales estudios sobre lo intermedial, la remediación, el teatro digital y la virtualidad. Estas herramientas sostienen una propuesta de análisis de los fines dramáticos con que se plantea la videoescena.

En conclusión, se defiende la síntesis de un modelo dramático cuyo objetivo es la crítica social y se sostiene en los medios tecnológicos y la hibridación de lenguajes, de la cual Agrupación Señor Serrano es exponente esencial en España. Se argumenta cómo su dramaturgia no tendría sentido de no ser por la integración de lo audiovisual, al tiempo que resulta profundamente teatral. Esta plena incorporación de la videoescena a la plástica escénica reafirma la capacidad de asimilación del teatro de recursos y medios con que impulsar su núcleo de convicción dramática.

Palabras clave: análisis de espectáculos, intermedialidad, dramaturgia, videoescena, tecnologías incorporadas, audiovisual, Agrupación Señor Serrano, teatro multimedia, teatro intermedia

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Análisis de la videoescena para la crítica social en el teatro intermedia de Agrupación Señor Serrano

Introducción: intermedialidad como ruptura de la continuidad

En el teatro contemporáneo es habitual la incorporación del medio audiovisual, cuyo código se ha expandido desde el cine hacia la televisión, el videoclip y la publicidad, lo que ha conllevado su consolidación como elemento significativo en la escenificación: la videoescena es ya parte de la plástica escénica. Desde Méliès a Svoboda, pasando por Meyerhold y Piscator, varios han sido los creadores que experimentaron con la integración cinematográfica en el medio escénico en el siglo xx. En la actualidad la exploran directores como Robert Lepage, Katie Mitchell o Guy Cassiers, quienes incluyen la videoescena en la dramaturgia de sus piezas, dándole un grado de expresión tal como los de la escenografía o la iluminación. Sus escenificaciones se enriquecen de la potencialidad expresiva del vídeo integrado junto al resto de los elementos escénicos.

El nivel más profundo de hibridación entre lenguaje audiovisual y teatral es la intermedialidad: se produce cuando ambos medios entran en una interacción que modifica sustancialmente la forma convencional de funcionar de cada uno de ellos (Gieseckam, 2007: 8). Como en adelante se explica, el ensamblaje es tal que el espectáculo, sin dejar de ser escénico, sostiene en el vídeo su propuesta de sentido. Este es el caso del trabajo de Agrupación Señor Serrano, compañía teatral española cuyo lenguaje se fundamenta en la intermedialidad, como ya apuntara Provencio (2016, 2019). En esta investigación se pretende argumentar tal denominación en base al análisis de la videoescena en los espectáculos del grupo precedido de una reflexión terminológica.

La videoescena es uno de los múltiples recursos escénicos propios del teatro posdramático que permiten la ruptura del espacio, el tiempo y la acción (Teira, 2020a: 298). En primer lugar, el espacio pierde su materialidad al ser mediado, lo que a su vez expande sus límites. En segundo lugar, la temporalidad de lo audiovisual es ajena a la escénica, por cuanto es artificiosa mediante plano y montaje, que la escena sola puede emular, pero no replicar. Por último, la acción en vídeo se fragmenta, pues siempre es doble: la

capturada en cierto instante, incluso en directo, y su reproducción. Agrupación Señor Serrano explota estas discontinuidades para entablar un discurso no lineal, simultáneo y fractal. Para ello, plantea para el vídeo una multitud de roles, los cuales raramente aparecen aislados, como se ve en adelante, sino que se superponen.

Este artículo analiza los usos dramáticos de la videoescena por Agrupación Señor Serrano a partir de su estructura y contenido, dirigido mayoritariamente a fomentar la reflexión en aras de la denuncia social. Se estudian para ello las cuatro piezas de su segunda etapa creativa: *Katastrophe* (2011), *Brickman Brando Bubble Boom* (2012), *A House in Asia* (2014) y *Birdie* (2016), contextualizadas en el estudio de la poética de la compañía, de la que son definitorias. Así, se observa cómo se configura el lenguaje intermedial al articular el núcleo de convicción dramática desde la videoescena, donde la constitución del medio es parte ineludible del sentido que adquiere.

Afirma Monteverdi (2019) que en Señor Serrano los artistas están al servicio de la máquina. Nada más lejos de la realidad. Provencio (2016: 121; 2019: 429), en cambio, habla de una «fusión entre propósito dramático y uso de las tecnologías», que en realidad es el sustento del uno en las otras. Los dispositivos teatral y videoescénico están a disposición del espectáculo y es la hibridación entre las partes a través de la acción escénica y la manipulación de medios a tiempo real lo que da consistencia al conjunto.

Agrupación Señor Serrano

El grupo fue fundado en 2006 por Àlex Serrano, a quien se unió primero Pau Palacios y después Bárbara Bloin. Ellos son el núcleo de la compañía, al que se suman otros creadores de manera habitual o puntual en cada proyecto. Serrano y Palacios trasladan a la escena su interés audiovisual, lo que hace híbrida su visión de lo teatral desde su inicio. Su sistema de trabajo es normalmente a distancia por medios telemáticos (FTM, 2018), por lo que, anecdóticamente, su afinidad a la tecnología está también presente en él. Àlex Serrano describe la compañía como de «teatro contemporáneo» lo que deriva en que sea «atípica» su estructura de producción y su proceso creativo (Betevé, 2018). Ellos mismos explican que sus espectáculos tienen lugar a tres escalas (Agrupación Señor Serrano, 2011). La primera es la de la miniatura y la maqueta, apenas perceptible si solo se viese la escena, pero accesible en videoescena. La segunda, la «humana» es la de los manipuladores de objetos, operadores de cámara y performadores,¹ quienes a menudo encarnan roles fragmentados entre escalas. La tercera es la videoescénica, integradora de la dramaturgia intermedial, que recoge en pantalla las manipulaciones de la segunda sobre la primera, las suma y les añade elementos. La escala humana es más robusta ante manipulaciones y por tanto suele ser menos alterada que la de miniaturas, que se convierte en protagonista de la pantalla a través de la videoescénica. Recuerda a las maquetas en cine que, al ser filmadas de cerca, introducen al espectador *dentro* de ese lugar, pero asistiendo ahora también a toda su manipulación.

1. Siguiendo la traducción de Fischer-Lichte (2017).



Figura 1. Àlex Serrano manipulando la cámara en *Birdie* (2016). Fuente: www.srserrano.com.
Autoría: Pasqual Gorriç

Agrupación Señor Serrano pone en escena creaciones propias, que si bien insiste en no ser teatro documental —y es cierto que no les cabe tal denominación—, sí se encuentra muy documentado en la sociedad y la cultura actual (Betevé, 2018). Para ello, requiere de un periodo de investigación de hasta dos años, divididos en una primera fase de recopilación de materiales y luego alternando las fases de escritura y ensayo a través de cuatro residencias artísticas (P. Palacios, comunicación personal, 11 de septiembre de 2020). A lo largo de su vida, las piezas pueden sufrir los cambios necesarios, los primeros meses de ámbito dinámico y más adelante incluso dramaturgicos (Betevé, 2018). Este fue el caso de la inclusión de Donald Trump junto con George W. Bush y Barack Obama en *A House in Asia*, que es bastante anterior a su presidencia de los EE. UU. (Teira, 2020b: 472). Normalmente son varios los espectáculos en cartel, mantenidos conforme tengan demanda: tres de los aquí reseñados (salvo *Katastrophe*), siguen representándose en 2020 aun varios años después de su estreno. La universalidad del lenguaje de la compañía le permite girar por espacios escénicos de todo el mundo, algo favorecido por la reducción del texto hablado y su subtitulación en cualquier idioma.

En cuanto a producción, consideran que sus espectáculos deben caber en tantas maletas como personas actúen, para ser portables y por tanto ahorrar costes. Si en algún caso, como en *Brickman Brando Bubble Boom* o *Birdie*, necesitan de un elemento mayor —paneles de porexpán o césped artificial, respectivamente— lo adquieren en el lugar de destino, lo que resulta más asequible que trasladarla (FTM, 2018). Esto pone de manifiesto que la dramaturgia intermedial no requiere necesariamente de complejos y costosos medios tecnológicos, como sucede en las espectaculares escenificaciones de los mencionados Lepage o Mitchell, sino que se puede llevar a cabo a partir de una cámara de mano, un proyector y un ordenador.

El equipamiento técnico siempre está en escena, ya que para ellos es importante que el espectador vea en directo cómo se crea la pieza (P. Palacios, comunicación personal, 11 de septiembre de 2020). Esto provoca un distanciamiento de cualquier posible inmersión, para que en ningún momento olvide que se encuentra ante una realización escénica, lo que redundará en una mayor susceptibilidad a la reflexión.

Se pueden distinguir tres etapas creativas en la trayectoria de Agrupación Señor Serrano. Pau Palacios habla de dos con la inflexión a partir de *Katastrophe* (2011), si bien reconoce desde *Kingdom* (2018) una serie de aspectos evolutivos que permanecen en su poética (Teira, 2020b: 473). Por su parte, Àlex Serrano ya adelantaba la entrada en esta tercera etapa (Betevé, 2018). En la fase inicial contaban con performers en escena y vídeo cuyo peso en la dramaturgia de las piezas era en general equivalente. En la segunda etapa crece la videoescena, reciben mayor protagonismo las miniaturas, se limita la presencia de los performers y se evitan las situaciones escénicas. En ella, como indica Provencio (2016: 120; 2019: 427), todo el texto está en *off* en pantalla. En la tercera y actual se reconcilia la acción performativa con la evolución de la videoescena en varias direcciones: el vídeo desaparece en algunos momentos, pero, cuando se utiliza, son exploradas nuevas funciones; se da más presencia a la acción escénica, donde hay buena cantidad de texto dicho por los performers; y se amplía el uso del espacio y, por tanto, aumenta el formato. De este modo, la segunda escala se ensancha y se amplía aún más la multidisciplinariedad de la poética de la compañía.

Dramaturgia intermedial

Antes de abordar el análisis del vídeo en los espectáculos conviene revisar los términos utilizados en la investigación, a fin de esclarecer las posibles ambigüedades en ellos. Hablar de dramaturgia intermedial requiere atender a ambas palabras por separado, para posteriormente darles sentido en conjunto. En todo caso se aplica la terminología a la compañía objeto de estudio.

Dramaturgia

De acuerdo con Ubersfeld (2002: 41), la noción de *dramaturgia* en su sentido amplio postbrechtiano implica la unión entre el texto, la historia y la ideología actual que se relacionan con el público que debe recibir y comprender la escenificación. De ello se extrae el triángulo de la comunicación teatral: el texto, la escenificación y el público, donde el texto no es necesariamente escrito. De hecho, en los espectáculos de Señor Serrano no hay un texto preexistente de carácter literariodramático, pero sí se genera un texto espectacular, por más que esté sometido a eventuales cambios. Así, el proceso dramaturgógico articula los sentidos y relaciones que emanan del texto subyacente a través de los elementos de la puesta en escena destinados a entablar la comunicación artística con el público. En la línea del teatro posdramático, el grupo requiere un espectador activo que *experimente* la realización escénica (Pavis, 2018: 391) y sea capaz de recibir una amalgama de información por distintos sentidos que debe sintetizar rápidamente.

Hay, pues, un objetivo de la escenificación: aquello que el creador busca que los espectadores sientan o la perspectiva que desea que adopten (Martínez Valderas, 2017: 61). Se plantea a partir de una lectura concreta y contemporánea del asunto que se lleva a escena, lo cual se traduce en la propuesta de sentido del espectáculo: el *núcleo de convicción dramática* (Hormigón, 2002: 166). Esta frase reveladora impone el posicionamiento ideológico de la obra y le sirve como columna vertebral. El objetivo de las escenificaciones de Agrupación Señor Serrano es la crítica social y política, como refleja Provencio (2016: 120; 2019: 427), a través de temas como las migraciones, el terrorismo, la burbuja inmobiliaria, los desastres naturales, el capitalismo, el europeísmo. Esto se observa en el núcleo de convicción dramática de cada espectáculo, a partir del cual se despliega su dramaturgia, con una narración en tono de fábula.

Intermedialidad

La *intermedialidad* podría entenderse como una forma de multimedialidad, aunque a veces se usan indistintamente ambos términos de manera imprecisa, y sería preferible, como indica Gieseckam (2007: 8), distinguirlos: no por darse una coexistencia de varios medios (multimedia) existe una interacción activa entre ellos (intermedia). El intercambio intermedial entre medios compone un evento único e imposible de construir en uno solo de ellos (Bell, 2000: 44), algo destacado por Kattenbelt (2008: 25), quien pone el acento en las correlaciones entre medios diferentes que influyen a otros medios y, según refleja Grande Rosales (2015: 10), generan una percepción nueva. Sin embargo, la inserción de un medio en otro por sí misma no es constitutiva del evento intermedial, por cuanto no tiene por qué implicar un diálogo semántico entre ellos. Cuando se da, Bell denomina a este fenómeno producciones de medios dialógicos (*dialogic media productions*), una idea similar a las realizaciones digitales (*digital performances*) que define Dixon (2007: 3), donde la tecnología digital es clave. Si Agrupación Señor Serrano crea dramaturgia intermedial no se debe únicamente al uso del medio audiovisual en el teatro, sino al establecimiento de relaciones intersemióticas entre la escena «física» y la videoescena. Las acciones intermediales intersecan con el contenido que buscan activar (Scott, 2019: 111), de modo que la temporalidad es construida mediante la sucesión o simultaneidad de manipulaciones escénicas capturadas en directo, ediciones e inserciones dirigidas a la creación de una determinada experiencia.

Dentro de la intermedialidad se puede dar la *remediación*, esto es, la recreación de un medio dentro de otro (Bolter y Grusin, 2000: 45), que, como se expone en adelante, en Agrupación Señor Serrano se produce de las dos formas que describen los autores: hipermediación e inmediatez. La *hipermediación* no oculta los límites del medio incorporado y, por tanto, propone un distanciamiento que busca la reflexión sobre el contenido a través de la forma. La *inmediatez* implica lo contrario: difuminar los límites físicos del vídeo, de modo que se funda en la escena y entre en la convención asumida por el espectador.



Figura 2. En esta imagen de *Kingdom* (2018) la videoescena permite contextualizar una imagen en el medio audiovisual a partir de capturar la acción escénica con un fondo determinado. Fuente: www.srserrano.com. Autor: Vincenç Viaplana

De forma similar a The Wooster Group o The Builders Association, Agrupación Señor Serrano presenta en vídeo tanto imagen escénica capturada en directo como pregrabada. La pantalla presenta una realidad construida con coherencia, que es virtual al observador externo. Los espectáculos transitan, pues, el continuo de la *realidad mixta*, como denominan Milgram y Kishino (1994: 1321) a la escala de relaciones entre la realidad física y la virtualidad. Si cada una se encuentra en un extremo del segmento, puede haber una progresión de imagen tomada directamente desde la realidad, realidad con imágenes digitales incorporadas, elementos insertados que incluyen otros reales o imagen totalmente virtual.

Función de la videoescena en la dramaturgia intermedial

Para concluir el carácter intermedial de cada espectáculo teatral con vídeo y, por ende, de la poética del creador, es clave determinar la función dramática de la videoescena. Martínez (2018: 174) esboza algunas de ellas aludiendo, por ejemplo, a la completitud de la narración y la estética del espectáculo, la creación de personajes, la evocación de atmósferas y la aportación de información. La metodología para realizar este análisis se basa en la taxonomía propuesta en Teira (2020a): *videoescenografía*, para funciones escenográficas; *videoescena multiplicativa*, para alteraciones de tiempo, acción y espacio; *videoescena textual*, para la inclusión de texto; y *videoescena caracterizadora*, para la creación de personajes.

Dramaturgia de la videoescena en Agrupación Señor Serrano

Los espectáculos cuya videoescena se analiza conforman la segunda etapa de Agrupación Señor Serrano, en la cual se consolida su poética intermedial a partir del giro comenzado en *Katastrophe* (2011), que progresa en *BBBB* (2012) y *A House in Asia* (2014) y, ya madurado en *Birdie* (2016), evoluciona hasta llegar a una nueva fase en *Kingdom* (2018).

Katastrophe (2011)

La escala de las miniaturas paralela la humanidad con ositos de gominola. Guiados por texto proyectado que narra su historia en «un pequeño valle», los manipuladores someten a los ositos a diversos desastres: inundaciones, nieve y terremotos, pero también vertidos tóxicos y otras catástrofes no naturales. En ocasiones, los performers visten máscaras de cabeza completa de osos de colores a semejanza de grandes dioses.

La videoescena textual se acompaña con música inocente para potenciar la ironía de los textos escritos e ilustrados con estilo infantil. Aquí tiene un doble sentido: contextualiza la escena siguiente e ironiza sobre ella, función que va *in crescendo* a lo largo del espectáculo. Un ejemplo es la presentación de la segunda escena: «Con el tiempo, otras tribus llegaron a nuestro Valle. Y a pesar de las diferencias entre nosotros, superamos las adversidades que la Naturaleza nos deparaba». Tras ella se ve una aldea donde algunos ositos están postrados e incluso atravesados de parte a parte con un palillo de dientes ante otros. El texto además no es digital, sino que está escrito en una tarjeta recogida por la cámara, lo que acrecienta la sensación de artesanía y cotidianidad.

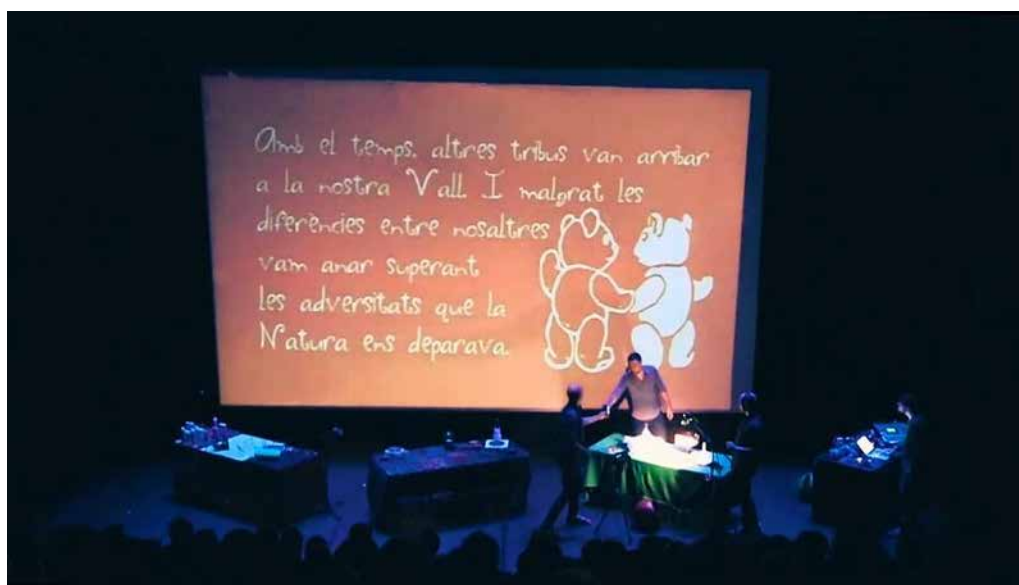


Figura 3. Videoescena textual con intertítulos para una escena del espectáculo. Fuente: Agrupación Señor Serrano

La multiplicación de puntos de vista, que también amplía la visibilidad, es esencial en *Katastrophe* como en otros espectáculos de Agrupación Señor Serrano. La subjetividad de la cámara accede a las miniaturas y oculta en gran medida su manipulación, que sí es visible en su realización escénica. Así, la videoescena muestra la aldea de ositos y una glaciación de espuma, un terremoto sobre un mapa, una ciudad de envases y su bombardeo de palomitas de maíz y espuma o un vertido de combustible en el agua de un pequeño acuario.

Mediante edición de vídeo a tiempo real una acción puntual capturada puede quedar en bucle, acelerada, ralentizada o recortada, por lo que recibe

una persistencia artificial. Se utiliza con repeticiones, cortes y parpadeos sobre una glaciación, un terremoto y un vertido. Se alarga la exposición de la imagen y por tanto su impacto, potenciado mediante la música tecno que la acompaña. Esto ubica a los ositos en un universo tecnificado donde ya comienzan a alternar su entorno, que al ser sobreexplotado se vuelve contra ellos.

La escala de los manipuladores-performadores genera una sensación escalofriante al manipular la de las miniaturas, cuando aquellos visten la cabeza de oso que los hace a la vez parte de la civilización del valle y dueños de su destino. En unos casos son artífices de los desastres que suceden a los ositos de gominola y en otros se disparan unos a otros. El caos se muestra como fruto de las propias acciones, lo que se manifiesta con violencia cuando la escala videoescénica incluye a los osos-demiurgos. Es una ampliación de visibilidad a la vez que una recontextualización, donde el demiurgo entra a formar parte del espacio ficcional de las miniaturas gracias a su encuadre en el mismo plano.

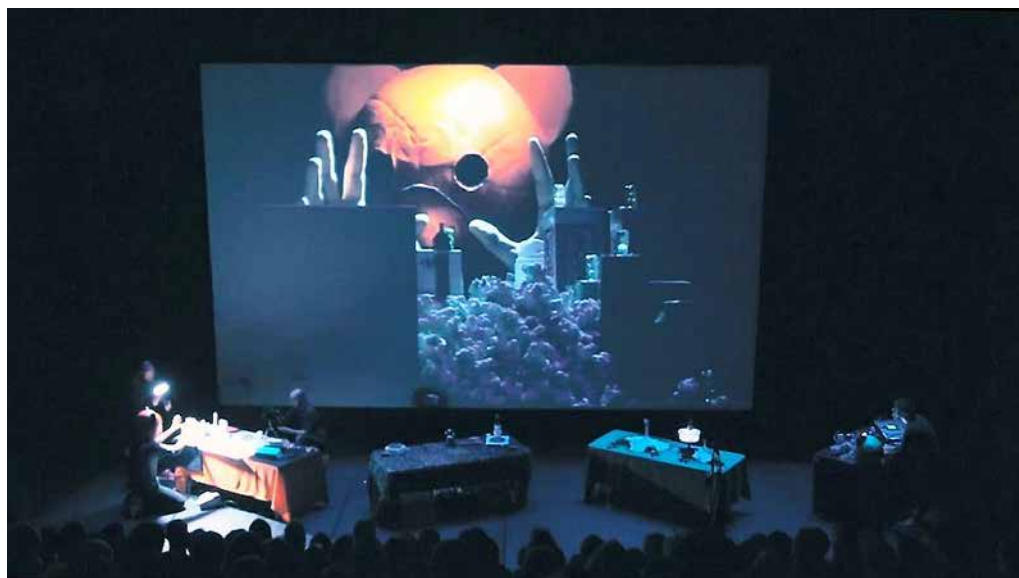


Figura 4. Ampliación de visibilidad, recontextualización y edición en directo cuando un oso-demiurgo lanza palomitas sobre una ciudad de envases. Fuente: Agrupación Señor Serrano

La videoescena puede incluir acciones que suceden fuera de escena; pregrabadas o en directo. Aquí queda a discreción del espectador pensar si realmente es el primer caso o el segundo, en un continuo ejercicio de la compañía por que el público se cuestione si lo que ve es cierto o no (P. Palacios, comunicación personal, 11 de septiembre de 2020). Una salida de los performadores del espacio genera una continuación en vídeo donde manipulan ciertos compuestos que, introducidos en unos vasos adornados con sombrillas de cóctel, asemejan pequeñas playas. Sus aguas pronto se enturbian: el material se vuelve sólido y desborda los vasos, mientras que en el escenario se lanza humo para crear la ilusión de acción escénica. La cámara inmedia sobre los edificios colindantes el World Trade Center de Nueva York recibiendo el impacto del segundo avión terrorista. Un plano secuencia sigue a

los performers de vuelta a escena, si bien a mitad de camino toman su lugar tres niños, cuya carrera descendente se ralentiza y se sobreexpone hasta desaparecer en un fundido a blanco. En este episodio, las funciones dramáticas del vídeo se superponen: deslocalización de la acción, intermediación de imágenes, transformación y edición para aumentar el dramatismo. Es intencional que en torno a dos tercios de cada espectáculo haya un momento de especial contundencia y cambio de códigos para impactar al espectador y prepararle para el «descenso a los infiernos» de la última parte (Teira, 2020b: 479). En este caso, se busca que, al regresar la acción a escena, el espectador haya sufrido cierta transformación emocional. A partir de ahí, la crítica de la pieza se hace más cruda e incisiva.

En cuanto a los insertos videográficos, más frecuentes en otros espectáculos, en *Katastrophe* se concentran en su última parte, que es la de mayor carga ideológica, pues los ositos han decidido seguir a un líder que les guíe. La videoescena inserta material documental editado a partir de discursos de dirigentes como George W. Bush, Vladimir Putin y Hu Jintao sobre las amenazas externas que concluye con una intervención de Adolf Hitler y sus posteriores vítores, que funde a la imagen de dos bandos oseznos atacándose con palomitas de maíz y pequeños petardos. La contienda se alterna con imágenes de explosiones y concluye apilando los cadáveres de ositos en una fosa común. Al estilo del precursor Erwin Piscator, la alternancia de película documental pone en relación acontecimientos políticos y sociales, a la vez que potencia la tensión dramática entre escena y vídeo (1976: 82). Con el documental enlaza una última videoescena que muestra al osito líder sobre una torre en cuya base se encuentran otros pocos, y a su vez se levantan sobre una estatua de oso. A sus pies se postra una multitud de osos que poco a poco cae derretida por el calor inducido en su superficie. La siguiente escena muestra vasos con ositos donde arden llamas como en cámaras de gas. La metáfora es clara, aunque no explícita.

La videoescena final es textual dinámica: muestra con la cámara la palabra *fin* con granos de maíz calentándose, los cuales saltan al convertirse en las mismas palomitas que antes eran utilizadas para bombardear. El movimiento del texto y su materialidad están impregnadas de la ironía y la mordacidad presentes en el resto del espectáculo.

Brickman Brando Bubble Boom [BBBB] (2012)

Un recurso dramático habitual de Señor Serrano es la fragmentación de un personaje entre escalas. En *BBBB* el ficticio constructor John Brickman es miniatura, performado y representado por Marlon Brando. Las vidas de ambos en busca de un hogar se proyectan sobre las paredes de una casa de porexpán que se construye conforme crece su imperio.

El primer uso de la videoescena es textual para titular la pieza, sobre uno de los paneles que los performers-manipuladores utilizan para construir la casa. Mientras se proyecta, Palacios, que sujeta el panel, hace una pompa de chicle hasta que explota. La metáfora mordaz vincula el texto videoescénico (*bubble boom*) con la acción escénica.

La réplica de acciones multiplica las personificaciones de Brickman y sirve de hilo narrativo. El performer Diego Anido replica las acciones de Brando videoproyectado y le da voz con un texto con el que se satiriza al modificar el diálogo en sus películas, que comienzan y acaban por *El Padrino* (*The Godfather*, 1972), lo que asocia al constructor con la mafia, e incluye *Julio César* (*Julius Caesar*, 1953), donde exalta la promesa de hogar para todos con condiciones inmejorables —«¡A los bancos!» grita Brando por boca del performer—, una sátira de las promesas que devinieron en la crisis. Advierte Provencio (2016: 119; 2019: 426) que la duplicación videoescénica trata «los límites del ‘yo’, su ambivalencia entre la realidad material y su proyección virtual». En lugar de optar por una voz en *off* o solo subtulado, la acción y el texto escénicos evidencian el carácter inmaterial del Brando en vídeo y despersonalizan a Brickman al multiplicarlo en escena y videoescena. Cuando no hay texto, la acción escénica es acompañada de pompas de jabón, lo que retoma la asociación presentada en el título.



Figura 5. El performer replicando las acciones de Marlon Brando en *Julio César*. Fuente: www.srserrano.com. Autoría: Alfred Mauve

Como en los otros espectáculos, la videoescena amplía visibilidad y multiplica puntos de vista ante la manipulación de miniaturas. En esta escala, Brickman es una figura con chaqueta roja, presentado desde su juventud en su barrio, donde se produce una inmediatez de Brando dentro de la maqueta de su casa. Una escena de *Un tranvía llamado deseo* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) aparece en metavideoescena mediante el mecanismo de *hiperinmediatez* —inmediatez dentro de la hipermediatez—, que funde un vídeo dentro de otro que se evidencia como tal (Teira, 2020a: 312). Luego, la miniatura se confronta con una figura trajeada entre las que median una

pila de monedas y una cerilla, que, prendida por un manipulador, hace arder la miniatura de detrás. Sobre ella se sitúa una fábrica: Brickman ha sido sobornado para quemar su propio barrio. La marcha de Brickman en miniatura con un hatillo a la espalda transita a una escena de *Salvaje (The Wild One, 1953)* en la que Brando huye en moto de una multitud enfurecida. La sucesión de recursos videoescénicos teje la narrativa: videoescena textual, insertos cinematográficos, ampliación de la miniatura y sus manipulaciones e hiperinmediación.

El vídeo permite ver en un *collage* la juventud de Marlon Brando que los manipuladores presentan con recortes sobre en un mapa de EE. UU., alternado con insertos de la época, y acompañado por un ukelele en directo. Tras él, el oscuro da paso a un documental sobre naturaleza y construcción, en la línea ecologista de *Katastrophe*. También hay posteriormente un *collage* de sucesivos recortes de dirigentes políticos en compañía de líderes de empresas, junto con logos de bancos y billetes de juguete, videoescenificado con un zum palpitante que intensifica su impacto. Las últimas imágenes en depositarse son de *El Padrino*. Se produce, pues, la crítica a partir de la asociación por consecutividad. Más tarde, también se cuenta mediante *collage* de imágenes y textos acompañado de ukelele la historia de la isla polinesia de Tetiaroa, que fue propiedad de Brando hasta que la abandonó tras suicidarse en ella su hija en 1995.

También se usa el *collage* digital mediante *videomapping* sobre la casa cuando la videoescena simultanea un inserto con las luces de Nueva York sobre el lado derecho de la casa con la captura de sucesivos recortes sobre Brando en el panel principal. La sátira se ve enfatizada por el subsiguiente inserto de *docureality* de reforma de casas. En una videoescena posterior varios grupos de casas tras figuras con chaquetas de distintos colores, que aluden a políticos, reciben casas rojas, el color de Brickman, para finalmente ser todas de este color, incluidos los propios líderes. Nuevamente, las pompas de jabón pasan ante la cámara: la burbuja se hincha. La última imagen es la miniatura de Brickman ante el gran grupo de casas rojas, tras ellas su mansión, y en el fondo un tablero de *Monopoly*. El *collage* tridimensional a tiempo real fabula la propagación de la corrupción como un mero juego de tablero. Sobre la casa de porexpán ya completada se proyecta una entrevista a un Marlon glorioso en su mansión, tras la cual se muestra publicidad de promoción inmobiliaria por parte de entidades financieras a finales de la década de 1990 y principios de los 2000. Nuevamente, la sucesión provoca asociaciones y entabla el diálogo intersemiótico entre escena y videoescena, en el que cada una afecta y complementa a la otra.

Un uso textual dinámico de la videoescena es la conversación de aplicación móvil entre Brickman y los poderes fácticos: la industria, la prensa y los bancos, que antecede a la posterior expansión de la corrupción. Así, un diálogo tiene lugar en el contexto de un elemento *pop* que contribuye a la crítica, presente gracias a la videoescena.

En su declive, Brickman vuelve a casa. En un ingenioso artificio, su miniatura es desplazada lentamente hacia adelante, atravesando varias maquetas de cartón que representan sucesivos salones de la mansión. Así, se va

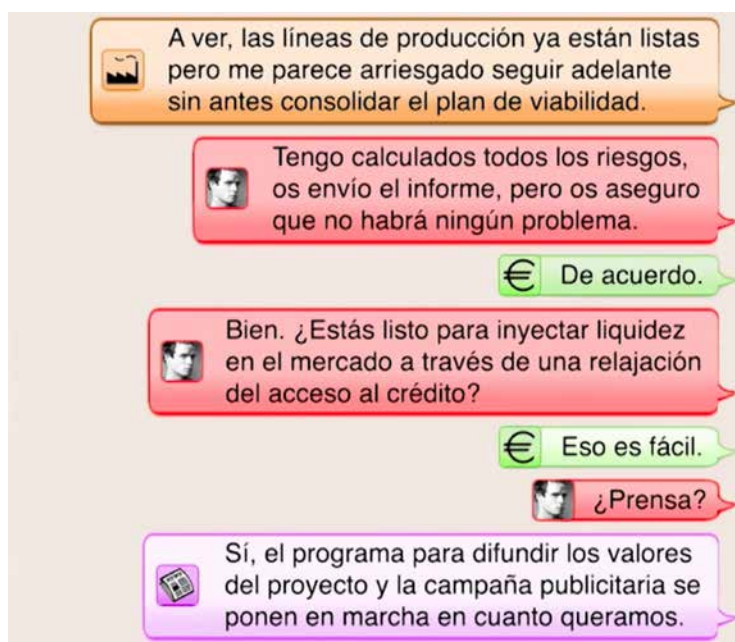


Figura 6. Conversación de aplicación móvil videoescénica entre Brickman y los poderes fácticos. Fuente y autor: Agrupación Señor Serrano

introduciendo en la casa de porexpán ya terminada, con una última imagen de una miniatura de la mansión dentro de una bola de cristal. El fundido a oscuro da paso a vídeos de los desahucios que se dieron a causa de la crisis hipotecaria, en un recurso idéntico a los insertos anteriores.

Finalmente, se muestra el interior de la casa por medio de una ampliación de visibilidad: la videoescena muestra algo oculto a los ojos del espectador por la escenografía, como un ojo *voyeur*. Se trata de un parque temático en miniatura alternado con tarjetas que explican la soledad de Brando en sus últimos días, en los que pasaba largas temporadas con su amigo Michael Jackson. Preside la escena una fotografía de Brando y Jackson en actitud cómplice, y la concluye la mansión que, idéntica a la de Brickman, se encuentra en el parque: Neverland.

La búsqueda del hogar encuentra su fracaso en el último capítulo, abierto por escenas de *Apocalypse Now* (1979), donde Brando encarna a un ex militar desquiciado. Dentro de la casa, la cámara recorre en negativo tarjetas con texto sobre la muerte de Brickman solo en su mansión, alternadas con una bola de cristal, unos billetes de *Monopoly* y los performadores inmóviles. Se levanta la maqueta de la mansión dando paso a una pequeña casita en cuyo interior se encuentra acostada la miniatura de Brickman. Como irónica moraleja, la videoescena muestra sobre la casa: «Las fábulas estúpidas de hombres como Brickman, incapaces de encontrar un hogar a pesar de su riqueza, son mitos consolatorios que los débiles nos explicamos entre nosotros para resignarnos con nuestras pequeñas miserias cotidianas». Sigue una frase de Brando: «Solo los débiles creen en los sueños. Por eso los niños son soñadores y a la gente débil le gusta el cine o el teatro». Esta es la última proyección, ya que, al desvanecerse, la casa es destruida a golpes por los performadores, en una acción violenta que recuerda a los primeros espectáculos de La Fura dels Baus. Mientras tanto, caen pompas de jabón. La burbuja ha explotado.

A House in Asia (2014)

El Sheriff es un *cowboy* a la caza del último jefe apache, Gerónimo. Esta alegoría representa al marine estadounidense Matt Bissonete, quien participó en la Operación Lanza de Neptuno para dar búsqueda y captura al terrorista Osama Bin Laden en su casa de Abbottabad (Pakistán). Bajo el seudónimo de Mark Owen publicó la obra *No easy day* (2012) en la que recogía su vivencia en el asalto. En *A House in Asia* no se menciona explícitamente a Bin Laden; el enemigo es Gerónimo, que además fue el nombre en clave del terrorista en la operación. La dramaturgia gira en torno a las casas que existieron: la real, la réplica de entrenamiento estadounidense y la utilizada en la película *La noche más oscura* (*Zero Dark Thirty*, 2012). A la vez, tres narrativas se entremezclan: el muñeco de sheriff en miniatura, el marine con cuerpo de performer y voz en *off*, y el cinematográfico capitán Ahab de *Moby Dick* (1956), obsesionado con la caza del monstruo.

En el prólogo, un performer parece manejar en un simulador de vuelo un avión que sobrevuela una ciudad en la que se ve el World Trade Center. Su trayectoria hacia una de las torres indica que es el avión secuestrado por Al Qaeda. Dentro de las referencias *pop* que Señor Serrano integra en sus espectáculos, se reconoce el lenguaje de los videojuegos para situar al espectador en primera persona gracias a su interfaz. Más tarde, cuando las fuerzas especiales asaltan la casa de Abbottabad, la cámara sigue la acción con un arma superpuesta como si fuera un *shooter*. Vuelve a usarse la primera persona del videojuego, ahora desde el otro bando. La realidad aumentada, es decir, la introducción en la imagen capturada de elementos no presentes en la escena física, permite la ampliación y la inmersión del público desde un código que le es familiar.



Figura 7. Serrano parece manipular el simulador que dirige un avión a las torres gemelas. Fuente: Agrupación Señor Serrano

La ampliación videoescénica muestra la miniatura del Sheriff dentro de un coche en el aparcamiento de un McDonald's mientras en escena lo hace un performer con sombrero de *cowboy*. El vídeo multiplica al personaje en

las tres escalas y así fragmenta su presencia. En una adaptación del monólogo final de Rutger Hauer en *Blade Runner* (1982) afirma que él mató a Gerónimo y se presenta como narrador. El título del espectáculo aparece en vídeo con música e imágenes de *western* sobre un mapa de Pakistán. Acto seguido, se presentan los personajes en clave de créditos cinematográficos clásicos. Las referencias al cine aparecen como catalizadoras de la dramaturgia.

La cámara muestra la maqueta de la casa que, girando sobre sí misma, es replicada en vídeo mediante edición en directo para presentar las dos copias del edificio. Después se recorren en texto diversos enfrentamientos históricos con motivación religiosa, superpuestos al vídeo en directo de figuras de indios y vaqueros de varios colores que se acaban descubriendo sobre un tablero del juego de mesa *Risk*, que recuerda al *Monopoly* de *BBB*.

Google Maps aparece en su función de Street View que permite explorar prácticamente cualquier calle del planeta y que multitud de museos y centros de arte utilizan para ser visitados virtualmente. Esta herramienta muestra el recorrido de una lujosa casa donde elementos como una televisión o una puerta sirven de entrada a otros universos por intermediación. La edición implica al sonido cuando a través de una puerta vemos al capitán Ahab, pero su diálogo se corresponde con un discurso de George Bush. Ahí se enfrenta a la miniatura de Gerónimo, cuya réplica cinematográfica da a continuación otra arenga en televisión. Es una nueva hiperinmediación: una captura en directo es proyectada y dentro de ella se funde material pregrabado.



Figura 8. Dos momentos de hiperinmediación donde se incluye vídeo pregrabado en la imagen capturada por la cámara. Fuente: Agrupación Señor Serrano

Una nueva referencia a la cultura *pop* aparece con las redes sociales cuando el vídeo muestra tuits de autoría del Sheriff y de Gerónimo, declarándose mutuamente odio mediante *hashtags*. La miniatura de un edificio rectangular, la figura de un indio lanza en ristre, y una explosión inserta dan una clara referencia al 11-S. Esto detona el enfrentamiento de miniaturas de indios y vaqueros alternados con un helicóptero que acaba cayendo (como sucedió en realidad). Suenan disparos y música electrónica unidos a la luz de una linterna para generar la atmósfera. La escena funde al ácido gag de

Groucho Marx en camisón mirándose en un espejo en *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, 1933): son dos caras de una misma moneda, Bin Laden-Gerónimo y el Sheriff-presidentes.

La videoescena mapea en vista cenital la casa y su entorno para describir cada una de sus partes. Se aprovecha la imagen capturada para superponer a ella información explicativa que evoca un plan de asalto, a través de la edición en directo de la imagen.

La única acción puramente escénica del espectáculo —un baile estilo *country* de un grupo de chicas— acompaña el texto sobre la historia real de Matt Bissonnette, lo cual alivia la tensión previa para la escena final. En ella, dos planos se contrastan mediante el vídeo. Primero, insertos cinematográficos del séptimo de caballería y de Ahab a la caza de la ballena introducen el ataque al alternarse con las miniaturas de vaqueros a caballo. Sin embargo, la cámara pasa a las miniaturas de dos actores conversando en el plató de la película de Bigelow, cuyas posiciones son replicadas por los performers en una doble duplicación: miniatura-personaje, miniatura-actor, performer y voz en *off*. La conversación concluye con el inicio del rodaje del ataque, visible en videoescena desde un plano cenital a través de la casa llena de vaqueros armados y de indios abatidos en un suelo lleno de sangre. Un bucle editado en directo de Ahab lanzando un arpón da paso a las miniaturas de vaqueros que rodean una gran ballena blanca ensangrentada, con el Sheriff sobre ella. Gerónimo - Moby Dick - Bin Laden ha caído.

La única proyección que no se realiza directamente sobre la pantalla frontal tiene como soporte la maqueta de la casa. Vuelve a ser el Sheriff personificado por Ahab, pero esta vez con la voz de Barack Obama en su comparecencia de 2011 para anunciar el asalto a la casa de Abbottabad y la muerte de Bin Laden, consolidando la asociación del Sheriff con los presidentes estadounidenses, a la que la compañía sumó después a Donald Trump.

El epílogo vuelve al aparcamiento del McDonald's con ampliación de visibilidad, donde el monólogo final de Matt en la misma miniatura dentro del coche del comienzo tiene como telón de fondo vídeos de las celebraciones por la muerte de Bin Laden. Finalmente, el texto cuenta la demolición de las tres casas. La denuncia social es construida a partir de la consecutividad de la imagen videoescénica en directo y de archivo, y su edición en directo.

Birdie (2016)

El punto de partida de *Birdie* es la fotografía de José Palazón ganadora del premio Ortega y Gasset de Periodismo en 2015, en la cual aparecen dos jugadores en el campo de golf de Melilla y, al fondo, la valla que la separa de Marruecos con varios inmigrantes encaramados, uno de los cuales lleva una sudadera roja con capucha. En escena se representa el *green* acabado en un hoyo con su bandera, al que se dirige una gran migración de miniaturas, y a un lado una figura inmóvil con sudadera roja con capucha. La intermedialidad narrativa se construye a través de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), como amenaza: el «They're coming! (Ya vienen)» del personaje de Tippi Hedren en la película anuncia el peligro en varios momentos del espectáculo.

La videoescena textual intertitula los actos tras un prólogo que explica las dos acepciones de *birdie* que enlaza la compañía: la de «pájaro pequeño» y la de «golpe de golf». Luego, mediante el plano detalle videoescénico, el primer acto narra con voz en *off* el inicio del día de Palazón de objetos en una mesa que fomenta la subjetividad. Se detiene en el periódico *El País* del 20 de octubre de 2014, donde sucesivas noticias se ligan a las migraciones mundiales, incluyendo el *collage* de mapamundis y la superposición digital de fotos sobre las del rotativo.

Con la salida de Palazón a la ciudad para hacer la foto, la videoescena muestra un inserto de *Los pájaros* al que siguen imágenes en directo de postales de Melilla con las que conocer su paisaje, fiestas, cultura y gastronomía y, finalmente, la valla de 12 kilómetros que cerca la ciudad. Tras ensalzarla como un lugar de encuentro entre culturas, presenta su campo de golf, cuyo coste fue de 5 millones de euros. Entonces pasa a postales donde los pájaros se acumulan junto a Tippi Hedren, imagen que se funde con el inserto cinematográfico de dicho instante. En una nueva alternancia de funciones, la videoescena pasa de la ampliación al inserto y luego al *collage* manual para suavemente volver al inserto. Nuevamente la crítica mordaz se propone desde la asociación.

Comienza el segundo acto con la toma de la fotografía, escenificada con miniaturas. A la imagen congelada en vídeo se superponen varias capas de análisis por medio del *collage*: su composición y los elementos que aparecen en ella, incluyendo un inserto filmico: «They're birds, aren't they?», otro de la Guardia Civil y un tercero que explica la proporción áurea sobre la imagen. También se sitúan en la miniatura banderas de España, Europa y Marruecos, y se identifica a los migrantes con los temidos pájaros a través de superponer a la imagen tarjetas con estos dibujados. Finaliza con un «They're coming!» y el inserto de la huida de los pájaros. La edición está alternándose ahora entre la primera escala, donde se colocan elementos; la segunda escala, donde se realiza la superposición sobre la imagen estática; y la tercera, que yuxtapone vídeos a la imagen.



Figura 9. Fotografía de la valla de Melilla de José Palazón (izquierda) y su recreación mediante miniaturas (derecha). Fuente: Agrupación Señor Serrano

El momento de interrupción tiene lugar con el escenario lleno de humo y el lanzamiento de unos láseres de colores al público. El vídeo pasa a recoger un vaso donde gracias a un cuentagotas se producen imágenes de fluidos

mezclándose. Luego muestra una pelota de golf girando frente a una esfera terrestre. Las imágenes buscan la belleza en un *collage* secuencial y acaban con un plano detalle del ojo de uno de los performers al que se superpone una enorme migración de aves.

Al fin la cámara visita a vuelo de pájaro el *green*: bebés humanos y diversos animales que nacen de una Venus de Willendorf realizan una enorme migración hasta el hoyo. Se alterna el inserto videoescénico de una carrera de obstáculos de efecto metafórico. El viaje incluye una nevada de azúcar sobre los animales, tanques militares, un vertido de fuel en el que se ahogan algunos y una zona de agua. El riesgo asumido por quienes abandonan su lugar de origen sin nada aparece ligado a la historia de la humanidad. Una de las figuras es un fotógrafo, como impassible registrador de sucesos. Se insertan vídeos de guerras y migraciones hasta llegar a la escena de huida de *Los pájaros* vista antes, pero sin aves en el cielo. La voz en *off* había advertido que los pájaros pueden ser una proyección de nuestros propios miedos, por lo que ahora la videoescena se vincula con la narración verbal al realizar la edición de una inserción previa. Otra parte incluye billetes y animales cruzando el agua en una barca, donde el vídeo funde por un momento a una cubeta a la que caen varias de las figuras, en un evidente símil a tantos muertos intentando encontrar un lugar mejor. Un campamento de refugiados recoge a aquellos que se salvan, pero un inserto muestra a un cazador de pájaros. Nunca se está a salvo del todo.

Por último, la videoescena muestra a las miniaturas que tiran la valla que rodea el hoyo y les impedía el paso. Los manipuladores van lanzando algunas de ellas por un agujero, cuyo destino es incierto, metáfora de la incertidumbre ante el final del viaje. El oscuro deja sola a la voz en *off* hablando del origen de la vida y un foco cae sobre la figura de la capucha roja. Los performers comienzan a recoger mientras que la voz en *off*, subtitulada en vídeo,



Figura 10. Fotógrafo en la migración a la que funde un inserto del «They're coming». Fuente: Agrupación Señor Serrano

se descubre como el migrante de la capucha roja, que reflexiona sobre la efimeridad y el futuro: «Solo he estado aquí 45 minutos, pero parece una eternidad con este sol y esta postura». Un ventilador hacia el público acompaña el momento final en que la figura encapuchada en escena, la performadora que ha permanecido inmóvil todo el espectáculo, baja del lugar en el que estaba, a la vez que la voz en *off* anuncia que echa a volar.

Conclusiones: funciones dramáticas de la videoescena e intermedialidad

Como se exponía al principio, si bien el uso de videoescena, es decir, medio audiovisual incorporado al teatro, no significa por sí solo estar ante un evento intermedial, Agrupación Señor Serrano hace de tal cosa la premisa esencial en forma y contenido de cada espectáculo: la realización escénica es concebida dramáticamente de modo que no puede existir sin el vídeo. Esa es la principal distinción respecto de espectáculos en los que la videoescena, aunque tiene un sentido dramático, no es el anclaje de la propuesta espectacular, y su eliminación podría eventualmente ser cubierta por otros elementos escénicos. Por ejemplo, un personaje videoescénico podría ser encarnado por un actor o incluso una voz en *off*, aunque su carácter se transformase. En Señor Serrano, sin embargo, es insustituible la visión de la cámara por otro recurso que permita la narrativa deseada, ya que esta se articula sobre su estructura formal.

Tal integración del vídeo en la dramaturgia da lugar a lo intermedial e implica que la videoescena es utilizada con diversas funciones dramáticas a lo largo de los espectáculos, dentro de los sentidos textual, escenográfico, multiplicativo o caracterizador expuestos en Teira (2020a), que aquí favorecen la crítica sociopolítica.

La videoescena textual tiene normalmente carácter narrativo, aderezado en Señor Serrano con ironía y sentido crítico. Con su origen en los intertítulos del cine mudo, los textos en vídeo también son utilizados en videojuegos con carácter explicativo. Aparece texto estático en los intertítulos de *Katastrophe* sobre los ositos o los de *BBB* sobre John Brickman, formado por texto inmóvil o con poca animación. Aparece texto dinámico como soporte de un segundo significado, como es el caso de las letras *fin* en *Katastrophe* convirtiéndose en las palomitas de maíz que bombardeaban a los ositos.

Videoescenografía supone dar función escenográfica a la videoescena, lo que en Señor Serrano sucede a nivel metavideoescena, es decir, dentro del vídeo. Hay ampliación escenográfica cuando aumenta el espacio perceptible a través de la virtualidad, como en la mansión de *BBB* o la casa de *A House in Asia*.

La videoescena multiplicativa resulta ser la más habitual, en su objeto de alteración de la percepción espacial, temporal y/o de la acción.

Es esencial la multiplicidad de puntos de vista al duplicar la acción sobre la miniatura y su plano detalle. Incluye además una recontextualización al evitar mostrar en el vídeo la manipulación, por tanto, plantea una reflexión sobre los mecanismos que operan en la creación de imágenes videoescénicas al tiempo que crea en ellas un nuevo espacio ficcional, un efecto similar al

producido en los trabajos de Katie Mitchell, como *Fräulein Julie* (2013) u *Orlando* (2019). Aparece unida la ampliación de visibilidad, que, desde un punto de vista práctico, es la más habitual de las funciones, pues amplía la escala de la miniatura, que desde el público apenas sería perceptible de otro modo. En la salida de escena de *Katastrophe* o el interior de la casa de *BBBB* permite al espectador ver la acción que sucede fuera de su vista, a la que es imposible acceder si no. Se oculta de escena pretendidamente algo para que solo tenga carácter videoescénico, como en los interiores de *Bajazet* (2019) de Frank Castorf, en un efecto *voyeur* de acceso a algo privado.

El *collage* videoescénico produce simultaneidad de imágenes diversas y cuya asociación queda en manos del espectador. En *BBBB* hay varias proyecciones en las paredes de la casa que asocian contenido documental con la fábula en miniatura. También se produce por inmediatez de acción capturada en directo, como las explosiones en *Katastrophe* o las migraciones en *Birdie*, que construyen la dramaturgia al resignificar la imagen de base el discurso por contraste entre unas y otras. También se realiza *collage* manual, al capturar composiciones hechas de retazos de materiales distintos o el apilado de imágenes en tarjetas, como las imágenes de corrupción inmobiliaria en *BBBB* o las postales de Melilla en *Birdie*.

La remediación aparece con combinaciones de hipermediación e inmediatez, y la simultaneidad de ambas, la hiperinmediatez, como Brando en su casa en *BBBB* o Gerónimo en televisión en *A House in Asia*. También los insertos de origen cinematográfico o documental son numerosos, y su alternancia con la imagen de la cámara en directo provoca una aparente consecutividad. Por ejemplo, en *Katastrophe* son los discursos de altos mandatarios; en *BBBB*, las películas de Marlon Brando; en *A House in Asia*, la caza de *Moby Dick* y en *Birdie*, las escenas de *Los Pájaros*. La remediación de acciones en escena desde videoescena recrea en escena la acción de un personaje en vídeo, como sucede con Marlon Brando en *BBBB*. El contraste despersonaliza al personaje al fragmentar su identidad y potencia su carácter fabular.

Hay asimismo personajes videoescénicos creados por videoescena caracterizadora, que siempre son mixtos, es decir, tienen presencia escénica y videoescénica, pues, o bien son imagen en cámara de miniaturas de la escena física o son insertos cinematográficos replicados por miniaturas o performers. Se conocen los ositos de *Katastrophe*, el John Brickman de *BBBB* o el cowboy de *A House in Asia* gracias a su miniatura, que se hace visible al público por medio del vídeo. La presencia física complementada por la imagen videoescénica despersonaliza al generar un *alter ego*, lo que hace evanescente la corporeidad del personaje.

Las numerosas funciones dramáticas de la videoescena utilizadas por Agrupación Señor Serrano son indisolubles del sentido de sus escenificaciones, lo que evidencia su dramaturgia intermedial con objetivo de crítica social. El sustento del núcleo de convicción dramática sobre el vídeo supone, por tanto, que no es posible la puesta en escena sin el elemento videoescénico. Un síntoma de esto es que desde la concepción de los espectáculos se concibe la videoescena como soporte dramático; no es un elemento introducido *a posteriori* o con una función particular.

Con todo, queda de manifiesto que las dramaturgias intermediales hibridan de tal forma el medio teatral con el audiovisual que la propuesta en su conjunto se articula a través del diálogo entre ambos campos. Este es un espacio continuo amplio y rico, lleno de posibilidades ligadas a la tecnología, pero, sobre todo, a la creatividad en la hibridación de lenguajes. Compañías como Agrupación Señor Serrano viajan por estos caminos en los que aún quedan magníficas oportunidades por explorar.



Referencias bibliográficas

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO. *Katastrophe. Dossier*, 2011.
- BELL, Phaedra. «Dialogic media Productions and Inter-media Exchange». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. (Lawence, KA: University of Kansas), 2 (2000), p. 41-56.
- BETEVEÉ. Entrevista a Àlex Serrano, companyia Agrupación Señor Serrano - Terrícoles | betevé. <<https://www.youtube.com/watch?v=PppxukCHvUg>>, 26 septiembre 2018. [Consulta: 1 marzo 2021].
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2000.
- DIXON, Steve. *Digital performance*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo* (3.ª ed.). Traducción de D. G. Martín, y D. M. Perucha. Original en alemán, 2004. Madrid: Abada Editores, 2017.
- FTM: Fundación Teatro a Mil. Clase Magistral: Viviendo del fracaso | Agrupación Señor Serrano. <<https://www.youtube.com/watch?v=oZgecG6ho4Q>>, 30 julio 2018. [Consulta: 15 septiembre 2020].
- GIESEKAM, Greg. *Staging the screen*. Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles. «Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad». *Caracteres* (Salamanca: Editorial Delirio), 4, 2 (2015), p. 8-17.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Volumen 1. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002.
- KATTENBELT, Chiel. «Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships». *Cultura, lenguaje y representación* (2008), p. 19-29.
- MARTÍNEZ, David. «Videoescena en la dirección escénica (I)». *ADE-Teatro* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España), 173 (2018), 173-181.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Manual de espacio escénico. Fundamentos, terminología y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017.
- MILGRAM, Paul; KISHINO, Fumio. «A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays». *IEICE Transactions on Information Systems* (Tokio: The Institute of Electronics Information and Communication Engineers), E77-D, 12 (1994), 1321-1329.
- MONTEVERDI, Anna Maria. Digital performance. Anna Maria Monteverdi. Dietro l'immagine: "Birdie" e il "teatro documentato" di Agrupación Señor Serrano al Teatro sociale di Gualtieri: Intervista ad Alex Serrano (2 agosto 2019). <<https://bit.ly/2VDw3MS>>. [Consulta: 23 febrero 2021].

- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- PROVENCIO, Julio. «Dramaturgias intermediales en el teatro español del siglo XXI: el caso de Agrupación Señor Serrano». En: Mónica Molanes e Isabelle Reck (eds.). *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 2019, p. 425-432.
- PROVENCIO, Julio. «El lenguaje intermedial de la Agrupación Señor Serrano». ADE-Teatro (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España), 161 (2016), 119-123.
- SCOTT, Joanne. «Time in Intermedial Theatre». En: Crossley, Mark (ed.). *Intermedial Theatre*. Londres: Red Globe Press, 2019.
- TEIRA ALCARAZ, José Manuel. «Hacia un análisis de la función dramática de la videoescena». *Acotaciones* (Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático), 45 (2020a), 291-322.
- TEIRA ALCARAZ, José Manuel. «La crítica social de Agrupación Señor Serrano a través de la dramaturgia intermedial. Entrevista a Pau Palacios». *Anagnórisis* [en línea], 22 (2020b), 467-484.
- UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Traducción del alemán de Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2002.

Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual

Martí B. FONS SASTRE

ORCID: 0000-0001-6974-5594

martinfonssastre@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Investigador en arts escèniques. Membre i docent del laboratori LADAT de la Universitat de les Illes Balears (UIB). Doctor en Història de l'Art per la Universitat de les Illes Balears (UIB) amb la tesi: *Fonaments científics del procés creatiu de l'actor. Perspectives d'estudi*. Ha publicat diferents llibres i articles sobre la creació escènica contemporània i el procés creatiu de l'actor.

Resum

El present estudi analitza dues propostes escèniques, *Krekovic camina* i *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat*, desenvolupades durant el 2018 en el marc del projecte de recerca *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* dut a terme per l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). Aquest projecte es concretava en un treball d'investigació i creació artístiques on es feien visibles, escènicament, determinats sectors i àmbits relacionats amb el món del turisme que havien patit marginació i precarietat laboral. El treball consistia a crear propostes escèniques que donaven lloc a una recerca sobre la pròpia praxi teatral contemporània, jugant amb dramatúrgies invasores en els espais públics a partir de dispositius relacionals des d'estratègies participatives que donessin lloc a l'acció col·lectiva. Els dos dispositius tenien, per una banda, un clar objectiu de conscienciació social i, per l'altra, un objectiu experimental i d'innovació. Tot això va provocar una reflexió sobre la performativitat, la teatralitat i els components del joc dramàtic, especialment la funció activa de l'espectador.

Els dispositius presentats aconseguiren activar una potència transformadora de la realitat social a través de l'activitat artística mitjançant la invitació a convertir els espectadors en actors participants de l'acció realitzada: des de la defensa de la identitat d'un barri marginat fins a la intervenció i la subversió de la lògica urbana per lluitar contra la massificació turística de les ciutats, retornant al seu encant des d'una vessant poètica.

Paraules clau: dispositius escènics, dramatúrgies de l'emergència, teatres d'invasió, performativitat, teatralitat, teatre balear

Martí B. FONS SASTRE

Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual

Performativitat, teatralitat i compromís social

El teatre i les arts escèniques, en general, sempre han tingut una dimensió clarament social com a mirall de la realitat i l'espai on es convoca a la comunitat per transmetre un missatge des de l'acció representada o presentada. Però, també, el teatre ha estat i és una arma per intentar transformar la societat des de la reflexió, la participació, la crítica o la denúncia de les desigualtats socials. Al començament del segle XXI, seguint l'estela dels creadors teatrals del segle anterior, ens trobem amb una diversitat de propostes escèniques on s'entrellacen les estratègies d'experimentació i innovació amb la conscienciació social.

Per a l'investigador Óscar Cornago, el compromís social en la creació escènica actual és: «un valor en alza, lo que ha llevado a lo que podría llamarse de forma irónica los teatros del compromiso social» (Cornago, 2015: 262). En conseqüència, les arts escèniques contemporànies presenten pràctiques artístiques centrades en el desenvolupament d'un esdeveniment performatiu obert que manifesta clarament la seva qualitat social com a acte d'acció compartida, en què es privilegia la participació com a element clau (Cornago, 2016a: 191-213). Els nous formats escènics plantegen un espai d'actuació comuna del qual formen part els artistes i no artistes, *performers* tots ells del fenomen col·lectiu emergent.

L'escena balear actual contempla diferents propostes escèniques que es basen en la creació de dispositius relacionals on s'entremesclen l'experimentació i el compromís social, el risc i la responsabilitat, i on destaquen companyies com a As Marías, els Hermanos Picohueso o el Col·lectiu Güilis,¹ que

1. Les tres companyies citades han nascut els darrers cinc anys a les Balears i estan conformades principalment per actors i actrius que varen sortir de les promocions de l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). Les tres companyies tenen com a membre l'actriu i creadora Lluqui Portas, exalumna de l'ESADIB que va ampliar els estudis sobre teatre de carrer i teatres d'invasió fora de les Illes Balears, afavorint la creació d'espectacles escènics experimentals on el joc entre la performativitat i la teatralitat i la connexió dels actors amb l'espai públic són els eixos fonamentals.

treballen des de l'experimentació del joc escènic relacional i la interacció entre l'espai públic i l'espai privat.

El present estudi, però, se centrarà en el projecte de recerca *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* dut a terme per l'Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB) entre el 2017 i el 2018, i finançat pel programa SOIB-Joves Qualificats Sector Públic de la Conselleria de Treball del Govern Balear, conjuntament amb el Fons Social Europeu i la Conselleria d'Educació i Universitat amb les ajudes per als grups de recerca d'ensenyaments artístics superiors en la convocatòria del 2017, amb una durada de tres anys (2018-2020).

Aquest projecte es concretava en un treball d'investigació i creació artístiques en què es feien visibles, escènicaament, determinats sectors i àmbits relacionats amb el món de l'hostaleria i el turisme que havien patit marginació i precarietat laboral, donant veu a tots aquells testimonis que, tot i ser part fonamental del desenvolupament turístic a les Illes Balears, havien restat i resten invisibles davant d'una societat que ha privilegiat la imatge idíl·lica del «sol i platja».

D'una banda, el projecte tenia un clar objectiu de conscienciació social i, de l'altra, un objectiu experimental i d'innovació, ja que pretenia crear propostes escèniques a partir de nous formats, donant lloc a una investigació sobre la pròpia praxi teatral contemporània que jugava amb dramatúrgies invasores en els espais públics a partir de la creació de dispositius escènics des d'estratègies participatives que donessin lloc a l'acció col·lectiva. Tot això provocava una reflexió sobre la performativitat, la teatralitat i els components del joc escènic, especialment la funció activa de l'espectador, de manera que el marc teòric d'aquests plantejaments artístics s'inscrivía en els postulats del *teatre postdramàtic* proposat per Hans-Thies Lehmann, en les característiques de la *representació rapsòdica* defensades per Rafaëlle Jolivet, en el *teatre relacional* a partir de les idees estètiques de Nicolas Bourriaud o en el *teatre d'invasió* d'André Carreira.

Dels treballs escènics desenvolupats al llarg de tot el període de recerca passarem a detallar-ne dos, que són els següents: *Krekovic camina* i *Un buco nella città / Una escletxa a la ciutat*. Aquestes dues propostes es varen presentar com a dispositius escènics realitzats en espais públics, abordant aquests indrets no com a escenografia sinó com a dramatúrgia, on la participació era un eix fonamental per a la construcció de la pròpia representació. Tots aquests elements treballats es varen relacionar directament amb les diferents temàtiques i problemàtiques presents a la creació escènica actual. Per tant, abans de passar a la reflexió sobre aquestes propostes escèniques, comentarem el marc teòric de pensament escènic i dramàtic dins el qual s'engloben.

Dispositius relacionals i estratègies postdramàtiques a la creació escènica actual

La noció de dispositiu s'ha transformat en les darreres dècades en un concepte gravitatori per a les pràctiques escèniques. Com expressa Arnaud Rykner (2015: 283), el concepte de dispositiu es revela com una forma oberta de la

teatralitat moderna. Aquest concepte, utilitzat també pels artistes plàstics en relació amb la noció d'instal·lació, es va començar a difondre en la creació escènica contemporània de finals dels anys vuitanta i, en anys posteriors, va adquirir una major importància que ha perdurat fins ara. Per Rykner, els aspectes definitoris dels dispositius es troben primerament en la seva dimensió espacial, on l'espectador s'endinsa en un espai semànticament obert i, com a segona característica, en la implicació per als que ha estat fet, és a dir: «extrae sus efectos de la forma en la que todos sus actantes, empezando por los espectadores a los que está destinado, se implican física, psicológica y/o cognitivamente» (Rykner, 2015: 285). Per tant, el significat de l'estructura creada va variant, perquè és un procés continu i no un sistema tancat, depenent directament de la interrelació activa de tots els agents que hi participen, tant actors com espectadors.

D'altra banda, Óscar Cornago considera que el terme *dispositiu*, provinent de la teoria artística, és el concepte més adequat per abordar avui dia la teatralitat com a forma d'actuació i percepció dels mecanismes socials i l'espai públic, i el defineix com una maquinària de creació col·lectiva (Cornago, 2015: 268-269). Recolzant en les tesis de Deleuze, Foucault, Tiqqun, Lazarato o Agamben, l'investigador espanyol presenta els dispositius escènics com a màquines o aparells que permeten fer visible un joc on l'espectador recupera un lloc central que li permet tenir una funció activa i interactiva en l'acció col·lectiva de la qual forma part: «lo que se entrega al público no es una representación, sino un juego para que se represente a través de él, de forma individual y colectiva al mismo tiempo» (Cornago, 2015: 286).

Del que s'ha exposat, podem observar com el dispositiu escènic es manifesta mitjançant un engranatge o estructura performativa oberta que es manté viu per la potència d'acció dels seus executants, a fi de produir un subjecte col·lectiu que intervé en un context públic, de manera que l'espectador entra en la matèria mateixa de la teatralitat. Això ens connecta amb altres conceptes com *teatre relacional* (Enrile, 2016), *teatre participatiu* o *teatre ciutadà* (Reck, 2016: 1-7), on l'espectador adquireix una funció activa i interactiva en els muntatges, en un desig col·lectiu de crear nous espais de sociabilitat a través de l'art, tal com expressava Nicolas Bourriaud en el seu conegut assaig *Esthétique relationnelle*, de manera que intercedeix per comunitats de figurants a partir d'intersticis socials com a espais per als intercanvis humans (Bourriaud, 2001; trad. 2008).

Aquests nous formats escènics s'allunyen de les estructures teatrals basades en la noció de *drama absolut*, destacada per Peter Szondi (1956; trad. 1988) per definir les manifestacions dramàtiques fins al segle XIX creades a partir d'una perspectiva textocèntrica de l'escena, per endinsar-se en els terrenys de l'anomenat *teatre postdramàtic* propugnat per Hans-Thies Lehmann.

El *teatre postdramàtic*, concebut inicialment per Lehmann en el seu famós llibre de 1999 com a terme que englobava l'estudi de la creació escènica des dels anys setanta fins als noranta, es troba, segons l'autor, encara avui vigent i és útil i productiu per parlar de les manifestacions escèniques en l'actualitat, perquè presenta una gran amplitud de possibilitats estètiques de la pràctica teatral que superen l'associació entre teatre i literatura dramàtica

i permeten analitzar altres pràctiques escèniques que transcendeixen les fronteres entre l'art, la pràctica social i el teatre (Lehmann, 2011: 309-329).

A les conegudes característiques o signes del *teatre postdramàtic* (Lehmann, 1999: 143-236; trad. 2013) es destaca la importància de la disposició no jeràrquica dels components que conformen l'espectacle, l'anomenada parataxi, on el text dramàtic es presentaria com un element o material més del text performatiu (Batlle, 2016: 45-65). Per tant, no parlariem de l'espectacle teatral com una transcripció del text dramàtic a l'escena, com es concebia en èpoques anteriors, sinó com un esdeveniment o situació que es presenta davant l'espectador, concepte on tindrien cabuda les tendències performatives, tecnològiques o digitals, així com les propostes de teatre físic i la irrupció del fet real. Tot això donaria lloc a una varietat de paisatges, assajos, dispositius o poemes escènics que es manifestarien actualment en les obres de Romeo Castellucci, René Pollesch, DV8 Physical Theatre, Angélica Liddell, She She Pop, Roger Bernat, Rimini Protokoll o Rodrigo García, entre molts d'altres (Bottin, 2016).

Aquests creadors i companyies presenten noves formes escèniques que qüestionen els components bàsics del fet teatral com són la mimesi, la falla, el diàleg o els personatges, proposant altres perspectives de joc. Aquesta crisi dels components del drama clàssic es destacada per Jean-Pierre Sarrazac quan parla del concepte de *pulsió rapsòdica* del drama contemporani. El terme proposat per Sarrazac estaria més connectat amb l'escriptura dramàtica o les obres literàries dramàtiques contemporànies que no amb l'enfocament global de l'espectacle teatral, però també ens explica com actualment el model dramàtic es barreja amb elements lírics, discursius i èpics que, a partir d'estratègies diegètiques o oníriques, conformen noves orientacions de l'estructura teatral que ens porten cap a la novel·lització de l'escena, l'assaig o el poema dramàtic (Sarrazac, 2005; trad. 2009).

Si les tesis rapsòdiques de Sarrazac les podem veure reflectides en l'escriptura dramàtica actual, el mateix terme és utilitzat, darrerament, per parlar dels processos d'escenificació, com és l'anomenada *representació rapsòdica*, destacada per la professora Rafaëlle Jolivet (2015). La transposició a l'escena de la *pulsió rapsòdica* del text dramàtic expressada per Sarrazac porta Jolivet a definir els processos de creació realitzats per directors com Simon McBurney, Romeo Castellucci o François Tanguy d'*escriptura d'escenari* (Jolivet, 2015: 29-58), que construeixen el text, en aquest cas el text espectacular, des de l'escena i mitjançant processos acumulatius, contaminants i sobreabundants de diferents materials que es relacionen a partir de la tècnica del muntatge o *collage* i conformant una creació heterogènia.

Aquestes noves concepcions de l'escena obren el camí a propostes artístiques que pretenen conquerir nous espais per a la seva escenificació: un cas destacable són els espais públics urbans. André Carreira (2017) ens parla dels *teatres d'invasió* per denominar totes aquelles pràctiques escèniques que aborden l'espai de la ciutat com a dramatúrgia, no simplement com a escenografia. Aquestes propostes que ocupen l'espai urbà proposen una resignificació dels sentits de la ciutat, i presenten urbs espectacularitzades com a textos que poden ser llegits en termes dramatúrgics. Els dispositius escènics immersos en l'espai públic són un bon exemple d'això.

Totes aquestes concepcions teòriques descrites ens permeten delimitar les coordenades escèniques a partir de les quals es presenten les propostes artístiques desenvolupades al laboratori de recerca *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* que passem a analitzar.

Dramatúrgies de l'emergència: *Krekovic camina*

El dispositiu *Krekovic camina* va néixer com una investigació des de la perspectiva de les arts escèniques sobre les conseqüències que van tenir els fluxos migratoris dels peninsulars a les Illes Balears per treballar en l'emergent sector turístic i la seva implicació dins de la indústria hotelera en relació amb la ciutat de Palma. L'arribada d'aquests treballadors va provocar un creixement demogràfic considerable que va donar lloc a la creació de nous barris a la ciutat de Palma, com és el cas del Polígon de Llevant, barriada que es va construir a partir de l'assentament de la nova població obrera, conseqüència de l'emergent indústria turística.

El Polígon de Llevant ha estat i és un barri de la classe obrera que va néixer als anys setanta i que, progressivament, ha patit una degradació social, donant lloc a episodis de marginalitat per problemes de delinqüència i drogoaddicció. Una imatge allunyada del projecte i els objectius inicials, que els veïns de la zona han denunciat reiteradament davant les institucions municipals per tornar al barri el seu estatus inicial. En aquests moments es du a terme un projecte de transformació integral del barri que, a partir d'ara, es denominarà Nou Llevant i que suposarà una reconversió urbanística cap a un model d'alt nivell adquisitiu que pot provocar la desaparició dels signes que marquen la identitat de l'antic Polígon de Llevant. Tots aquests elements van ser el punt de partida per a la construcció de la proposta escènica.

Els cinc actors que participaven en el projecte van començar amb un treball d'investigació sobre la barriada, amb entrevistes als veïns del barri, la descoberta física de la seva configuració urbanística, reunions amb l'associació veïnal i l'elaboració de treballs d'hemeroteca per estudiar-ne la història. Tot això per aconseguir la màxima documentació possible al respecte. Un cop recopilat tot el material documental, es varen marcar un objectiu: reescriure el barri escènicament. Per fer-ho realitat, varen començar a articular una proposta en forma de dispositiu performatiu on fos fonamental la participació dels veïns, una estructura oberta que permetés la inclusió dels relats de barri contats pels mateixos protagonistes.

El concepte inicial es basaria en una trobada generacional i multicultural que visibilitzàs la realitat social del barri i que defensàs els seus trets d'identitat. Per dur-ho a terme, s'utilitzaria la forma de festa i cerimonial a fi de configurar un recorregut històric pel Polígon de Llevant amb diferents parades en llocs emblemàtics, conformant un mosaic de realitats i testimonis. En definitiva, una dramatúrgia de la memòria per a la defensa de la identitat urbana.

Per construir dramàticament la proposta va ser fonamental l'assessorament del creador escènic Roger Bernat, qui va ajudar activament a la configuració de l'estructura definitiva.

Els últims treballs del creador català s'han presentat de forma explícita com a dispositius escènics que s'activen amb la participació del públic. És el cas de *Domini públic* (2008), *Insults al públic* (2009), *La consagració* (2010), *Please continue: Hamlet* (2011), *Pendent de vot* (2012), *Re-presentació: Numax-Fagor-Plus* (2013) i, molt especialment per a la proposta que ens pertoca, *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, realitzada a Santiago de Xile el gener de 2014.²

Bernat defineix aquestes creacions escèniques des de la noció de *dramatúrgies de l'emergència*, concepte molt relacionat amb la terminologia actual en els treballs que es fan en el camp de les neurociències i ciències cognitives, en estreta relació amb les arts escèniques. En el text *Las reglas de este juego* (Bernat, 2010: 307-314), el creador català definia el text dramàtic com un llibre d'instruccions amb normes necessàries per desenvolupar el joc teatral, i advocava per organismes teatrals que es basessin en l'autoorganització i l'autoreproducció: «Se trata de crear reglas que no impongan significados sino que condicionen realidades» (Bernat, 2010: 309). En els seus dispositius, els intèrprets se sotmeten a unes regles o normes donades i, alhora, els dona la llibertat de fer en aquest context el que creguin oportú. Són sistemes autoorganitzats que permeten ser modificats des de l'interior i que generen, per ells mateixos, canvis i evolució, a fi de donar lloc a un procés emergent. Dins aquestes estructures performatives, l'espectador es fa càrrec de la representació com a fet social. Carme Pedullà (2019: 1-8) assenyala que els dispositius creats per Bernat són dissenys que donen forma a esdeveniments escènics on l'espectador s'enfronta a la dificultat i la responsabilitat de la *justa elecció*. Bernat concretava: «En el teatro llamado de participación de lo que se trata no es de movilizarse, sino de verse movilizado» (Cornago, 2016b: 216).

Les màquines teatrals dissenyades per Bernat responen a un conjunt de regles que organitzen una trobada entre persones, i que col·loquen l'espectador en una posició de manipulador i executant i no només d'observador i intèrpret. Christina Schmutz (2019: 1-12) considera que podríem parlar de dispositius tècnics d'*autoempoderament manipulats* de l'espectador. Bernat sentència al respecte: «Yo organizo las reglas del juego, después de juego» (Cornago, 2016b: 224).

Al *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, l'objectiu del dispositiu consistia a portar una maqueta del Palau de Govern de Xile des del seu emplaçament real fins a La Legua, el barri amb la renda per càpita més baixa de la ciutat, transportat per diferents associacions i col·lectius als quals, a canvi, se'ls donava l'oportunitat de pujar a la balconada presidencial de la maqueta per expressar les seves reivindicacions. El recorregut es va realitzar en dos dies.

A partir de tots els suggeriments, idees i reflexions que Roger Bernat va aportar al grup de recerca es va configurar el dispositiu escènic *Krekovic camina*, que es va realitzar el 12 de maig de 2018, amb motiu de la festa de la barriada, com a celebració d'una identitat ferida, la identitat del barri del

2. Al número 44 de la revista de l'Institut del Teatre *Estudis Escènics*, es publica íntegrament el manifest que Roger Bernat i Roberto Fratini varen redactar per la seva companyia, *FFF: Friendly Face of Fascism* («La cara afable del feixisme») on s'expliquen i dicten les normes i principis per configurar una estètica dels dispositius (Bernat; Fratini: 2019: 1-4).

Polígon de Llevant, escenificada a partir d'una dramatúrgia emergent protagonitzada pels mateixos veïns.

Per dur a terme la proposta, primerament, es va marcar com a punt de partida de l'esdeveniment la Fundació-Museu Krekovic, museu públic i centre cultural del barri que alberga la col·lecció de pintor iugoslau Kristian Krekovic, qui es va instal·lar a Mallorca durant la primera meitat del segle XX i, en morir, va donar a la ciutat part del seu patrimoni pictòric amb què es va instituir el fons artístic del museu. En aquest cas, l'objectiu del dispositiu va ser traslladar, des de la Fundació-Museu a l'escola pública del barri CEIP Pintor Joan Miró, una reproducció a mida real del seu quadre *Èxode*. La pintura, que representava l'essència del barri que s'havia configurat a partir de l'èxode peninsular, va ser transportada pels diferents veïns i col·lectius a través d'un itinerari històric i performatiu pels diferents espais que han estat motiu d'orgull i conflicte al llarg de la seva història. La comitiva generacional i multicultural va recórrer els carrers, parcs i places del Polígon de Llevant, en forma d'estacions de la cerimònia urbana, amb parades als llocs emblemàtics on van succeir els fets més rellevants.

A cada lloc, diferents testimonis relataven els fets que hi havien tingut lloc i es realitzava una acció simbòlica relacionada amb els esdeveniments. En aquest cas, els veïns es transformaven en experts que contaven, en primera o en tercera persona, les vivències del barri: els problemes amb la drogoaddicció, els inicis del barri, quan se'ls va posar un semàfor en un lloc molt conflictiu que havia provocat molts accidents, o quan es va construir el parc de Llevant per al gaudi de tots els veïns. A cada estació, per commemorar el que havia passat, els veïns duïen a terme una acció col·lectiva.

L'estructura creada responia a les característiques dels dispositius escènics de participació col·lectiva, a partir de les *dramatúrgies de l'emergència* que hem descrit anteriorment, utilitzant la forma de *drama modern en estacions*, concepte que Sarrazac (2012: 130-141; trad. 2019) presenta per a l'escriptura del drama modern i contemporani, però que es podria transferir perfectament a l'escriptura escènica. *Krekovic camina* seria un clar exemple d'això.

Respecte a l'actuació, podíem observar dos tipus de treball. D'una banda, la participació dels veïns amb el relat dels seus testimonis i l'execució de les accions col·lectives. En aquest cas, com que estaríem davant d'actors laics o cossos quotidians dins d'un context performatiu o teatralitzat, es podria parlar d'*experts*, tal com els defineix la companyia Rimini Protokoll (Gimber, 2017: 116-126), és a dir, testimonis reals que fan de si mateixos dins el dispositiu escènic. D'una altra banda, la funció dels actors professionals en aquesta proposta es relaciona amb el concepte d'*actor-compositor* definit per André Carreira (2017) o la noció d'*operador social* proposada per Bourriaud (2001; trad. 2008) en la seva estètica relacional. Els cinc actors es van dedicar a construir l'estructura performativa, a treballar conjuntament amb els participants i a guiar la proposta des del seu punt d'origen fins al final, provocant que el procés emergent del dispositiu es desenvolupés a partir de les normes de joc establertes.



Figura 1. *Krekovic camina*. ©ESADIB



Figura 2. *Krekovic camina*. ©ESADIB

Roger Bernat considerava que *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* no era un projecte social sinó artístic i que es relacionava amb el fet poètic, cosa que no impedia que tingués una projecció social (Cornago, 2015: 278-279). En el cas de *Krekovic camina*, sí que hi havia un objectiu inicial de conscienciació social, a part del joc escènic que es va articular, que era la defensa de la identitat d'un barri poc considerat per les institucions públiques. Per aquest motiu, el barri era *pres* escènicaament en un clar posicionament de resistència a ser fagocitat pel projecte de remodelació urbanística del Nou Llevant, que podria fer-li perdre la seva essència, transformant-lo en un *no-lloc*, com molt bé definia Marc Augé (1992, trad. 1994).

Els *no-llocs* són espais no relacionals, no històrics, no antropològics; en definitiva, espais que no conformen identitats, representatius de la condició contemporània postmoderna. Són zones de consum o de trànsit que formen part de la cartografia de les ciutats: barris privats de luxe, centres comercials, hipermercats, aeroports; són noves barriades netes i immunes de zones contradictòries, etc. En contraposició, una barriada tradicional, amb identitat pròpia, com és el Polígon de Llevant va reivindicar, a partir de les possibilitats expressives de les pràctiques escèniques, la resistència als processos d'homogeneïtzació dels espais. Arts escèniques i compromís social es varen donar la mà a *Krekovic camina*.

Teatres d'invasió: *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat*

Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat es va presentar com una peça de teatre d'incògnit dirigida per Charlie Windleschmidt, de la companyia francesa Dérézo, en col·laboració amb el Centre d'Investigació Escènica (C.I.N.E), de Sineu (Mallorca), el projecte *Arts escèniques al servei de la conscienciació social* de l'ESADIB i la Compagnia della Quarta (Itàlia). El treball, presentat a Mallorca, Milà i Bolonya, se centrava en l'actuació de diferents actors en espais urbans definits per representar una obra silenciosa i invisible per a la resta de vianants; només uns pocs espectadors amb auriculars podien escoltar la representació i assistir-hi. Els actors interpretaven per a ells una ficció en temps real i, com hem dit, només aquests espectadors els podien escoltar. De nou, estem davant d'un dispositiu connectat amb el teatre invisible i les dramatúrgies d'invasió que es realitzava ocupant l'espai urbà per proposar una resignificació poètica interferint, des de la dramatització, en el flux de la ciutat per provocar l'espectacularització de la vida.

La proposta dramàtica que presentava Charlie Windleschmidt es basava en una estructura performativa conformada per actors mallorquins, francesos i italians, que anava acompanyada d'un dispositiu tècnic format per trenta auriculars per al públic que mirava la peça, micròfons d'ambient i micròfons no visibles per als actors. Tot això estava unit a una taula de so, on un tècnic jugava amb diferents músiques i enregistraments de sorolls ambientals per crear espais sonors que acompanyaven el treball escènic que realitzaven els actors amb els vianants. Així, el públic tenia un sentit d'espectador cinematogràfic i una vista d'espectador teatral.

La dramatúrgia de la proposta tenia quatre pilars bàsics: la partitura creada pels actors que envaïen l'espai públic en interacció directa amb els ciutadans, els textos que els intèrprets pronunciaven al llarg de la peça, els espais sonors que ambientaven la proposta escènica i la dramatúrgia de la ciutat. El fet que hi hagués factors variables aleatoris, com és el flux urbà de la ciutat viva, dotava la peça d'una mutabilitat constant amb el resultat d'experiències molt diverses en cada funció. En total es van fer dinou actuacions en cinc llocs diferents amb públic i horaris variats, cosa que provocava situacions dramàtiques que depenien de la multiplicitat de factors que entraven en joc. De nou, es creava un dispositiu escènic en espais públics en forma de procés emergent, un sistema autoorganitzat no lineal que, a partir de les accions

dramàtiques que s'anaven gestant en el seu interior, es modificava en forma i en contingut i anava evolucionant davant els ulls de l'espectador, contribuint a crear una dimensió poètica pròpia.

Per a Charlie Windleschmidt l'objectiu del procés creatiu era introduir a la silueta urbana quotidiana una dimensió poètica, obrir un forat, una esquerda o una esclotxa artística per transformar la ciutat per uns instants. Estem, doncs, davant d'un *teatre d'invasió*, tal com el defineix André Carreira (2017), on la intervenció escènica s'insereix en la lògica funcional urbana per subvertir els procediments quotidians, per tal de crear un estat de ruptura, de fallida, amb el seu flux habitual.

Ciutats com Palma, Milà o Venècia, entre moltes altres, pateixen una massificació turística, principalment en les èpoques estivals, que porta a situacions de col·lapse urbà, que interfereix en els fluxos normals de la vida de les pròpies ciutats i, com hem assenyalat anteriorment, en els seus senyals d'identitat. La peça escènica *Un buco nella città / Una esclotxa a la ciutat* reivindicava crear esclotxes artístiques a les ciutats per poder transformar la seva visió quotidiana, de vegades aclaparadora i estressant, en una visió poètica a partir de les arts escèniques.

A més a més, la proposta duta a terme suggereix la necessitat de repensar el treball de l'actor i la funció de l'espectador. En el cas dels actors, *actors-invasors* per Carreira, la seva interpretació presenta tot un seguit de característiques a tenir en compte:

- El joc entre realitat i ficció. L'espectacle presenta moments de realitat que han de ser integrats en l'estructura performativa i els actors han de jugar a integrar-se en la realitat quotidiana.
- El desenvolupament de la partitura conformada per situacions dramàtiques en interacció amb l'espai urbà, que es va creant en evolució contínua a partir d'escoltar l'entorn i deixar-se sorprendre per la realitat de la ciutat en aquell moment.
- La consciència del camp visual que ha de tenir l'interpret respecte als espectadors que miren les accions que succeeixen, sense oblidar la relació que ha d'establir amb els espectadors-actors, que són els vianants amb qui es relaciona.
- El treball global de l'elenc, que requereix una tasca d'escolta molt intensa, perquè s'ha d'aprofitar qualsevol fet que passi per incorporar-lo.
- La disponibilitat d'aparèixer i desaparèixer de l'escena, és a dir, saber atrapar el focus quan l'actor és protagonista del seu text i saber quan ha de passar a ser un ciutadà més que transita pels carrers.

Cada dia, l'actuació era una experiència diferent. Els fluxos urbans i els espais canviaven i la partitura interpretativa havia d'adaptar-se necessàriament. L'actor, en aquest tipus de treball, es posava al servei de la situació; per tant, era tant un actor-intèrpret com un actor-creador, creava a partir de les situacions que es plantejaven en temps real. En aquest cas, ens trobem

davant d'un joc amb els límits de l'actuació i la no-actuació. Els cossos dels actors professionals, cossos virtuoses com els defineix José Antonio Sánchez (2017: 119-130), es barregen amb els cossos quotidians dels vianants i propicien el joc dramàtic creat a partir de la comunicació que s'estableix entre tots dos. André Carreira destaca que l'actor que es prepara per envair l'espai urbà ha de portar una estructura flexible, aproximar-se més a les dimensions del joc, tenir en compte el component de risc com a factor primordial i treballar tècnicament des de la seva capacitat d'adaptabilitat (Carreira, 2010: 87-98).

En el cas de l'espectador ens trobem, en primer lloc, amb un espectador que és conscient de la seva funció, com és el públic que porta auriculars i observa les accions dramàtiques que se succeeixen al llarg de la peça urbana que se'ls presenta. Però, d'altra banda, tenim aquell espectador-actor, o *espect-actor*, que participa de manera activa en les situacions teatrals que proposen els actors, però que no sap que està immers en el dispositiu escènic invisible. Observa i participa de l'acció sense ser conscient de la seva funció dins d'ella, la veu com un transeüent més de la ciutat.

La companyia multicultural, conformada per actors espanyols, francesos i italians va poder experimentar l'evolució de la proposta escènica en diferents ciutats i contextos: al poble mallorquí de Sineu dins el Festival Ciclop de teatre visual i físic que organitza el C.IN.E, a la ciutat de Palma, als barris de Bolonya i, a Milà, al Festival Tramedautore al Piccolo Teatro di Milano. El text espectacular es modulava i condicionava per donar lloc a resultats que oferien, a partir de la potència transformadora de l'activitat poètica, una relectura escènica de cada marc urbà envaït.



Figura 3. *Un buco nella città / Una esclatxa a la ciutat.* ©ESADIB



Figura 4. *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat.* ©ESADIB

Conclusió

La recerca duta a terme durant el projecte que hem exposat al llarg d'aquest estudi, ha donat lloc a la creació de diferents propostes escèniques, en forma de dispositius relacionals, on es posaven en qüestió els fonaments clàssics de l'estructura teatral i es proposaven artefactes o mecanismes escènics col·lectius en espais públics.

Com hem pogut observar, les propostes escèniques descrites anteriorment responen a estructures performatives que neixen de processos emergents. Les peces *Krekovic camina* i *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat* emergeixen de les interrelacions que es generen entre els seus components (actors, participants, espectadors) i les normes d'organització proposades, amb la qual cosa configuren una unitat global producte de la pròpia autoorganització.

L'aplicació de les normes del joc dramàtic en contextos i amb agents diferents donava lloc a noves formulacions del mecanisme escènic a través de l'acció col·lectiva que es desenvolupava, provocant un procés dinàmic no lineal, activat contínuament per una diversitat de components o factors que hi entraven en joc i que conformaven un circuit que es retroalimentava constantment. Un mecanisme que se succeïa constantment, a partir de cada situació i cada acció. La partitura es nodria d'una multiplicitat de variables aleatòries que, en cada instant, la feien evolucionar.

Els dispositius presentats cercaven activar una potència transformadora de la realitat a través de l'activitat artística, mitjançant la invitació a convertir els espectadors en actors participants de l'acció realitzada. Tot això amb una finalitat clara de conscienciació social: des de la defensa de la identitat d'un barri fins a la intervenció i la subversió de la lògica urbana per lluitar contra la massificació turística de les ciutats i retornar-los el seu encant des d'una vessant poètica.

En els treballs teatrals realitzats es va intentar canalitzar la potència social de l'art amb la construcció d'unes estructures performatives obertes a partir de mecanismes relacionals, on la participació dels espectadors, *espect-actors*, era un eix vertebrador fonamental. La invasió escènica dels espais públics, de les ciutats i dels barris tenia un impuls social i estètic que obligava a repensar les formes espectaculars per poder fer front als nous reptes que la societat actual demana.



Bibliografia

- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducció del francès de Margarita Mizraji. Edició original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992). Barcelona: Gedisa, 1994.
- BATLLE, Carles. «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució». A: BATLLE, Carles; GALLÉN, Enric i GÜELL, Mònica (eds.). *Drama contemporani: renaixença o extinció?* Barcelona/Lleida/París: Punctum / Institut del Teatre / Université Paris-Sorbonne, 2016, p. 45-65.
- BERNAT, Roger. «Las reglas de este juego». A: CORNAGO, Óscar (coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2010, p. 307-314.
- BERNAT, Roger; FRATINI, Roberto. «FFF: The Friendly Face of Fascism. Per una estètica dels dispositius». *Estudis Escènics* [en línia] (Barcelona: Institut del Teatre), núm. 44 (2019), p. 1-4.
<<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/412/pdf>> [Consulta: 7 octubre 2020].
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducció del francès de Cecilia Beceyro i Sergio Delgado. Edició original: *Esthétique relationnelle* (2001). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BOTTIN, Beatrice (coord.). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos xx y xxi (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- CARREIRA, André. «Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad». A: CORNAGO, Óscar (coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2010, p. 87-98.
- CARREIRA, André. *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Còrdova: Ediciones Documenta/Escénicas, 2017.
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- CORNAGO, Óscar. «Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro». *Telón de Fondo* [en línia], núm. 24, (2016a), p. 191-213. <<https://bit.ly/3oXDCAT>> [Consulta: 7 octubre 2020].
- CORNAGO, Óscar. «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat». *Telón de Fondo* [en línia], núm. 24, (2016b), p. 214-226.
<<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero24/articulo/636/uno-va-al-teatro-a-ser-manipulado-una-conversacion-con-roger-bernat.html>> [Consulta: 7 octubre 2020].

- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- GIMBER, Arano. «Los expertos en el teatro documento postdramático». A: Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017, p. 116-126.
- JOLIVET, Rafaëlle. *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*. París: L'Entretemps éditions, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. «Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después». A: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José i ÉCIJA, Amparo (eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, 2011, p. 309-329.
- LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Traducció de l'alemany de Diana González et al. Edició original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- PEDULLÀ, Carme. «El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, *The Friendly Face of Fascism*». *Estudis Escènics* [en línia] (Barcelona: Institut del Teatre), núm. 44 (2019), p. 1-8.
<<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/459/pdf>> [Consulta: 15 octubre 2020].
- RECK, Isabelle. «Teatro relacional o cuando el teatro agudiza la elocuencia del espectador». *Don Galán. Revista de investigación teatral* [en línia], núm. 7 (2016), p. 1-7. <<https://bit.ly/3xqA3yX>> [Consulta: 15 octubre 2020].
- RYKNER, Arnaud. «Sobre el dispositivo y su uso en el teatro». A: GARNIER, Emmanuelle; GÓMEZ GRANDE, Fernando i CORRAL, Anna (eds.). *Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai, 2015, p. 281-295.
- SÁNCHEZ, José A. *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. Segòvia: Ediciones La uña RoTa/ Ediciones Universidad de Castilla - La Mancha, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (coord.). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Traducció del francès de Nàdia Casellas. Edició original: *Lexique du drame moderne et contemporani* (2005). Barcelona: Institut del Teatre, 2009 (Escrits teòrics; núm.13).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*. Traducció del francès de Fernando Gómez Grande. Edició original: *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès* (2012). Bilbao: Artezblai, 2019.
- SCHMUTZ, Christina. «Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat». *Estudis Escènics* [en línia] (Barcelona: Institut del Teatre), núm. 44 (2019), p. 1-12.
<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/419/pdf_1> [Consulta: 7 octubre 2020].
- ZONDI, Peter. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Traducció de l'alemany de Mercè Figueras. Edició original: *Theorie des modernen dramas (1880-1950)* (1956). Barcelona: Institut del Teatre, 1988 (Monografies de teatre; núm. 27).

El museo vivo: del mausoleo al parque temático

David PÉREZ PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0002-6275-7856

dperezog@ucm.es

NOTA BIOGRÁFICA: David Pérez es artista e investigador independiente. Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por el Museo Reina Sofía y la Universidad Complutense de Madrid, egresado del Programa de Estudios Independientes del Macba, y graduado en Dirección Escénica y Dramaturgia por el Institut del Teatre. Su trabajo explora las líneas de ruptura de la condición neoliberal y los procesos de producción ligados al cuerpo, la subjetividad y el territorio. Es cofundador de Artefactum, una plataforma dedicada a la creación y la investigación artística, y colabora con diversas instituciones culturales y educativas de Barcelona.

Resumen

Este artículo aborda la creciente aceptación del marco cultural de las artes vivas en los museos de arte contemporáneo a través del paradigma del museo vivo. Una tendencia que se ha generalizado durante la última década a través de exposiciones que incorporan la performance y la coreografía a la cartera de exposiciones temporales y actividades paralelas de muchas instituciones artísticas. La inmaterialidad, la temporalidad y la interacción directa con la audiencia de estas propuestas dibujan nuevas estrategias comisariales que cuestionan el medio espacial de la exposición, la lógica objetual de la obra artística y el estatuto del archivo como documento de la historia, situando el cuerpo y la acción en vivo en el centro del metabolismo expositivo.

Tomando como punto de partida estas exposiciones, el artículo reflexiona sobre la trama de mediaciones e inter(medi)aciones que han hecho saltar la economía mortuoria del museo vinculada a la función conmemorativa del mausoleo, hacia una vindicación celebratoria de la vivencia asociada a la figura recreativa del parque temático. Para recorrer este accidente del paisaje tardomoderno se plantea una aproximación a la performatividad de las exposiciones de *live art* que combina una lectura topológica sobre las domiciliaciones del museo, con una lectura biopolítica y performativa que aborda las relaciones que tensan el medio de la exposición con el régimen experiencial y cognitivo del neoliberalismo global.

Palabras clave: artes vivas, exposición, dispositivos culturales, mediación museística, comisariado, neoliberalismo, globalización, performatividad, interacción, vivencialidad

David PÉREZ PÉREZ

El museo vivo: del mausoleo al parque temático

Live art: cartografía de una emergencia

En la última década muchos museos de arte contemporáneo han empezado a acoger exposiciones y propuestas que, en lugar de confrontar al público con los objetos de la historia del arte, sitúan el cuerpo y la acción en vivo —de intérpretes y espectadores— en el centro de la exposición. Este deslizamiento de *lo vivo* a la escena expositiva implica un cambio sustancial respecto a la ontología del aparato expositivo y, de forma general, el metabolismo del museo heredado de la modernidad. Si tomamos en firme la vecindad que reconocía Adorno entre el museo y el mausoleo (Adorno y Horkheimer, 1962: 187; trad. 2008), no podemos sino considerar esta anomalía del *museo vivo* como una fabricación propia del nuevo régimen cognitivo y experiencial de la época global.

En este contexto, los museos de arte contemporáneo están inmersos en un proceso de reestructuración permanente para adaptarse a las demandas de realización, fluidez, inmediatez, conectividad, adaptabilidad e interacción que caracterizan a las economías neoliberales.

Dentro de lo que llamaré el *giro interactivo*¹ de los museos de arte contemporáneo, la aceptación del marco cultural de las artes vivas (*live arts*) se concreta en una multitud de exposiciones que incorporan el *performance art* y la coreografía a la cartera de exposiciones temporales. Se trata de un conjunto de iniciativas que recurren a la presentación de re-escenificaciones o *re-inventiones* (*re-enactments*) que desplazan la clásica retórica documental para recuperar el carácter corporal y vivencial de las acciones en vivo. La temporalidad, la inmaterialidad, la vivencialidad y la interactividad que caracterizan a estas propuestas ha propiciado la emergencia de un amplio espectro de estrategias comisariales que cuestionan el medio espacial de la exposición, la lógica objetual de la obra artística y el estatuto del archivo como documento de la historia. Al mismo tiempo, los museos han incrementado

1. Con el giro interactivo me refiero al proceso de adaptación permanente de las estructuras culturales, organizativas y tecnológicas de los museos a las condiciones de producción, circulación y recepción de la cultura dentro del nuevo régimen cognitivo e inmaterial del capitalismo globalizado.

las presentaciones, eventos, talleres, encuentros y seminarios que incorporan las artes vivas dentro de las actividades paralelas.²

Esta nueva consideración temporal del *evento de la exposición* se enmarca dentro de un proceso más amplio de eventualización cultural. En él, la experiencia dominante del arte se cierra sobre la vida corta del evento comisarial y el valor extemporáneo del trabajo artístico para satisfacer las normas del consumo global (Bauman, 1998: 21-34). En este sentido, la producción de eventos a través de exposiciones temporales y actividades paralelas ha tomado prioridad sobre la conservación de los bienes culturales. De modo que el valor de los bienes culturales no se sostiene tanto en su materialidad aurática o su representatividad histórica, como en su capacidad de rendimiento como un activo cultural (Yúdice, 2003). Es decir, en su capacidad de dinamizar amplios segmentos de audiencias a través de la (re)producción de eventos que contribuyen a elaborar nuevas formas de subjetividad —inmaterial, temporal— y sociabilidad —relacional, afectiva— en la esfera pública. Un énfasis sobre la movilización de la audiencia que, como veremos, corre en paralelo a las retóricas de la innovación que impregnan los campos de la cultura, la empresa y la tecnología bajo la razón neoliberal.

Los proyectos a los que nos referimos van desde hitos con un marcado carácter historiográfico, como *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (Moca, Los Ángeles, 1998) o *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (Witte de With, Róterdam, 2005); a proyectos que exploran la reapropiación, como *Performance Re-Appropriated* (MuMoK, Viena, 2006); pasando por muestras procesuales como *Moments: A History of Performance in Ten Acts* (ZKM, Karlsruhe, 2012) o participativas, como *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s* (Hayward Gallery, Londres, 2010); hasta llegar a una larga lista de retrospectivas de performers y coreógrafos como las de Tino Sehgal (Stedelijk Museum, Ámsterdam, 2015), Yoko Ono (Malba, Buenos Aires, 2016), Maria Hassabi (MoMA, Nueva York, 2016), Boris Charmatz (Tate Modern, Londres, 2015), Anne Teresa de Keersmaeker (Wiels, Bruselas, 2015), o la mediática *The Artist is present* (MoMA, Nueva York, 2010) de la artista serbia Marina Abramović.

En el contexto del Estado español, esta tendencia también ha tenido una repercusión considerable. Algunos de los casos más tempranos son la *Retrospectiva* (2012), de Xavier Le Roy, y *Allan Kaprow. Altres maneres* (2013), ambos de la Fundació Tàpies de Barcelona. También proyectos del MUSAC, como *Conferencia performativa* (2013), y varios proyectos del CA2M, como *PER/FORM*. Asimismo, son un ejemplo los siguientes montajes: *Cómo hacer cosas con (sin) palabras* (2014), *Una exposición coreografiada* (2017) o las monográficas *Dora García. Segunda vez* (2017), así como la más reciente, *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (2018) realizada en el MNCARS.

2. Estas actividades se formalizan en ciclos periódicos como Picnic Sessions (CA2M, Móstoles), Idiorritmias (MACBA, Barcelona), Estudio (MNCARS, Madrid), Radicantes. Danza y otras especies (IVAM, Valencia), Dancing Museums (Fundació Miró, 2021); actividades puntuales como Reactivar/reinterpretar (MNCARS, Madrid, 2012), Bailar sobre blanco (MACBA, Barcelona, 2014), Nits Salvatges (CCCB 2007-2010); y una multitud de presentaciones públicas y talleres de artes vivas.



Retrospectiva de Xavier Le Roy (Fundació Tàpies, Barcelona, 2012). © Fundació Tàpies



Moments: A History of Performance in Ten Acts (ZKM, Karlsruhe, 2012). © Pietro Pellini



This Success or This Failure, de Tino Sehgal (Kunsten Museum of Modern Art, 2007). © Tino Sehgal



Allan Kaprow. Altres maneres (Fundació Tàpies, 2013). © Fundació Tàpies



Move. Choreographing You (Hayward Gallery, Londres, 2010). © Fredrik Nilsen



The Artist is Present, de Marina Abramović (MoMA, 2010). © Jonathan Muzikar

Buena parte de los debates surgidos en torno a estas propuestas provienen de sus propias genealogías y de los dispositivos espaciales donde se han conformado: la caja negra y el cubo blanco³ (Bishop, 2018: 33). Desde la perspectiva que me interesa dibujar, los abordajes de anclaje disciplinar corren el riesgo de pasar por alto las complejas relaciones de fuerza entre agentes —curadores, artistas, gestores y públicos—, prácticas, discursos e instituciones que movilizan el medio expositivo, así como las nuevas condiciones del metabolismo social, cultural y económico de las sociedades neoliberales. De acuerdo a esta consideración, me parece insuficiente reflexionar sobre la inscripción del *performance art* o la coreografía partiendo de una perspectiva disciplinar, sin indagar en las condiciones generales que han hecho posible y admisible el asentamiento de *lo vivo* en el espacio expositivo.

Con la intención de captar la dimensión estratégica que tienen las artes vivas en el dominio de lo cultural, voy a apoyarme parcialmente en las consideraciones de Louis Keidan. Para la fundadora de la Live Art Development Agency, las artes vivas no son una nueva disciplina o un conjunto de disciplinas, sino una estrategia cultural que permite incluir procesos experimentales y prácticas experienciales que de otro modo podrían quedar excluidas de los marcos culturales y patrimoniales establecidos (Keidan, 2003). La diversidad de prácticas artísticas que se congregan bajo este paraguas incluye sus posicionamientos y declinaciones disciplinares, pero nos permite situarlos en relación a las nuevas economías subjetivas y experienciales que han emergido en torno a las industrias creativas y el desarrollo del capitalismo cognitivo.

Retomando los argumentos Claire Bishop, muchas de las propuestas de *live art* habrían operado un híbrido entre los aparatos expositivos y teatrales, confluyendo en una *gray zone*, donde los códigos espaciales y temporales heredados de la modernidad dan lugar a marcos mixtos que, según la autora, están relacionados con las nuevas configuraciones tecnológicas de la atención (Bishop, 2018: 22-42). Con una mirada marcadamente fenomenológica, Bishop asocia las disposiciones tecnológicas de la *network* global con las nuevas formas atencionales y la temporalización del aparato expositivo. Su perspectiva tiene la audacia de plantear el problema en términos técnicos, pero es subsidiaria de un pensamiento que entroniza una gramática tecnológica basada en exclusiva en el campo de las efectividades. En este sentido, mi intención es complejizar la discusión sobre la base de las (inter)mediaciones y transducciones entre los datos técnicos —la esfera de la efectividad—, económicos —la esfera de la eficiencia— y culturales —la esfera de la eficacia— que cohabitan en el metabolismo del *museo vivo*. A través de este ejercicio, me gustaría presentar una reflexión de amplio alcance que, al modo de

3. Los debates en torno al *performance art* se han situado en relación con las políticas del acontecimiento, el carácter inmanente y singular de la acción, la sublimación de la presencia, la resistencia a la comercialización o el retorno a lo real como tropos dominantes, mientras que la inscripción de las prácticas coreográficas ha dado lugar a un conjunto de debates menos críticos respecto a su inserción en el museo y más atentos a las oportunidades que la exposición ofrece para historiar una práctica más desatendida por la historia del arte. Con una mirada manifiestamente más introspectiva, estos proyectos reflexionan sobre las posibilidades de la iteración, la reapropiación, la reactivación y la reconstrucción de los archivos de la danza a través de la corporalidad.

Benjamin, parte del «pequeño momento» de la exposición «para descubrir el cristal del acontecer total» (Benjamin, 1983: 463; trad. 2005).

Si admitimos como válida la propuesta de Adorno, la cuestión que ocupa estas páginas podría formularse así: ¿Cómo ha sido posible esta idea del *museo vivo* que aparentemente fractura la economía sacra y mortuoria heredada de la modernidad? ¿A qué responde esta *gray zone* donde las lógicas del cubo blanco y la caja negra se conjugan para alumbrar las galerías vivientes? ¿Cómo se relacionan las transformaciones en los modos de aparición de la historia que ensayan las propuestas de *live art*, con las nuevas economías cognitivas, los (re)pliegues entre la historia y la vida, y el metabolismo cultural de la época global? En el fondo todas estas cuestiones responden, como veremos, a una conversación transhistórica que tiene que ver con la domiciliación del museo como archivo de la cultura.

Las musas al desnudo

*Los muertos están cada día más indóciles. Hoy se ponen irónicos, preguntan.
Me parece que caen en la cuenta de ser cada vez más la mayoría.*

Roque Dalton

En la tradición grecolatina la palabra *museo* está ligada al capricho de las musas. En su sentido etimológico el museo es el templo de las musas o, más concretamente, el monte de las musas.⁴ Para la cultura grecolatina los montes son los espacios sacros por excelencia: en ellos habita esa plantilla de divinidades que están más allá de los hombres y de la vida en la *polis*. Si las divinidades están más allá de la *polis*, en la infinitud de los montes, los museos, como templos de las musas, se dibujan en el umbral entre la finitud profana de la ciudad, y la infinitud sacra de los montes: son los espacios de apertura que renuevan e inspiran la vida en la *polis* a través de las artes mediadoras de las musas. Las musas no son exactamente divinidades, son seres del *interregno*, medios entre lo infinito y lo finito, puentes que renuevan los ciclos del mundo en un gesto que reitera y difracta su creación.

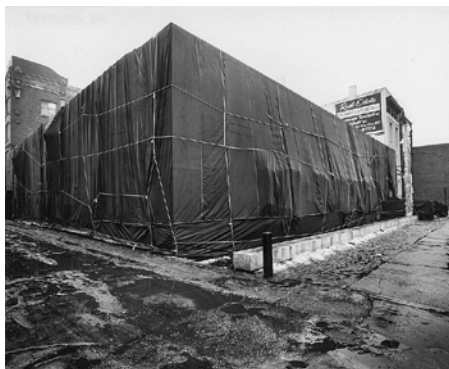
Si asumimos que en Occidente ya no quedan ni montes ni dioses a quienes reverenciar —fundamentos trascendentales—, solo nos queda ese problema y esa pregunta agónica del nosotros como tradición y como traición. Solo estamos nosotros: un problema genuinamente antropológico, técnico, político, histórico y cultural. Esto no implica, como veremos, que el problema del *nosotros* no pueda ser retomado en términos trascendentales o teológicos. Más bien, nos indica que la pregunta sobre (el) nosotros⁵ adviene en la cesura

4. De acuerdo con el diccionario de Oxford la palabra *museo* deriva del latín *museum* y este, a su vez, del griego *moysēon*: 'lugar dedicado a las musas'. Dentro de la mitología griega las musas eran nueve seres que personificaban las artes y las ciencias. Antoine Meillet sostiene la hipótesis de que la voz *musa* deriva de la raíz indoeuropea *men*, emparentada con las voces latinas *mons* i *montis* —'monte'—, lo que sugiere que las musas eran ninfas o divinidades de los montes.

5. El problema del nosotros, al menos, tiene dos accesos dentro de la modernidad occidental: un acceso político que nos conduce al problema de la *polis* —o la vida en común— y un acceso histórico y cultural que nos aboca al problema del *arkhē* y la tradición: el problema del archivo. En ambos casos se plantea una cuestión antropológica que tiene

abierta en los propios archivos de la historia. Es el propio archivo, como sugiere Derrida, el que consigna la pregunta como mandato para seguir renovando su porvenir sobre la promesa de infinitud (Derrida, 1995: 44; trad. 1997). Porque en términos más concretos, como nos *alcanza* a decir Miguel Ángel desde la profundidad del archivo, no nace en nosotros pensamiento que no lleve esculpida la muerte. Y como no es descabellado pensar que una muerte —o un crimen— pueda eclipsar a otra muerte —u otro crimen— la cuestión moderna para el museo —ahora como templo del problema *nosotros*— será con qué muertes deberíamos vivir o, si se quiere, qué muertes deberían contar para nosotros. Tal perspectiva nos aboca sin remedio al problema de la tradición, y a esa temprana formulación nietzscheana sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida (Nietzsche, 1874; trad. 2006). Un mantra que no deja de proyectarse con una sombra de sospecha sobre el museo: ¿Qué archivos y qué historias debería hacer vivir el museo para la vida de cualquier individuo, pueblo o nación? ¿Y qué modos de relación, como nos indica Nietzsche, deberíamos mantener respecto al archivo de la historia?

Desde esta pregunta por la tradición, me gustaría reconsiderar la contigüidad entre los emplazamientos del museo y el mausoleo en el contexto de los estudios críticos de la cultura de la Escuela de Fráncfort. Para Adorno, la máquina museística forma parte de una doble sentencia a muerte: la del museo como escuela y como fábrica. Después de la deriva fascista de la tradición europea y exiliado en esa tierra proteica de Estados Unidos, lo que percibe Adorno es que, si bien la tradición ilustrada no nos salva de la barbarie de la cultura, las ingenuas promesas de innovación que encarna la sociedad norteamericana son igualmente portadoras de un mal que amenaza con reducir las artes a las técnicas de reproducción de las industrias culturales.⁶



Wrapped Museum of Contemporary Art Chicago, de Christo y Jeanne-Claude, 1968-1969.
© Estate of Christo V. Javacheff



Centro Georges Pompidou, París, de Piano y Rogers, 1977.
© Centro Georges Pompidou

que ver con la (re)producción humana. Este problema ha sido retomado como el problema de los humanismos por Peter Sloterdijk en *Normas para el parque temático de la humanidad: Una respuesta a la «Carta sobre el humanismo» de Heidegger*, y también por Derrida en *Mal de archivo*. En cualquier caso, aquí la cuestión del aquello que pueda decir nosotros es, sobre todo, la cuestión del mundo: de su reproducción, de su sostén y de su renovación.

6. En este sentido es bien conocida la disputa epistolar que Adorno mantiene con Benjamin, para quien la era de la reproducibilidad técnica trae aparejada nuevas promesas de revolución que se concretan en torno a sus preceptos sobre el montaje y sus reflexiones sobre la historia.

Si para la Ilustración de cuño kantiano el museo es una escuela y, por tanto, está vinculado a la educación estética del hombre (Schiller, 1795; trad. 1990), lo que se empieza a dibujar con la consagración de las sociedades industrializadas es el paradigma del museo como fábrica (Comeron, 2007). En esta disyuntiva entre la escuela —y la cultura elitista europea— y la industria —y la cultura mercantil norteamericana—, Adorno parece condenar *in extremis* la historia monumental de la tradición europea arrojando el museo al espacio consagratorio del mausoleo. Sin embargo, todo su trabajo posterior no es sino un esfuerzo por resistir a los influjos de las industrias culturales (Adorno y Horkheimer, 1962; trad. 2013). Su posición es paradójica y tiene la discreta virtud de mantener abiertos —casi a su pesar, digamos— todos los litigios sobre la cuestión de la mediación del museo.

Desde la cuestión nietzscheana entre historia y vida, o los postulados arendtianos en torno a la mediación como renovación (Arendt, 1954; trad. 1996), hasta las notas más teológicas que nos deja John Berger sobre la relación entre los muertos y los vivos (Berger, 2007; trad. 2011), y sus implicaciones con los procedimientos alegóricos y fractales del montaje benjaminiano, todo parece contenido para la modernidad en esa necrópolis del cementerio, entre los hilos del sueño y el despertar de una modernidad nocturna y silenciada. Todo, como diría Benjamin, en su bifurcación y su doble conclusión como progreso y barbarie. Y es que gran parte de esta tradición sostiene la pregunta sobre la mediación museística en tanto zona de (con)tacto entre los muertos y los vivos. En ese intersticio abierto donde se despliegan las conversaciones y los (con)tratos entre la vida y la historia, la tradición y el porvenir, la infinitud y la finitud, la continuidad y la ruptura de los mundos. De modo que, aunque hemos escogido un *momento menor*, lo que encontramos en las galerías del museo vivo es una cuestión que toma una densidad inusual en torno a la mediación del museo. Una disputa que, aunque no podemos abordar con justicia, sí nos permite introducir el carácter bipolar de la condición moderna en la cesura abierta entre el museo y el teatro.

Como dimensiones productoras de realidad, el tiempo y el espacio circunscriben los modos de funcionamiento de la modernidad. En la medida en que los objetos caen del lado del espacio, el museo tiene una economía espacial; mientras que en virtud de la idea moderna de acuerdo a la cual los sujetos advienen en el tiempo, el teatro tiene una economía temporal. Esto no implica de ningún modo que el teatro no produzca espacios, solo nos indica que los espacios teatrales se manifiestan como una función de la crónica. Sin embargo, en los museos el tiempo aparece como un efecto de la colección, como un intersticio entre las obras o, de forma más general, como una diferencia entre la domiciliación y la disposición de los objetos en la galería (Morey, 2014: 187-213). De este modo, en la modernidad, el museo se constituye como un aparato de objetivación que compila los objetos, materiales y documentos de aquello que ha de ser considerado como historia. Es un aparato de producción de verdades históricas que nos indica aquello que ha de contar como tradición y, por tanto, como sugiere Groys, que circunscribe las posibilidades del porvenir como diferencia en sus inmediaciones (Groys, 1992; trad. 2005).

Lo que pone en evidencia la asociación entre el museo y el mausoleo es la complicidad de los museos con el poder, y la enfermiza obsesión de los poderes soberanos por reformar y levantar templos para perpetuar un orden soberano de la tradición. En este sentido, Adorno señala la condición soberana que los museos y los teatros comparten en cuanto aparato ideológico del Estado, espacios de consagración y producción de identidades colectivas ligadas a los intereses del Gobierno o del Estado (Althusser, 1970; trad. 1974). Desde esta perspectiva, el museo aparece como un dispositivo que fosiliza un orden para la (re)producción de la vida, en la medida en que sustenta y perpetúa la historia de los vencedores bajo el modo de la tradición soberana.

El teatro, en cambio, es un aparato de subjetivación orientado a (re) producir la verdad de la experiencia. Tiene un carácter eminentemente temporal: subjetiva la historia a través de la fábula para hacernos llegar una verdad que, en primer término, va ligada a las experiencias de los sujetos de la historia, y no a sus objetos. La verdad de la experiencia teatral tiene que ver con un consabido juego de espejos y duplicaciones. Es al confrontarme con el *drama* —la acción del otro—, que me alcanza una doble verdad: la verdad de mi propia experiencia, en la verdad de la existencia del otro (Bajtín, 1975; trad. 2000). Naturalmente, se trata de una verdad contingente, una verdad que nace del tiempo que nos hace devenir sujetos, de ese tiempo diferido de la rememoración que siempre acaba revocando cualquier figuración de la verdad en la espuma de los días. Esta alteridad del espejo es la propia de la mediación teatral en la modernidad. Esto no implica que el museo moderno no pueda contener ficciones, dramas o crónicas, solo nos señala que su operación genuina se basa en la exposición, es decir, en la puesta a la vista —puesta a distancia— del drama o la ficción, y no en su inversión mimética.

Si pensamos en los museos de arte, se hace inmediatamente evidente que son lugares llenos de ficciones —potencialidades del mundo—, representaciones y narrativas de todo tipo. Sin embargo, lo que define al museo no son las obras de arte, es la idea de la colección. No es el *drama* particular de artistas o espectadores, ni siquiera los dramas colectivos de la historia, es la operación de formar conjuntos y (ex)ponerlos a una mirada retrospectiva. La crónica y la narrativa son un efecto de la colección. Los museos forman series de obras que hacen legible el pasado y constituyen la verdad de la historia sobre la superficie de los objetos que nos son legados. Es indudable que su operación tiene una potencia fabuladora, pero los dramas y las ficciones del museo aspiran a ser el espacio de constitución de nuestro presente. De modo que, en la modernidad, el museo queda circunscrito a la producción de un tipo de ficciones propiamente históricas que tienen la voluntad de legarnos —de ratificar como verdad— aquello que fue y debe contar para nosotros como la tradición y el porvenir —de la tradición— a través de un complejo arreglo de vacíos, continuidades, discontinuidades y rupturas sobre la superficie del archivo.

Desde esta perspectiva, el museo vuelve a exponerse como el reverso de la vida. Desde el sepulcro del archivo, la vida no es más que el exterior

constitutivo del museo. Es su *afuera* necesario, incapturable, contingente: la medida de lo inconmensurable. En su afán objetivante, el museo se defiende de la vida y, si nos habla de ella, solo es por medio de aquello que ha sido retirado de la vida y puesto en reserva (Groys, 1992: 15-38; trad. 2003). Dentro de sus salas desnudas, asépticas y cerradas, las domiciliaciones de los objetos se libran a lo que Proust llamaba una vida de segundo grado; lo que, con Benjamin, podríamos llamar un pasaje de vida: un estadio entre los medios de la vida y la muerte. Su arquitectura mortuoria y extractiva retira ciertos objetos de la vida —¿los retira o los rescata?— para producir la vida como un efecto más allá de sus muros. En su opacidad, el museo solo afirma la vida en tanto suspensión: vida en segundo término o vida póstuma, donde la misma vida extramuros viene a revelarse como una diferencia radical de espacio y tiempo: una alteridad respecto al archivo (Groys, 1992: 15-38; trad. 2003). Esto es lo propio de la mediación del museo: preservar y revelar a la vida su aliento y su inspiración en vistas a no se sabe muy bien qué. Hay quien piensa que el museo solo afirma la tradición soberana, otros prefieren pensar que su propósito arma el porvenir como diferencia, otros tantos parecen tener claro que hay que fabricar *socialmente* esa posibilidad, y hasta hay quien ha llegado a afirmar, como Borges, que estas máquinas compiladoras solo nacieron para que los hombres se perdieran en sus galerías (Borges, 1941). De entre todas las sospechas vertidas sobre el museo, la de Borges tiene la particular audacia de abrir los sentidos, en lugar de clausurarlos en una razón explicadora.

De modo que volvamos sobre ese oxímoron del museo vivo para discernir no tanto los sentidos que se oponen —que parecen claros—, sino los sentidos que encuentran una formulación más apropiada en el complejo lúdico del parque temático que en el silencio sepulcral del mausoleo. Porque lejos de lo expuesto hasta ahora, cuando asistimos a muchas muestras de *live art*, el aparato expositivo aparece como una trama psicósomática fluida, conducida por los tiempos de realización de los intérpretes o el público. En estas exposiciones nos adentramos en un espacio donde la historia se presenta como un mundo vívido, corporal, energético, dentro de un proceso de actualización donde todas las polaridades expuestas hasta ahora se combinan con formas aberrantes para el espíritu moderno.

Zonas intermedia(s): las promesas de la performatividad

Para adentrarnos en los nuevos modos de funcionamiento de la exposición, vamos a centrar nuestra atención en las nociones de aparato (Déotte, 2012; trad. 2012) y dispositivo (Agamben, 2010; trad. 2014). Para ello, propongo una pauta de lectura que pasa por relacionar la ecología del medio expositivo con el nuevo metabolismo cultural. Una lectura que nos llevará a explorar los arreglos entre los discursos del arte, las prácticas comisariales y las nuevas formas de institucionalidad que colapsan en el paradigma del museo vivo y su disposición total como parque temático de la humanidad. Esta propuesta nos conduce a considerar la forma en que el *giro performativo* de las prácticas *intermediales*, el *giro experiencial* del *minimal art*, el *giro discursivo* del comisariado y el *giro relacional* de las prácticas participativas han

contribuido a ampliar las gramáticas de la exposición. Más aún, cómo esta apertura ha ido desplazando la exposición como espacio de representación de la historia hacia los modelos procesuales, fenomenológicos, experimentales, desmaterializados y participativos que facilitan el paso al marco cultural de las artes vivas.

Tomadas en conjunto, estas cuatro escenas han hecho circular el espacio expositivo sobre diversos modelos de eficacia. Tales modelos recogen gran parte de las gramáticas expositivas sobre las que circulan los discursos de la performatividad de la exposición en nuestra contemporaneidad. De acuerdo con Dorothea von Hantelmann, la noción de performatividad en el arte pone en perspectiva «el ámbito contingente y elusivo de impacto y efecto que el arte produce tanto situacionalmente, es decir, en un contexto espacial y discursivo dado, como relacionalmente, esto es, en relación con un espectador o un público» (Von Hantelmann, 2010: 25; trad. 2017). Por tanto, la performatividad pretende reconocer y evaluar la dimensión productora de realidad de las artes e introducirla en el discurso para valorar sus efectos. Para comprender su posición hegemónica como discurso evaluativo conviene considerar la performatividad —al modo de Butler— como un dominio en el que el poder actúa como discurso (Butler, 1999: 275; trad. 2007), conduciendo la actuación del aparato y las relaciones entre los agentes en función de la domiciliación de los enunciados que se consignan como efectos, y las promesas que se formulan en torno a la capacidad productora de realidad de las artes —la eficacia cultural—.

De acuerdo a estas consideraciones, la elusiva noción de *efecto* resulta ser una construcción contingente que depende de los arreglos y juegos de distribución entre las prácticas artísticas —en cuanto visibilidades—, los enunciados que las verifican y las formas de institucionalidad específicas que se despliegan en el espacio del arte contemporáneo. Desde esta perspectiva, los discursos de la performatividad no se limitan a constatar los efectos de las exposiciones de arte, sino que conducen su actuación en relación con las promesas que formulan, organizando las competencias de las artes en función de modelos que juegan con las *eficacias* culturales, *eficiencias* empresariales y las *efectividades* técnicas (McKenzie, 2001: 55-95).

Cuatro escenas de la exposición

En primer lugar, me gustaría considerar el conjunto de trabajos que Dick Higgins agrupó bajo la categoría *intermedia*. Un compendio heterogéneo de prácticas que tenían como epicentro el Black Mountain College y las acciones musicales de John Cage, pero también abarcaba el *action painting*, los *environments*, los *happenings* de Kaprow o el Grupo Gutai, las experimentaciones audiovisuales del Fluxus, el *performance art*, el *mail art* o parte del *arte conceptual* (Higgins, 1984). El empuje *intermedia* de la acción introdujo el modelo del estudio, lo que condujo el tiempo de la acción al corazón de la exhibición (Calderoni, 2007: 66-83) y cuestionó las lógicas representativas y objetuales de la galería. En este sentido, el *giro performativo* de las prácticas *intermediales* estaría en la base de un estallido de paradigmas que

reconfiguran la exposición según lógicas temporales y desmaterializadas — en el caso del *performance art* y los *happenings*—, las lógicas ambientales y procesuales —en el caso de los *environments* y las instalaciones— o incluso, las lógicas participativas a través de muchas de las actividades del Fluxus.

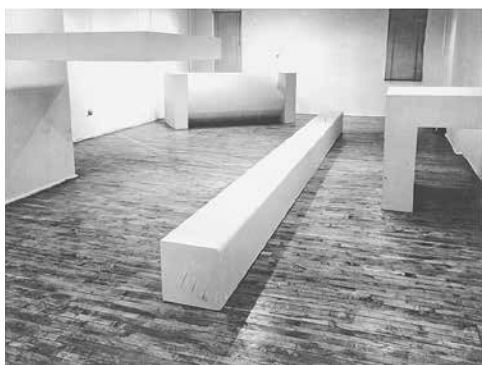


18 *Happenings in Six Parts*, de Allan Kaprow (Reuben Gallery, Nueva York, 1959). © Fred W. McDarrah

En conjunto, estas propuestas vindicaban modos de relación inmediatos con la audiencia. Rompían el marco descorporeizado de la mirada y el ilusionismo de la representación, suscitando una toma de conciencia directa del espectador en el encuentro con el arte. Esta situación ha sido caracterizada —en relación con la historia heroica de la *action painting* y el *body art*— como una *trinidad sacramental*, que elimina el cuerpo del espectador, al identificarlo con el cuerpo del artista y el arte (O'Doherty, 2000: 55; trad. 2011). En este sentido, si bien es cierto que el cuerpo del artista irrumpe en el espacio de la galería a través de la acción artística, la corporalidad de la audiencia habría emergido a partir de ciertas posiciones sobre la literalidad del objeto artístico asociadas al *minimal art*.

Como sostiene Dorothea von Hantelmann, el arte minimalista habría introducido un modelo fenomenológico en la gramática del espacio expositivo, conduciendo la experiencia del espectador a una conciencia topológica de su posición en el espacio (Von Hantelmann, 2014). De acuerdo con Von Hantelmann, este modelo fenomenológico también vendría a cuestionar el modelo historiográfico heredado del siglo XIX, según el cual los espectadores eran sometidos a la autoridad de la historia bajo un régimen escópico representativo. Desde esta perspectiva, los objetos minimalistas habrían conducido la percepción del espectador hacia la exterioridad del espacio, y por tanto introducido una dimensión situacional que, como señala Hal Foster, solicita al espectador «que explore las consecuencias perceptivas de una intervención particular en un sitio determinado» (Foster, 1996: 41; trad. 2001).

En este contexto, son bien conocidas las críticas de Michael Fried en torno a la literalidad del objeto minimalista que, según el autor, conduce la exposición a un espacio intermedio de la experiencia que caracteriza como *teatralidad* (Fried, 1968: 173-194; trad. 2004). Desde las lógicas de la especificidad del medio, Fried encontraba escandalosa, para la sensibilidad moderna, la pérdida de autonomía de la escultura minimalista, que en su literalidad consagraba su existencia artística a la dependencia de una audiencia. En cualquier caso, la *teatralidad* introduce una reconsideración de los espacios de intermediación: la apertura del aparato expositivo a un espacio abierto y agónico, donde el estatuto moderno del cubo blanco y la caja negra entra en un tenso espacio de negociación.



One-person exhibition, de Robert Morris (Green Gallery, Nueva York, 1964). © Robert Morris / Artists Rights Society

Otra de las grandes críticas a la operación minimalista la expone Rosalind Krauss. En «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», Krauss sostiene que el régimen de experiencia que introduce el minimalismo, corre en paralelo a la reconfiguración del museo sobre las lógicas alienantes del capitalismo industrial. Desde su perspectiva, el sujeto fenomenológico del minimalismo sacrifica la experiencia de la historia a través de la intensificación de una vivencia inmediata y fragmentada, donde el espectador no encuentra espacio para la reflexividad y la alteridad (Krauss, 1990: 3-17). Basándose en los argumentos de Krauss, Dorothea von Hantelmann ha establecido una correlación entre el giro experiencial del arte y la centralidad que el consumo y la producción de vivencias han adquirido dentro de nuestras sociedades. Para ello, la autora retoma las tesis que Thomas Schulze traza en *The Experience Society*. Según Schulze, la sociedad capitalista despliega un tipo de economía especulativa que descansa en la potenciación del deseo y la demanda —y no tanto de la oferta y la necesidad— con base en las lógicas de intensificación, espectacularización y eventualización de la vivencia (Schulze, 2005: 55-57). Aunque quien ha sido más contundente en este sentido es Benjamin Buchloh, al señalar que la centralidad de los museos de arte contemporáneo se basa en la afirmación de un nuevo orden financiero, «de la cual la exhibición permanente de la transformación de la nada en plusvalía constituye su mejor ejemplo» (Buchloh, 2009: 30).

Con la irrupción de la escena conceptual y la emergencia de la mediación comisarial, esta tendencia a la desmaterialización del objeto artístico encontró

un nuevo empuje a través de nociones como concepto o discurso. Dentro de lo que se ha conocido como el *giro discursivo* de las artes, el aparato expositivo se reconfigura en torno al signo como un espacio fundamentalmente lingüístico.⁷ En este sentido, el fortalecimiento de las posiciones comisariales en la década de los sesenta y de las estrategias conceptuales de los setenta habrían revitalizado el arte como el relato del arte, enfatizando lo que con Mijaíl Bajtín podríamos denominar el ámbito general de las declaraciones o los enunciados. Como apunta Paul O'Neill, en este contexto, las exposiciones se empiezan a percibir como poderosas herramientas de subjetivación con las que actuar en el dominio de los discursos, relanzando los modelos semióticos y arqueológicos de la exposición (O'Neill, 2012: 10; trad. 2012).



Glass Words Material Described, de Joseph Kosuth (1965). © Joseph Kosuth



Index 2 (III), *Art @ Language* (Documenta V, 1972). © Lisson Gallery

El movimiento decisivo de este giro pasa por concebir la colección en clave de archivo, en la medida en que el archivo desjerarquiza el corpus de la historia del arte, haciendo saltar el orden bibliotecario de la tradición. La noción de archivo permite revelar el presupuesto etnocéntrico de la colección y las estructuras de poder que han configurado la disciplina de la historia del arte y del museo moderno, a través de la determinación de la performatividad del gesto archivador (Derrida, 1995: 24; trad. 1997). De acuerdo a estas ideas, la *new museology* y la crítica institucional consolidan las narrativas de la diferencia apoyándose en la deconstrucción derridiana. Desde esta perspectiva, el recurso a los *re-enactments* dentro del marco cultural de las artes vivas participa del entusiasmo generalizado respecto a los modelos arqueológicos y los procesos de actualización que revelan las posibilidades inscritas en los archivos y en los repertorios culturales⁸ (Lepecki, 2010: 63-84; trad. 2013).

Para completar este bosquejo nos gustaría acabar sometiendo a consideración la escena de la estética relacional.⁹ Según Bourriaud, las prácticas

7. Artistas como Joseph Kosuth o el grupo *Art @ Language* ejemplifican el modo en que la galería pasa a ser una partitura semiótica enfatizando las funciones reflexivas, analíticas y lingüísticas del concepto y el discurso sobre el arte.

8. En este sentido, son bien conocidas las ideas de André Lepecki respecto al cuerpo como archivo y las potencialidades corpóreas y afectivas de la reencarnación. Para Lepecki, el deseo de archivo de la danza no pasa por la fijación nostálgica en un pasado —como sugiere Foster respecto a las artes visuales—, sino por la liberación de las posibilidades no realizadas que el archivo mantiene en reserva. La cuestión central en esta disputa es que la legibilidad del archivo no se basa en un orden intencional y dirigido, sino en un orden accidental y contingente. En este sentido, el subjetivismo de muchas aproximaciones al archivo corre en paralelo al onanismo de nuestra contemporaneidad.

9. La escena relacional nace alrededor de las consideraciones de Nicolas Bourriaud en torno a algunas prácticas desarrolladas en la década de los noventa por artistas como Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Philippe Parreno, Christine Hill, Pierre Huyghe o Henrik Plenge Jacobsen, entre otros.

relacionales ponen en perspectiva la esfera de las interacciones humanas, proponiendo el arte como un espacio de producción de formas de sociabilidad. Desde el punto de vista que nos ocupa, este giro habría propiciado la entrada de una serie de modelos comunitarios, participativos y colaborativos que definen el medio expositivo como *un intersticio social* o un espacio de encuentro «donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra y los modelos de lo social propuestos o representados» (Bourriaud, 1998: 15; trad. 2008). Esta consideración sobre la interacción no solo implica un desbordamiento de las nociones de obra y autoría, sino que también, a través de la participación, desplaza la posición del espectador al ámbito de la producción efectiva de la obra.

La sociología del arte de Bourriaud contrasta con las visiones que definen el arte como espacio ficcional que juega activamente con formas de visibilidad y enunciación para reconfigurar los repartos de lo sensible. Desde esas latitudes le han llovido fuertes críticas a la escena relacional. Una de las más explícitas es la que formula Jacques Rancière, al señalar que muchas prácticas relacionales no solo están basadas en un orden consensual de la política —y por tanto policial y conservador, según los términos del autor—, sino que además en virtud de una lógica archiética identifican y suprimen al mismo tiempo las formas del arte y las formas de la política (Rancière, 2004: 59-78; trad. 2004). Las consideraciones de Rancière llaman la atención sobre la forma en que la escena relacional define el arte directamente como un modo de producción social, abogando por la efectividad de la forma artística y suprimiendo la potencia mediadora de la ficción.¹⁰



Universal Fantastic Occupation, de Július Koller y Rirkrit Tiravanija (Centro Pompidou, 2015).
© Michel Zabé



VB68, de Vanessa Beecroft (Museum für Moderne Kunst, 2011). © Vanessa Beecroft

Estas cuatro escenas ponen de relieve lo que podríamos llamar el vocabulario de lo performativo en la exposición y los modelos de eficacia que vienen a encontrarse en el *museo vivo* como parque temático de la humanidad. Un espacio diseñado de acuerdo a formas de interacción inmediatas —donde las mediaciones tienden a su supresión a través de la transparencia del

10. Rancière sostiene que el arte pretendidamente crítico ha quedado reducido o bien a unas prácticas artísticas sin carga disensual, o bien a otras que suprimen la función del arte como proveedor de dispositivos visuales certificando la máxima de que no hay nada que ver. En este sentido, la posición de Rancière se cierra sobre lo que llama el régimen estético de las artes, donde la noción de eficacia cultural no puede ser traducida de forma directa a una política efectiva de los medios en la medida en que el arte descansa en la producción de ficciones que desplazan las posiciones que ocupan las formas de lo visible, lo decible y lo posible.

sistema—,¹¹ y la discreción moderna que instituía una distancia entre sujetos y objetos queda subsumida en aras de una vivencia directa del tiempo: el *real time* de la realización. La paradoja de este planteamiento descansa en que los mayores promotores de las retóricas de inmediatez y la transparencia que envuelven las artes vivas son justamente quienes ejercen por posición y profesión el mayor control sobre el sistema de intermediación. En este sentido, resulta fundamental analizar el papel protagónico del comisariado desde la década de los sesenta hasta nuestros días.

***Liveness*: la nueva interfaz del museo**

Como ha señalado Paul O'Neill, el aumento, la centralidad y la diversidad de las exposiciones corre en paralelo a la prioridad que los comisarios han dado al espacio expositivo como una instancia de mediación y debate frente al papel autónomo de las obras de arte (O'Neill, 2012: 10; trad. 2012). En este sentido, en las últimas décadas sus atribuciones en el sistema del arte no han hecho más que incrementarse, extendiendo las tareas asociadas a la disposición de los archivos del arte, hacia tareas de socialización, organización, creación de audiencias y enfoques educativos (Sternfeld y Ziaja, 2012: 21-24). Su constitución poliédrica dentro del sistema del arte es un reflejo más de las dinámicas que venimos planteando respecto a la fusión de los modelos de eficacia y eficiencia. Así, se ensamblan los prototipos de eficacia cultural, que asociamos a las visiones del comisario como creador (Altshuler [*et al.*], 1994), y los de eficiencia económica, que asociamos al comisario como facilitador de las nuevas economías creativas que apunta Ferguson (Greenberg [*et al.*], 1996: 81-112) en el nuevo entramado tecnológico del arte global.

La mayor parte de los historiadores coinciden en situar la formación del comisariado en artes vivas en la década de los noventa, dentro de un momento de especial visibilidad del sector que Michael Brenson bautizó como *The Curator's Moment*. En este contexto el trabajo de la británica Lois Keidan al frente de la Live Art Development Agency (LADA) y el Institute of Contemporary Arts (ICA) suele señalarse como una contribución esencial para la rápida generalización de la categoría de *live art* en el resto del continente europeo. En palabras de Keidan, el *live art* representa un «desafío a las formas recibidas de hacer, pensar y ver, y una manera de abrir las fronteras de cualquier agenda política, social o cultural» (Keidan, 1999: 1). Si tomamos en serio esta (pro)posición, el *live art* no emerge de un modelo de afinidades positivas y similitudes formales entre las prácticas, sino a partir de un principio de no identidad, de una laguna en la definición que sostiene el mito de la liminalidad transgresiva sobre su indefinición como estrategia de mediación cultural (Hoffmann, 2009: 101). De acuerdo a esta perspectiva, las artes vivas no son una forma artística, sino una especie de espacio retórico y comisarial

11. Dentro de las retóricas de la transparencia, la mediación es percibida como un elemento cargado de negatividad y un obstáculo que conviene suprimir para la óptima circulación de los flujos financieros, simbólicos y psicosomáticos del neoliberalismo global (Han, 2012; trad. 2013). Desde nuestra perspectiva, la rápida diseminación del marco cultural de las artes vivas está relacionada con las exigencias de transparencia implícitas en los modelos de interacción que aseguran la vitalidad y la conectividad *full time* de la sociedad-red.

que supuestamente opera en los márgenes culturales y estéticos, evitando el reconocimiento institucionalizado.

El mito implícito de la liminalidad cultural¹² del *live art* ha sido contundentemente contestado por Philip Auslander en *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2008). En el estudio de Auslander se revela la posición hegemónica que las lógicas del *liveness* ocupan dentro de los discursos y las prácticas culturales, tanto en los *escenarios performativos*, como en la escena de los medios de comunicación (Auslander, 2008: 191-203). Esta consideración pone en perspectiva que la supuesta subversión institucional del arte vivo como estrategia cultural no es una excepción dentro de las políticas culturales, sino la misma norma que se administra como reclamo dentro de las retóricas experienciales del neoliberalismo y las lógicas de eventualización de las culturas hipermediatizadas. A este nivel, la vitalidad se expone claramente como una estrategia ideológica asociada a un conjunto de significados —vivencia, riesgo, intensidad, autenticidad, espontaneidad, inmediatez, transparencia, etc.— que mueven la cultura dentro de los hábitos de consumo y producción de la razón neoliberal (Laval [et al.], 2009: 142; trad. 2013).

Una muestra más de ello es la correlación histórica entre el advenimiento del marco cultural del *live art* y las políticas laboristas en el contexto británico en torno a las industrias creativas. Un programa socioeconómico basado en la *culturalización* de la economía que, entre otras cosas, realzaba la vida a través del protagonismo de la multiculturalidad encarnada en la obra de los jóvenes artistas británicos (Albarrán, 2019: 158-167). De acuerdo con Gerald Raunig, el objeto de estas políticas consistía en el empuje de las lógicas de la creatividad y la innovación cultural como uno de los principales activos económicos y sociales del Cool Britannia (Raunig [et al.], 2013: 191-203). En este sentido, como ha constatado George Yúdice, lo que subyace tras esta idea de la cultura es una nueva concepción que se aparta tanto del modelo del enaltecimiento ilustrador —Schiller— como del modelo antropológico de la forma de vida —Williams— para definir la cultura como un recurso disponible que, en primer término, implica su gestión y administración. Según Yúdice, este proceso ha replegado el arte sobre una concepción expandida de la cultura articulada sobre la base de criterios utilitarios, que se propone capaz de resolver y afrontar todo tipo de problemas (Yúdice, 2003: 26; trad. 2003).

En este punto, resulta instructivo retomar la extensión de las competencias del comisariado. De ese modo, es posible captar el desplazamiento de lo que Mick Wilson llamó *el momento foucaultiano del arte*, en relación con la hegemonía del discurso, hacia la cuestión de la recepción y la administración interactiva de las audiencias. Rogoff se ha referido a este desplazamiento como el *giro educativo* del comisariado (Rogoff, 2008), mientras que Beatrice von Bismarck lo ha tematizado como el paso del comisariado a la curatorial (Sternfeld y Ziaja, 2012: 21-24). En ambos casos, lo sustancial es una

12. Sobre la cuestión de la liminalidad resulta interesante apuntar el papel que esta noción tiene en la formación de los *Performance Studies* y los *Cultural Studies*. A partir de los desarrollos de Turner, McKenzie propone el término *norma liminal* para explicitar la función normativa que desarrolla la noción de liminalidad en los *Performance Studies*, orientando la construcción de los objetos de análisis, la selección de casos, y la propia metodología en una especie de fantasía autofundante basada en una supuesta suspensión del orden (McKenzie, 2001: 51).

concepción biopolítica del dispositivo cultural que subsume a términos de audiencias el conjunto de agentes, operaciones, intercambios e interacciones que tienen lugar alrededor de la exposición.

La adopción totalizante de la noción de audiencia en el campo del arte implica una indistinción sustancial entre los agentes y los medios de la exposición —artistas, comisarios, públicos, etc.—: un campo de intermediaciones reducido a la norma de la interacción permanente en un entorno artificial y controlado según el modelo del panóptico digital (Han, 2012; trad. 2013). O, en otros términos, una musealización de la existencia (Marchán Fiz, 2008: 138-157) a través de la extensión de sistemas de vitrinaje y contenerización (Flórez, 2014), que procesan la vida de forma inmediata en el instante de su ejecución. En este sentido, muchas de las exposiciones de *live art* empiezan a funcionar como *interfaces* que conectan y optimizan la vivencia de la audiencia dentro de un entorno panóptico hiperconectado.



Your body of work, de Olafur Eliasson (Moderna Museet, 2015).
© Anders Sune Berg



Green Light Corridor, de Bruce Nauman en *Move: Choreographing You* (Hayward Gallery, Londres, 2010). © Jonathan Hordle

Si volvemos de nuevo al campo de las exposiciones de *live art*, creo que ya estamos en condiciones de entender por qué, en la nueva configuración *antropotécnica* de la época global, la maquinaria del museo salta del mausoleo al parque temático. Como hemos visto, las exposiciones de artes vivas no solo asimilan todos los giros posmodernos de la exposición, sino que también cristalizan la emergencia del paradigma del museo vivo, donde la exposición se empieza a percibir como un espacio de procesamiento energético, corpóreo, subjetivo y organizativo de las relaciones sociales, a través de una noción des-limitada de audiencia.

Este nuevo metabolismo cultural exige una orientación analítica que recoja el desplazamiento del aparato expositivo hacia el dispositivo programático del gobierno cultural. En él, la cultura, el *business management* y la tecnología optimizan una vivencia inmediata, transparente y sin mácula de negatividad para el recreo de las audiencias. En su pulsión por museizar la existencia, el nuevo dispositivo de la cultura incorpora una dimensión biopolítica —en términos culturales de audiencia y en términos políticos de

agencia— y zoológica —en términos técnicos de reproducción—. Esta dimensión, si bien siempre falla y arruina sus promesas de realización, aspira a asimilar la vida sobre la superficie de los vivientes, y ya no sobre los cadáveres, las momias, las ruinas o los monumentos *de lo que fue* en los umbrales de la finitud. Se trata de una nueva alianza que explica por qué la exposición se ha eventualizado y volatilizado redefiniendo el museo en complicidad con el *shopping center del liveness*: el parque temático. No solo en el sentido ganadero de la crianza de la humanidad —Sloterdijk—, ni en el sentido idealista y pastoral —Heidegger—, ni en el sentido teleológico del gran silencio de los muertos —Berger—, sino en el sentido recreativo y distópico —cárnicamente lúdico— que aventuró Pierre Klossowski en *La moneda viviente*. La escuela del espectáculo total: un gran parque temático donde cualquiera puede entregarse a su conversión en moneda viva.



Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: La crítica de la Cultura y la sociedad*. Traducción del alemán de Manuel Sacristán. Edición original: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1962). Barcelona: Ariel (1955).
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Industria cultural*. Traducción del alemán de Juan José Sánchez. Edición original: *Dialektik der aufklärung* (1947). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo?. Traducción del italiano de Mercedes Ruvituso. Edición original: *La Chiesa e il regno* (2010). Buenos Aires: Ariadna Hidalgo, 2014.
- ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Traducción del alemán de José Sazbón y Alberto J. Pla. Edición original: *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (1970). Buenos Aires: Nueva visión, 1974.
- ALTSHULER, Bruce; GREENBERG, Mark. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. Nueva York: Abrams, 1994.
- ARENDRT, Hannah. *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Traducción del alemán de Ana Poljak. Edición original: *Between Past and Future* (1954). Barcelona: Península, 1996.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness Performance in a Mediatized Culture*. Nueva York: Routledge, 2008.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. México: Editorial Taurus, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. «On Art, death and postmodernity – and what they do to each other». En: HANNULA, M. (ed): *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: NIFCA, 1998, p. 21- 34.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Traducción del alemán de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Edición original: *Das Passagen-Werk* (1983) Barcelona: Ediciones Akal, 2005.

- BERGER, John. *Con la esperanza entre los dientes*. Traducción del inglés de Ramón Vera Herrera. Edición original: *Hold Everything Dear* (2007). Barcelona: Alfaguara, 2011.
- BISHOP, Claire. «Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention». En: *TDR/The Drama Review*, vol. 62, n.º. 2, 2018, pp. 22-42.
- BORGES, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Traducción del francés de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Edición original: *Esthétique relationnelle* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. «El museo como espacio de regeneración». En: *10.000 francos de recompensa: El museo de arte contemporáneo vivo o muerto*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2009, pp. 18-51.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción del inglés de M.ª Antonia Muñoz. Edición original: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1999). Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- CALDERONI, Irene. «Creating Shows: Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties». En: O'Neill, Paul (ed.). *Curating Subjects*. Londres: Open Editions, 2007, p. 66-83.
- COMERON, Octavi. *Arte y postfordismo: Notas desde la Fábrica Transparente*. Barcelona: Trama Editorial, 2007.
- DÉOTTE, Jean-Louis. ¿Qué es un aparato estético?. Traducción del francés de Francisco Salas Aguayo. Compendio de artículos. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Traducción del francés de Paco Vidarte. Edición original: *Mal d'archive. Une impression freudienne* (1995). Madrid: Trotta, 1997.
- FLÓREZ, Fernando Castro. *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia: Sendemà, 2014.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Traducción del inglés de Alfredo Brotons Muñoz. Edición original: *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (1996). Barcelona: Ediciones Akal, 2001.
- FRIED, Michael. «Arte y Objetualidad». En: *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Traducción del inglés de Rafael Guardiola. Edición original en *Artforum*, 5 (junio, 1967). Madrid: Editorial La Balsa de la Medusa, 2004, p. 173-194.
- GREENBERG, Reesa [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. Londres: Routledge, 1996.
- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural*. Traducción del inglés de Manuel Fontán. Edición original: *On the new* (1992). Valencia: Pre-Textos, 2005.
- GROYS, Boris. «Sobre lo nuevo». En: *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* n.º 2, 2003, p. 15-38.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Traducción del alemán de Raúl Gabás. Edición original: *Transparenzgesellschaft* (2012). Barcelona: Herder Editorial, 2013.
- HANTELMANN, Dorothea von. *Cómo hacer cosas con arte: El sentido de la performatividad en el arte*. Traducción del inglés de Raquel Herrera. Edición original: *How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity* (2010). Bilbao: Consonni, 2017.
- HANTELMANN, Dorothea von. «The Experiential Turn». En: Carpenter, Elizabeth (ed.). *On Performativity*, vol. 1 del *Living Collections Catalogue*. Mineápolis: Walker Art Center, 2014. Disponible en línea: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn> [Consulta: 29 enero 2021].

- HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia. Poetics of the New*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- HOFFMANN, Beth. «Radicalism and the Theatre in Genealogies of Live Art». En: *Performance Research*, vol. 14, n.º 1, 2009, p. 95-105.
- KEIDAN, Lois. *Live Art: National Arts and Media Strategy: Discussion Document on Live Art*. Londres: Arts Council, 1999.
- KEIDAN, Lois. *Run Riot: Entrevista de Lyn Gardner a Lois Keidan (04/03/19)* [online] <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/lyn-gardner-talks-lois-keidan-20-years-live-art-development-agency>> [Consulta: 29 enero 2021].
- KEIDAN, Lois. *What is Live Art?*, 2003 [online] <<https://www.thisisliveart.co.uk/projects/lois-keidan-and-daniel-brine/>> [Consulta: 29 enero 2021].
- KRAUSS, Rosalind. «The cultural logic of the late capitalist museum». En: *October*, n.º 54, 1990, p. 3-17.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Traducción del francés de Alfonso Diez. Edición original: *La nouvelle raison du monde* (2009). Barcelona: Gedisa, 2013.
- LEPECKI, André. «El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas». Traducción del inglés de Antonio Fernández Lera. Edición original: «The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance» (2010). En: NAVERAN, Isabel de; ÉCIJA, Amparo (ed.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial, 2013, p. 63-84.
- MARCHÁN FIZ, Simón. «Desenlaces; la teoría institucional y la extensión del arte». En: *Estudios visuales: Teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 5, 2008, p. 57-138.
- MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Londres: Routledge, 2001.
- MOREY, Miguel. *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Traducción del alemán de Joaquín Etorena. Edición original: *Unzeitgemässe Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Madrid: Libros del Zorzal, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Traducción del inglés de Lena Peñate. Edición original: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (2000). Murcia: CENDEAC, 2011.
- O'NEILL, Paul. «La emergencia del discurso curatorial: Desde el final de los años sesenta hasta el presente». Traducción del inglés de la revista *Exit*. Edición original: «The Emergence of Curatorial Discourse: from the late 1960s to the Present». En: O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (2012). En *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, n.º 17, 2012, pp. 8-51.
- RANCIÈRE, Jacques. «Problemas y transformaciones del arte crítico». En: *El malestar en la estética*. Traducción del francés de Miguel Ángel Petrecca [et al.]. Edición original: *Malaise dans l'esthétique* (2004). Buenos Aires: Clavel intelectual, 2004, pp. 59-78.
- RAUNIG, Gerald [et al.]. *Factories of knowledge, industries of creativity*. Los Ángeles: Semiotext(e), 2013.
- ROGOFF, Irit. «Turning». En: *e-flux journal*, vol. 1, 2008, p. 1-10.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducción del alemán de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Edición original: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Barcelona: Anthropos Editorial, 1990.

SCHULZE, Gerhard. *The Experience Society*. Londres: Sage, 2005.

STERNFELD, Nora; ZIAJA, Luisa. «What comes after the show? On post-representational curating». En: RICHTER, Dorothee (ed.). *On Curating Issue 15: From the World of Art Archive*, vol. 14. Zúrich: OnCurating, 2012, p. 21-24. Disponible en línea: http://www.on-curating.org/issue-14.html#.XWzaYIDtY_U [Consulta: 29 enero 2021].

YÚDICE, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Traducción del inglés de Gabriela Ventureira. Edición original: *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era* (2003). Barcelona: Gedisa, 2003.

teo-
ria
i
anà-
lisi

Matèria que performa

Estudi ontològic de la matèria i el sentit a Henri Bergson i Karen Barad

Marc VILLANUEVA MIR

ORCID: 0000-0002-2174-3095

marcvillanuevamir@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Marc Villanueva Mir és dramaturg i investigador. És graduat en Direcció Escènica i Dramatúrgia a l'Institut del Teatre, en Estudis Literaris a la Universitat de Barcelona. Ha cursat el màster d'Estudis Teatral Aplicats a la Justus-Liebig-Universität de Giessen. La seva recerca es centra en la performativitat del discurs i les reconfiguracions polítiques d'allò performatiu.

Traducció de l'anglès, Pere BRAMON

Resum

En aquest article aprofundeixo en com es concep la matèria en l'obra d'Henri Bergson i Karen Barad, qüestionant així la divisió cartesiana entre cos i ment.

D'una banda, exposo com Bergson entén la matèria, no com una cosa sinó com un procés, i destaco com aquesta té un paper clau en l'experiència de la durada, configurant per tant la realitat com un procés d'esdevenir-amb. Malgrat que els diagrames de Bergson sovint es representen com a estàtics, soc del parer que en realitat estan impregnats de moviment i que hauríem d'entendre'ls com que estan movent-se. Aquest vincle de la matèria amb la durada i la transformació desdibuixa les distincions habituals entre matèria i llenguatge i demostra ser especialment útil quan pensem en la dansa i la performance com a arts de la matèria, que materialitzen i es materialitzen (*arts of mattering*).

D'altra banda, segueixo la descripció que fa Barad de la mecànica quàntica per tal de subratllar que la matèria no es pot separar del sentit, atès que el coneixement no es pot produir a partir de la matèria, sinó que sempre es construeix des de dins de la matèria. La insistència de Barad en l'elaboració de coneixement com una pràctica encarnada fa palès un fort compromís polític amb el món com un procés continuat de materialització que ens obliga a repensar el significat de l'agència des d'un punt de vista posthumanista.

Tant per a Bergson com per a Barad, podem dir que la matèria performa. A tall de conclusió, plantejo com un enfocament semblant ens pot ajudar a pensar i practicar la dansa i la performance més enllà del marc cartesià de la primacia del llenguatge.

Paraules clau: matèria, llenguatge, dansa, performativitat, Henri Bergson, Karen Barad, bergsonisme, posthumanisme

Marc VILLANUEVA MIR

Matèria que performa

Estudi ontològic de la matèria i el sentit
a Henri Bergson i Karen Barad

Exposar el problema¹

«S'ha atorgat massa poder al llenguatge.» M'agradaria començar amb aquesta frase inicial del famós article «Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter» de Karen Barad (2003). Voldria destacar especialment el sentit d'urgència que ressona en l'acte d'escriure una afirmació tan directa i concisa per obrir un article acadèmic; i, encara més, si considerem que aquest article no tracta (almenys no directament) sobre llenguatge sinó sobre física; i fins i tot encara més si constatem que aquesta frase rotunda preludeix un text d'altra banda extremadament complex i ple de matisos. La sorpresa que pot sorgir d'aquestes observacions podria fer que ens preguntéssim per què l'autora va pensar que un encapçalament semblant era la forma més adequada per exposar el problema que desitjava tractar. Com sovint passa, la sorpresa que obliga a fregar-nos els ulls davant un senyal (o aparició) inesperat d'una reacció clarament directa neix com a resultat de l'existència d'una posició de poder hegemònica davant la qual, precisament per la seva pròpia hegemonia, solem mantenir els ulls closos. L'elefant a l'habitació al qual està apuntant Barad, i envers el qual m'agradaria també dirigir la meua atenció, és l'ontologia cartesiana que estableix un tall entre matèria i ment (*res extensa* i *res cogitans*) així com entre objecte i subjecte. L'excés de poder que «s'ha atorgat» al llenguatge pot connectar-se amb la distinció cartesiana que al llarg dels segles ha donat més importància a la ment que al cos, produint així un marc concret per a la selecció, producció i distribució de coneixement a la cultura occidental. El llenguatge pertany a la ment, i la seva primacia com a eina epistemològica per tenir accés al món ha obstaculitzat sistemàticament qualsevol altra forma de coneixement basada en el cos o, més generalment, en l'àmbit de la matèria. Però, tal com ens adverteix Isabelle Stengers, una eina «no és un instrument que es pugui utilitzar a voluntat, [sinó que] coprodueix la persona que pensa» (2005: 196),

1. El projecte que va donar aquests resultats ha rebut el suport d'una beca concedida per la Fundació "la Caixa" (ID 100010434) amb el codi LCF/BQ/EU17/11590003.

i per tant el llenguatge no és simplement un instrument de pensament, sinó un conjunt sencer de condicions prèvies i exclusions que ha marcat profundament una sèrie d'assumpcions epistemològiques i ontològiques sobre com percebem la realitat —una sèrie d'assumpcions, com veurem, amb profundes implicacions polítiques. Per tal de trencar amb les divisions i jerarquies cartesianes, el conjunt sencer d'assumpcions en què es basen (que inclouen nocions tradicionals d'espai, temps, significat o agència, per citar-ne només unes quantes) s'ha de posar radicalment en entredit. És en aquest sentit que podem comprendre l'afirmació inicial de Barad com una condició prèvia necessària per desplegar qualsevol crítica de l'hegemonia.

Aquesta mateixa protesta —que s'ha atorgat massa poder al llenguatge— es pot aplicar també als principals canvis teòrics que van tenir lloc a les Humanitats al llarg del segle xx, que majoritàriament van elaborar les seves perspectives arran de repensar les nocions de llenguatge i discurs. A partir de la nova interpretació del caràcter convencional del llenguatge sorgit de les idees de Saussure i de l'anomenat «gir lingüístic» cap al postestructuralisme, el llenguatge sembla amagar tots els secrets del coneixement i la interacció social, constituint alhora la principal eina per a la seva reformulació. La pròpia idea de revolució sembla ser víctima d'aquesta concepció, sempre que encara creiem en la possibilitat de pensar-hi únicament en termes lingüístics. Només a finals del segle xx i cada vegada més a les primeres dècades del segle XXI vam ser testimonis de l'aparició de posicions crítiques que anaven des del feminisme a la teoria queer, el decolonialisme, l'antiracisme, el posthumanisme o l'ecocrítica (entre moltes altres més) que estan portant a primer pla la importància i la rellevància política de la matèria. Un dels reptes obvis a què han de fer front aquests diversos i múltiples enfocaments és descobrir com no reproduir el costum mental cartesià d'entendre la matèria com un *objet*, sinó desenvolupar una ontologia completa a partir de la matèria.

Per al món acadèmic, però, sorgeix immediatament una contradicció: segons mètodes acadèmics, una ontologia així es pot formular únicament per mediació del llenguatge. Aquesta limitació planteja com a mínim una pregunta difícil per a qualsevol empresa teòrica que vulgui prendre's seriosament el problema de la matèria. En aquest sentit, no és gens sorprenent que molts enfocaments teòrics segueixin de prop i s'inspirin en pràctiques socials i polítiques, fins i tot artístiques, que interactuen directament amb la matèria i impulsen models innovadors de relacionar-se amb món i el seu esdevenir.

Des d'aquest punt de vista, podem pensar en la dansa i les arts escèniques no només com un àmbit per a la reproducció de discursos i paradigmes teòrics basats en la matèria, sinó com un lloc privilegiat per a la producció d'interaccions materials i teoria basada en la pràctica, especialment quan sembla que «performativitat»² és cada vegada més una paraula clau quan es tracta

2. El concepte de performativitat ha guanyat força en els estudis socials en gran part gràcies a la influent obra de Judith Butler sobre performativitat de gènere (1990). Tot i que Karen Barad es basa en Butler a l'hora de desenvolupar la seva pròpia forma d'entendre la performativitat posthumanista, crítica la manca d'agència i de dinamisme que Butler confereix a la matèria, així com el fet de referir-se únicament a la materialització de cossos humans (Barad, 2007: 151). Per tant, la noció de performativitat a què em refereixo en aquest article no s'ha de confondre o reduir a l'enfocament que té Butler de la performativitat de gènere.

de comprendre el comportament de la matèria (Barad, 2003). La dansa i la performance podrien per tant constituir una manera d'evitar les limitacions lingüístiques de la teoria i oferir per contra una comprensió encarnada de les qüestions que envolten la matèria. Però un cop més apareixen algunes dificultats: ¿no és cert que la història de les arts del teatre i la dansa també ha privilegiat en gran mesura el llenguatge? ¿No és cert que tot el pes de la cultura occidental pot percebre's en els hàbits i condicions de treball de les institucions teatrals i de la dansa? ¿No és cert que la divisió del treball i la temporalitat orientada a *deadlines* o terminis de lliurament, que tant els espais de producció com d'exhibició així com les institucions públiques i privades de finançament exigeixen contínuament als artistes, està descartant, en la pràctica, moltes maneres alternatives d'entendre la matèria i les relacions potencials que en podrien sorgir?

De fet, l'ontologia cartesiana ressona en cada baula de la cadena de producció, i tanmateix les transformacions actuals de la dansa i la performance, junt amb una manera més àmplia d'entendre la performance i la performativitat com pertanyents a una esfera que va més enllà dels confins tradicionalment definits de l'art i la producció artística, són prometedores. S'està produint un canvi que ens fa passar de l'exclusivitat d'unes realitats únicament definides pel llenguatge a un seguit de fermes interaccions i compromisos materials amb el temps que compartim com a part del món. I si és així, ¿com podria una ontologia de la matèria, en el sentit abans exposat, revelar-se com a útil per al futur desenvolupament de les pràctiques de la dansa i la performance, d'una banda, però també per a l'acció i el pensament polítics de l'altra? ¿Què ens permetria veure, sentir o desenvolupar tant en termes artístics com polítics el fet de pensar en termes de matèria en comptes d'en termes d'intel·lecte o de llenguatge?

Sens dubte, la formulació d'una ontologia basada en la matèria excedeix l'abast d'aquest article, en què em proposo, més humilment, examinar alguns vincles entre matèria i performance perquè la comprensió de la matèria pugui enriquir-se amb certs aspectes o punts de vista provinents de la performance, a la vegada que la performance s'enriqueix amb una certa aproximació a la matèria. Cal assenyalar que la meua manera d'entendre la matèria i la performance al llarg d'aquest article aborda ambdós conceptes com a agregats de nocions de temps, espai, cossos i agència. Soc del parer que qualsevol suggeriment sobre la matèria té implicacions immediates en la performance i la política, i al revés: qualsevol afirmació sobre la performance afecta la matèria i la política, teixint així una espessa teranyina ètica que situa la nostra posició dins del mitjà de la matèria.³

Aquesta recerca seguirà els passos de dues figures teòriques destacades. D'una banda, examinaré els arguments clau de la filosofia d'Henri Bergson, el qual no només va confegir una complexa teoria sobre les relacions entre matèria i memòria, sinó que les seves idees sobre el temps, la durada, la virtualitat o la intuïció han resultat tenir molta influència entre teòrics i practicants

3. No em refereixo a «política» des del punt de vista de la política institucional, sinó com una lluita social que engloba múltiples desigualtats.

de la dansa i el teatre des de la segona meitat del segle xx endavant. Lluny de voler oferir una explicació exhaustiva del pensament de Bergson, em concentraré en la relació dinàmica que ell inscriu al centre de la seva obra, la que es dona entre matèria i memòria, i en com el seu concepte de durada aporta algunes pistes per imaginar una altra manera, més material, de relacionar-nos amb la producció de significat. D'altra banda, em fixaré en la proposta interdisciplinària de Karen Barad per adoptar una interpretació feminista de la física quàntica com un terreny ontològic radicalment transformador tant per a les ciències naturals com per a les Humanitats. Després d'analitzar el que ella entén per representacionalisme, que com veurem es pot descriure com una de les càrregues ideològiques més pesades que la preeminència del llenguatge ha posat sobre les nostres espatlles, oferiré una visió general de les seves principals eines conceptuals per finalment centrar-me en la seva crida a construir coneixement no *a partir de* la matèria, sinó a entendre la producció de coneixement com un pràctica encarnada *dins* la matèria. En el darrer apartat, resumiré els punts principals d'aquest article i plantejaré la pregunta de quines implicacions poden tenir les aportacions de Bergson i de Barad per a una pràctica performativa.

Matèria i memòria: Henri Bergson i la solidificació del sentit

Pot semblar una mica estrany presentar Henri Bergson com un punt de referència per construir una discussió sobre matèria i representació, atès que les seves propostes dualistes, el seu interès a recollir exemples de la psicologia i els trastorns psicològics i les seves reflexions constants sobre l'esperit (*l'esprit*) poden sonar avui en dia, en el millor dels casos, com un anacronisme. De fet, es pot considerar que Bergson ja va ser anacrònic en el seu temps. Si, com suggereix Peter Louis Galison (2000), una de les principals obsessions del segle XIX va ser la conquesta del temps, o millor dit la conquesta d'un temps objectiu i homogeneïtzat que finalment permetria sincronitzar tots els rellotges —una necessitat plantejada per la invenció del ferrocarril i els somnis d'expansió imperial—, Bergson pensava en el temps en termes metafísics al mateix temps que Einstein mirava de solucionar el problema de la sincronització dels rellotges, formulant a la llarga la seva teoria de la relativitat. A diferència de la física d'Einstein, a la metafísica de Bergson li mancava una utilitat pràctica immediata, i l'esclat de la Primera Guerra Mundial va truncar pràcticament qualsevol possibilitat de desenvolupament per a les idees de Bergson. És per això que podríem considerar, junt amb Elisabeth Grosz (2004), la posició de Bergson com a intempestiva, desencaixada del seu temps. La filosofia de Bergson va continuar sense estar gens de moda fins a la segona meitat del segle xx, quan l'interès d'alguns filòsofs —principalment, Gilles Deleuze— per la seva obra va crear un camp d'estudis propi. Aquests estudis ja no serien sobre Bergson, sinó sobre el bergsonisme: un concepte més ampli que va proposar Deleuze per actualitzar la percepció antiquada de les teories bergsonianes i mostrar-les com a capaces de formar part del present i de fondre's amb les inquietuds actuals. Des de la perspectiva del bergsonisme, no es tracta de reconstruir el pensament de Bergson

paraula per paraula, sinó de rellegir-lo des d'un punt de vista contemporani i situar les seves idees no en l'estret marc del seu temps històric, sinó en la seva pròpia poderosa atemporalitat.

Hi ha encara un segon motiu per què podria semblar estrany evocar Bergson en aquest context, el qual sorgeix d'una primera lectura dels seus textos: en traçar una línia divisòria entre «matèria» i «memòria», que podríem equiparar amb la divisió cartesiana entre «cos» i «ment», ¿no està atorgant Bergson tots els atributs de l'esperit —incloent els de l'agència, l'impuls vital (*élan vital*) i l'esdevenir— a la memòria, tot reduint la matèria a pura extensió? Així ho suggereix almenys una primera trobada amb els textos bergsonianes. Una de les pedres angulars de la seva teoria, que es troba al centre d'*Assaig sobre les dades immediates de la consciència*, una de les seves primeres obres, consisteix a distingir clarament entre magnituds quantitatives i qualitatives. Segons Bergson, els afectes i els estats psíquics, a diferència de «coses amb perfils ben definits, com les que es perceben a l'espai» (1910: 9), no es poden mesurar segons una escala numerada, perquè constitueixen diferències de tipus en comptes de diferències de grau. La sensació de felicitat no es pot dir que sigui un sentiment intensificat d'alegria, almenys no en el mateix sentit que es pot dir que dos metres són el doble d'un metre. Les pàgines inicials de *Matèria i memòria* descriuen una diferència de tipus entre matèria i memòria, i poden suggerir una identificació de la matèria amb un objecte inert, atès que «la matèria no pot exercir poders de cap altre tipus que els que nosaltres percebem. No té, no pot contenir, cap virtut misteriosa» (Bergson, 1994: 71).

Una lectura més detallada revela, però, que aquestes primeres impressions són errònies. Una de les idees principals del bergsonisme, tal com assenyala Deleuze (1991: 31-35), consisteix a «exposar i solucionar problemes en termes de temps en comptes d'espai». El que això significa (i això és important per comprendre Bergson adequadament) és que la filosofia bergsoniana mai es construeix sobre conceptes o essències fixos, sinó que és fonamentalment dinàmica. Per altra banda, tampoc no es caracteritza per funcionar amb la mena de moviment automatitzat que podem trobar en la dialèctica de Hegel. Els textos bergsonianes avancen en la durada (*durée*), i es poden comprendre en els propis termes d'esdevenir que pretenen descriure. El seu moviment és ple de digressions i indeterminacions, i si bé hi trobem algunes distincions clares com en els exemples anteriors, les podem entendre sempre com a «provisionals» (Lawlor, 2003: 30). Aquestes distincions constitueixen un mer artifici metodològic i, al final de *Matèria i memòria*, les distincions que al principi estaven fortament establertes comencen a fondre's:

Consciència i matèria, cos i ànima, entren així en contacte en la percepció. (...) I l'espai homogeni, que s'erigeix entre els dos termes com una barrera insalvable, ja no té cap altra realitat que la d'un esquema o un símbol (Bergson, 1994: 219).

Però, ¿què significa realment aquest canvi, i com hem d'abordar les relacions entre memòria i matèria? Comencem amb el segon concepte. A les primeres pàgines de *Matèria i memòria*, Bergson descriu la matèria de la següent manera:

La matèria, per a nosaltres, és un conjunt d'«imatges». I per «imatge» entenem una certa existència que és més que allò que l'idealisme anomena una *representació*, però menys que allò que el realisme anomena una *cosa* —una existència situada a mig camí entre la «cosa» i la «representació» (1994: 9).

Aquesta definició de la «imatge» és important per a Bergson per tal de distanciar-se alhora de l'idealisme i del realisme. El que està en joc és on rau l'essència de la matèria. Segons Bergson, tant l'idealisme com el realisme comparteixen la falsa creença que l'essència de la matèria rau en la seva cognoscibilitat. Tant si la matèria és una representació mental com si és una entitat autònoma, «percebre, tant per a l'idealisme com per al realisme, significa conèixer, rebre un registre desinteressat d'un coneixement», mentre que «per a Bergson, la percepció no és pot igualar al coneixement, ja que la percepció està fonamentalment vinculada a l'acció» (Grosz, 2004: 164). De fet, de la mateixa manera que «reconèixer un objecte habitual consisteix sobretot a saber com servir-se'n» (Bergson, 1994: 93), la percepció de la matèria sempre està relacionada, per a Bergson, amb una operació de selecció de les imatges que constitueixen la matèria com un tot, segons la capacitat del nostre cos d'interactuar amb elles. En altres paraules, «sempre percebem primer el que interessa a les nostres necessitats o funcions» (Lawlor, 2003: 24), mentre que la resta de la matèria passa desapercibuda. Tal com hem vist abans, per a Bergson la matèria no amaga res, ja que la diferència entre matèria i la percepció que en tenim és una diferència de grau: «Hi ha en la matèria alguna cosa més, però no alguna diferent, que allò que en realitat hi ha» (Bergson, 1994: 71).

Pensem ara en la segona instància del dualisme «provisional» de Bergson. Si la percepció s'encarrega de seleccionar imatges a partir de la multiplicitat de la matèria, el paper de la memòria és recol·lectar-les, recordar-les. Aquí trobem un dels aspectes més complexos de la filosofia de Bergson, i la columna vertebral de *Matèria i memòria*, que resumiré breument amb la idea que el passat, per a Bergson, no és el temps que deixem enrere, sinó una força constant que manté plegats tots els nostres records dins el present, i que contínuament interactua amb ell. El següent esquema (*Fig. 1*) pot ser útil per comprendre les relacions específiques que Bergson pretén dibuixar:

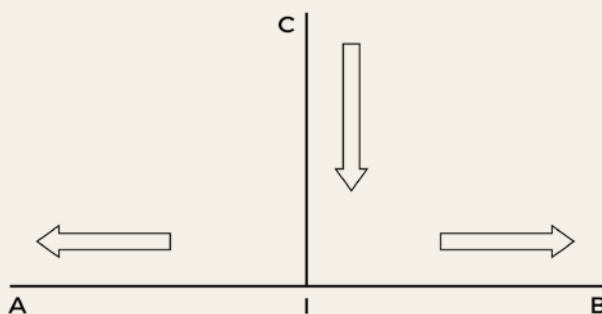
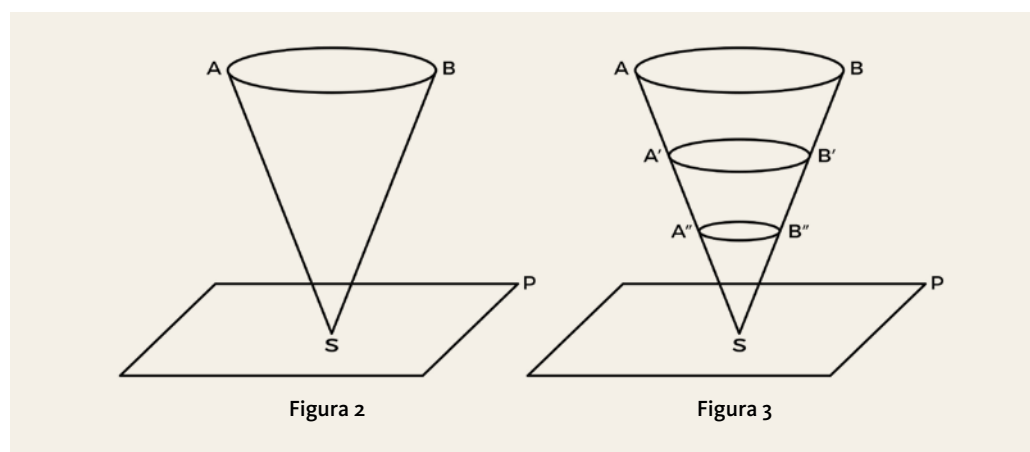


Figura 1

En aquest esquema, l'eix AB representa l'extensió de la matèria (que, com podem veure, és més extensa que la seva percepció), mentre que el vector CI indica el flux dels records passats envers el punt I, que correspon a la posició del cos en l'actualitat. El punt I en realitat no és més que una diminuta porció de les dimensions combinades de la matèria i del passat. De fet, és tan petit que gairebé el podem entendre com una punta que creua la matèria des del passat. Tal com l'entén Bergson, «la memòria no consisteix en una regressió del present al passat, sinó al contrari en un progrés del passat al present» (Bergson, 1994: 239). Els records «es barregen constantment amb la nostra percepció del present, tant que fins i tot poden arribar a substituir-la» (Bergson, 1994: 66). Des d'aquest punt de vista, el present entès com a temps autònom esdevé enormement problematitzat, ja que pràcticament resulta ser una funció del passat, un instrument per a la seva actualització:

[El nostre present] és allò que actua sobre nosaltres i fa que actuem; és sensorial i és motor; el nostre present és abans que res l'estat del nostre cos. El nostre passat, al contrari, és allò que ja no actua però que podria actuar, i que actuarà inserint-se en una sensació present de la qual manlleva la vitalitat. És cert que, en el moment que el record s'actualitza així, deixa de ser un record i esdevé una vegada més una percepció (Bergson, 1994: 240).

Passem a una visualització diferent. La famosa imatge del con (*Fig. 2 i Fig. 3*), en què el punt I és substituït pel vèrtex S, mostra amb més claredat com el present es troba contingut dins el passat (el con definit per SAB) i no a la inversa; que «el propi present és només el nivell més contret del passat» (Deleuze, 1991: 74). El que m'agradaria subratllar sobre aquesta imatge és que, segons Bergson, l'hauríem d'imaginar *en moviment*. Se suposa que el gràfic sencer es mou, i de fet de forma molt complexa. Bergson parla de moviments d'ascens, descens, avanç, flux, rotació, contracció, alliberació i subdivisió, per només citar-ne alguns.



No és la meua intenció resumir aquí tot el conjunt de passos d'aquest procés de remembrança,⁴ sinó només subratllar el fet que les relacions en

4. Una descripció exhaustiva dels moviments del con es pot trobar a Lawlor (2003: 43-59).

què pensa Bergson, en un llenguatge estrictament imbuït amb descripcions de moviment, són fonamentalment dinàmiques. I també ho és la relació entre matèria i memòria. Tal com suggereix Lawlor (2003: 48):

Hem de dir fins i tot que, si els records descendeixen vers el vèrtex, les imatges ascendeixen des de la base. Si la diferència entre matèria i memòria consisteix en aquestes dues direccions oposades, hem de dir que la imatge del con tal com la presenta Bergson és incompleta; hi ha un segon con, un con de matèria, per sota del con de memòria. En ser un doble, com una imatge emmirallada, aquest segon con hauria de ser el *contrari* del primer.

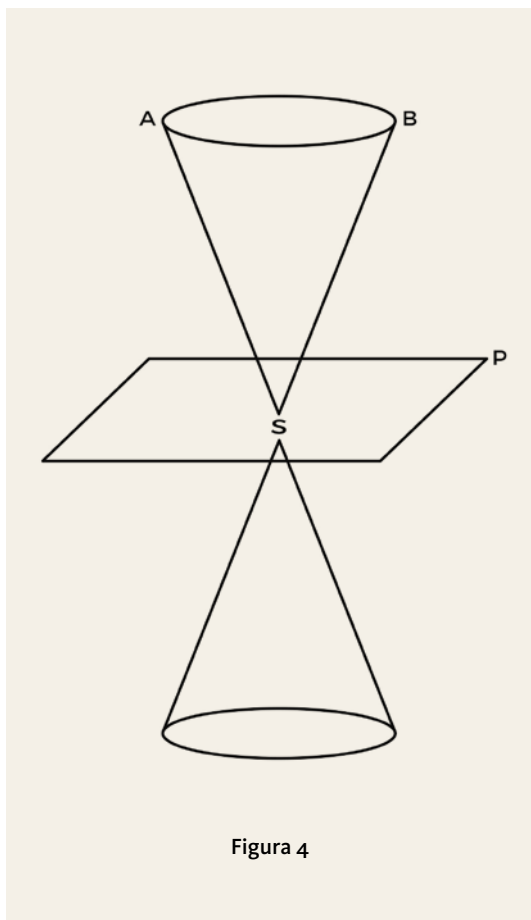


Figura 4

El doble con que imagina Lawlor, i que he esbossat (Fig. 4), podria ser redundant en la seva representació de la matèria (d'altra banda representada com el pla P), però ens permet visualitzar un aspecte important del bergsonisme: que, malgrat les distincions metodològiques preliminars, la matèria sembla fluir directament dins la memòria i modelar-la, de la mateixa manera que la memòria modela la matèria mitjançant l'actualització del passat en l'acció del cos. La idea de dansa, de moviment, es fa especialment rellevant des d'aquest punt de vista, atès que podem imaginar l'intercanvi sencer, representat per Bergson, com una interacció d'agències materials i mentals en un moviment comú. Tal com exposa Deleuze (1991: 75):

D'aquí la importància de *Matèria i memòria*: el moviment s'atribueix a les pròpies coses de tal manera que les coses participen directament en la durada, i per tant formen un cas extrem de durada. *Les dades immediates (les donées immédiates)* són superades: el moviment no rau menys fora de mi que dins meu; i el propi Jo al seu torn és només una cosa entre altres en durada.

Bergson defineix el seu concepte clau de durada com un temps impregnat d'esdevenir. A diferència del temps que mesuren els rellotges, que «homogeneïtz i mesura tots els altres modes de pas sense cap mena de sensibilitat» (Grosz, 1999: 18), la durada no es pot entendre com una cosa sinó com un *procés*, una experiència oberta del temps, que conté alhora el passat, el present i el futur en el seu propi esdevenir. La noció de durada de Bergson ens permet imaginar un futur obert que es desplega sense seguir cap pla previ, actualitzant-se constantment a través de processos de diferenciació (Deleuze, 1991: 42-43), «mitjançant la divisió, la bifurcació, la dissociació —per diferència— a través d'un canvi o esclat sobtat i inesperat» (Grosz, 1999: 28). Malgrat que a *Assaig sobre les dades immediates de la consciència* Bergson semblava atorgar l'experiència de durada només a la ment humana, hi ha

alguns senyals a *Matèria i memòria* (i cada vegada més en la seva darrera obra) que apunten que la matèria té la seva pròpia durada i forma un Tot virtual amb la durada que experimenten els éssers humans (Deleuze, 1991: 105). Podem suggerir que aquesta aproximació concedeix, finalment, tant dinamisme i agència (potencialitat d'esdevenir) a la matèria com al subjecte humà psicològic. Tal com assenyala Grosz (2004: 248), és absurd pensar que la capacitat d'esdevenir i de participar en la durada és una propietat exclusiva dels éssers vius, «ja que aquesta és la condició sota la qual configuracions no orgàniques de matèria donen lloc a les formes més primitives de vida, així com les condicions sota les quals la vida es produeix i es desenvolupa, seguint les línies que proporciona la mateixa matèria». Això significa que la matèria té la mateixa capacitat de solidificar sentit⁵ (mitjançant la diferència i l'actualització en el seu esdevenir continuat) que el subjecte psicològic posseïdor del llenguatge. Les implicacions d'aquesta idea són profundes almenys en dues direccions: d'una banda, capgira l'ontologia cartesiana que limitava la producció de sentit a la ment tot reduint la matèria a un objecte de coneixement extern desproveït de qualsevol virtualitat. (Aquí podem recordar com, al principi de *Matèria i memòria*, Bergson encara insistia en la idea que la matèria era incapaç d'«exercir poders de cap altre tipus que els que nosaltres percebem.») D'altra banda, potser no sigui massa arriscat concloure (fins i tot si ho volem prendre només com una provocació) que la revelació d'una simetria entre matèria i memòria deixa el subjecte sol al vèrtex S, sense tenir més control sobre el con superior (el del passat) que sobre l'inferior (el de la matèria). D'aquí que el con superior no hauria d'entendre's com una propietat del subjecte, la font del seu esperit i la seva capacitat de produir sentit, sinó com una força que actua sobre seu i el posa en moviment, a l'igual que també ho és la matèria. El propi Bergson sembla sospesar aquestes implicacions en un paràgraf especialment poètic de *Matèria i memòria* (151-152):

Ara bé, si no percebem mai cap altra cosa que el nostre passat immediat, si la nostra consciència del present ja és memòria, els dos termes [matèria i memòria] que havien estat separats al principi es cohesionaran. Considerat des d'aquest punt de vista, el nostre cos no és sinó aquella part de la nostra representació que constantment torna a néixer, la part sempre present, o millor dit aquella que, en cada moment, és només passat. (...) Però aquesta imatge especial que persisteix enmig de les altres, i que jo anomeno el meu cos, constitueix a cada instant, com he dit, un tall transversal de l'esdevenir universal. És doncs el *lloc de pas* dels moviments rebuts i retornats, un guió, un tret d'unió entre les coses que actuen sobre mi i les coses sobre les quals jo actuo.

5. Em baso en la descripció que fa Barad de la matèria com a una «solidificació de l'agència» (2003: 822) per tal de transmetre millor el mecanisme pel qual es forma el sentit: ni com la propietat d'un objecte ni com una projecció des de l'exterior, sinó com un procés d'esdevenir des de dins. Per aquest motiu, prefereixo parlar de com la matèria «solidifica» el sentit en comptes de com el «produeix». La pròpia noció de sentit experimenta així una transformació: d'una banda, el sentit ja no es pot entendre com un «producte», com alguna cosa clarament delimitada, sinó que queda físicament entrelaçat amb la pròpia matèria de què depèn. D'altra banda, el sentit deixa d'estar exclusivament relacionat amb la percepció humana, i assumeix les capacitats que té la matèria de canviar, autoorganitzar-se i evolucionar (en paraules de Bergson, esdevenir), com sobretot exemplifica la formació de vida a partir de materials no orgànics. Això engloba intel·ligències i capacitats no humanes i ens ajuda a veure que el sentit no és una cerca exclusivament humana. Per a més consideracions bergsonianes sobre la matèria, la vida i l'evolució, vegeu Bergson (1998).

Matèria i representació: Karen Barad i l'agència de la matèria

Malgrat que el físic Niels Bohr va ser coetani d'Henri Bergson, i malgrat que ambdós van desenvolupar les seves teories al voltant dels conceptes de temps, espai i matèria, la distància entre els seus respectius enfocaments sobre la qüestió de la naturalesa de l'univers pot semblar massa gran per ser fàcilment superada. En tot cas, sostinc que els suggeriments metafísics de Bergson també es poden desenvolupar notablement a partir dels interessos físics de Bohr, i que l'aparent línia divisòria entre ells s'esfondra així que els considerem des del punt de vista d'una ontologia performativa, que he procurat resseguir fins ara. En aquest apartat, seguiré la lectura feminista que va fer Karen Barad de Niels Bohr i la seva interpretació de la física quàntica, que Barad pretén fer accessible no només als físics sinó també als conjunts més diversos d'estudiosos i lectors. En la seva opinió, la pràctica de Bohr s'ha de definir com a «física-filosofia», atès que «la física i la filosofia constitueixen per a ell una pràctica, no dues» (Barad, 2007: 24). Barad duu a terme un intent seriós de desenvolupar un marc filosòfic basat en la matèria i els seus comportaments, més que en les fonts tradicionals de la ment i el llenguatge.

La primacia del llenguatge sobre la matèria (o la seva equivalència, la primacia de la cultura sobre la natura) no és un simple mecanisme instrumental, sinó ideològic i polític. Hem de tenir present que «les ciències estan marcades per les especificitats ideològiques (p. ex., polítiques, històriques, lingüístiques, racials, religioses) del seus creadors» (Barad, 1995: 70). La limitació tradicional dels atributs de subjectivitat, agència, virtualitat i historicitat al llenguatge i a la cultura fa palès com el fet d'impedir que la matèria produeixi sentit o que se li concedeixi un sentit propi d'historicitat constitueix la representació d'un prejudici que obstaculitza qualsevol reconeixement d'un esdevenir diferent, diferencial i diferenciats del món, sense la subtracció que li infligeix el llenguatge⁶. O, com ho formula Barad: «El que està en joc és ni més ni menys les possibilitats de canvi» (2007: 46).

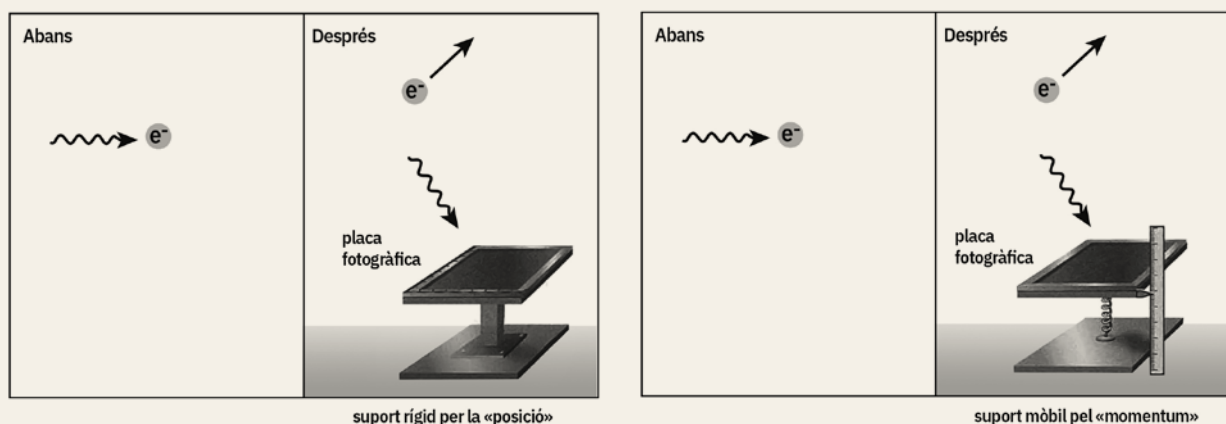
Probablement les subtraccions més destacades establertes pel llenguatge sorgeixen de la posició (sovint) considerada com a neutra que Barad anomena «representacionalisme». En les seves paraules, «el representacionalisme és la creença en la distinció ontològica entre representacions i allò que pretenen representar; en especial, allò que és representat es considera independent de totes les pràctiques de representació» (2003: 804). El representacionalisme és la ideologia que serveix de base a la bretxa ontològica cartesiana entre subjecte i objecte i que defineix també la física newtoniana. Tant si parlem de coneixement, llenguatge o política, el representacionalisme assumeix l'existència d'entitats individuals (ja siguin objectes, paraules o agrupaments socials) inherentment constituïda per certes propietats i circumscrita per límits determinats. Aquesta assumpció és tan forta que l'exactitud, un concepte derivat del representacionalisme, s'ha convertit

6. És interessant assenyalar que Deleuze, quan parla de Bergson, descriu la relació entre la nostra percepció de la matèria i la pròpia matèria com una operació de subtracció en comptes de suma o consumació: «Per virtut de l'interval cerebral, efectivament, un ésser pot retenir d'un objecte material i de les accions que se'n deriven només aquells elements que li interessin. De tal manera que la percepció no és l'objecte més alguna cosa, sinó l'objecte menys alguna cosa, menys tot allò que nos ens interessa» (1991: 24-25).

involuntàriament en un valor absolut. L'objectivitat científica sovint es descriu en aquests termes: com més propera és una teoria o una representació a l'objecte d'estudi, més objectiva és. D'una manera més inquietant, retrobem aquest valor absolut com a pedra angular de la definició de justícia social en sistemes democràtics: com amb més exactitud siguin representats els interessos de les persones a les institucions del poder, com ara als parlaments, més justa serà la democràcia. Cal subratllar que el caràcter ideològic d'aquestes assumpcions es basa en el fet que es perceben com a auto-evidents, o «naturals». Però, ¿és la «Natura» realment consistent amb aquestes visions? ¿S'ajusta la Natura al representacionalisme, la física newtoniana i l'ontologia cartesiana? En descriure aquest nus ideològic, Barad afirma que la Natura no només mostra comportaments molt més diferents del que s'esperaria el representacionalisme, sinó que, a més, sovint actua de maneres pròpiament *queer* (Barad, 2011).

Tal com explica Barad, la física quàntica ha qüestionat profundament la idea que els éssers «existeixen en tant que individus amb atributs inherents, anteriors a la seva representació» (Barad, 2007: 46). La mecànica quàntica mostra com, per més contra-intuïva que pugui semblar, la matèria a nivell subatòmic no sembla individualitzar propietats inherents ni seguir les descripcions newtonianes de temps i espai que fins fa poc havien constituït els fonaments indiscutibles de la física. Deixant de banda el conegut principi de la incertesa de Heisenberg, Barad porta a primer pla el principi de complementarietat de Bohr (el qual rebateja com a principi d'indeterminació), segons el qual el problema fonamental de la física quàntica no és que *no podem conèixer* al mateix temps dos atributs d'una partícula en moviment (com posició i quantitat de moviment), tal com va afirmar Heisenberg, sinó que les partícules simplement *no tenen* valors determinats de posició i quantitat de moviment alhora. El nostre càlcul de la posició o bé la quantitat de moviment l'han de dur a terme aparells que s'exclouen mútuament, atès que cal un suport rígid per determinar la posició d'una partícula, mentre que cal un suport mòbil per definir la seva quantitat de moviment (Fig. 5). La conclusió que n'extreu Heisenberg (que hi ha límits al nostre coneixement de la realitat

Figura 5



física) és de tipus epistemològic, mentre que la de Bohr és ontològica. Segons Bohr, la propietat mesurada de la partícula sorgeix com a resultat del propi acte de medició. En altres paraules, la determinació d'un aparell produeix, més que detecta, la determinació de cert valor que d'altra manera hem d'imaginar com a indeterminat. Per tant, «no hi ha una manera inambigua de diferenciar entre l'«objecte» i les «agències d'observació»» (Barad, 2007: 114). Barad resumeix aquest qüestionament de la distinció cartesiana entre subjecte i objecte substituint la categoria ontològica d'«entitats» per la de «fenòmens». Els fenòmens, «configuracions materials específiques de l'esdevenir del món» (Barad, 2007: 91), es poden entendre com «les unitats ontològiques bàsiques» (Barad, 2003: 818). S'expressen en termes de relacions i sempre sorgeixen dins una «intra-acció». Barad proposa el concepte d'«intra-acció» com un canvi de la noció habitual d'«interacció», la qual suposa l'existència prèvia d'entitats independents amb propietats i límits inherentment determinats. Si entenem que l'esdevenir del món té lloc a través de fenòmens, que aquests fenòmens sempre sorgeixen d'intra-accions específiques, i que la seva identitat no els precedeix sinó que és solidificada en i a través d'aquella pròpia intra-acció, ens trobem molt a prop del centre de l'articulació que fa Barad de la física quàntica i la seva explicació performativa de la matèria.

La noció de performativitat, que Barad manlleva de Judith Butler, s'ha de complementar encara amb un altre concepte clau en la seva formulació, el d'agència. Segons Barad, agència significa estrictament la capacitat d'actuar; «és una acció, no quelcom que algú o alguna cosa té» (Barad, 2003: 826-827). Mitjançant aquesta reformulació, «l'agència queda separada de la seva òrbita humanista tradicional» (Barad, 2003: 826), atès que concerneix tant humans com no humans sempre que puguin implicar-se en processos d'intra-acció. La divisió cartesiana entre subjecte i objecte és substituïda, en l'explicació de Barad, per una divisió agencial, que estrictament determina aquells agents (humans i no humans) implicats en una intra-acció en els termes elaborats per la seva mateixa intra-acció. En les seves paraules:

Aquest flux continu d'agència a través del qual una «part» del món es fa diferencialment intel·ligible a una altra «part» del món i a través del qual les estructures, els límits i les propietats causals s'estabilitzen no té lloc en l'espai i el temps sinó en el propi procés d'espai-temps. El món és un procés continuat de creació de matèria mitjançant el qual la pròpia «creació de matèria» adquireix sentit i forma en la realització de les possibilitats agencials diferencials. (...) En resum, l'univers és una intra-activitat agencial en el seu esdevenir (2003: 817-818).

Si l'agència no és una propietat sinó un «flux» performatiu i si no es pot atribuir als éssers humans més que als fenòmens materials, som finalment capaços de copsar el concepte de matèria de Barad, que «no està situada en el món», sinó «creant el món en la seva materialitat» (Barad, 2007: 180-181).

La matèria, com el sentit, no és una entitat individualment articulada o estàtica. La matèria no és només trossets de natura, o una pissarra en blanc o un lloc que espera passivament la significació; ni tampoc un terreny incontestable

per a teories científiques, feministes o marxistes. La matèria no és un suport, una localització, un referent o una font de sostenibilitat per al discurs. La matèria no és immutable ni passiva. No li cal la marca d'una força externa com la cultura o la història per completar-la. La matèria és sempre ja historicitat en curs (Barad, 2003: 821).

Una de les aspiracions més importants de Barad és demostrar que una comprensió performativa de la matèria no només ens permet pensar en la producció de cossos materials, sinó també en la producció de sentit i discurs.⁷ De fet, «les pràctiques discursives i els fenòmens materials no tenen una relació d'externalitat mútua, [sinó que] allò material i allò discursiu estan mútuament implicats en la dinàmica d'intra-activitat» (Barad, 2007: 183). El fet que la matèria sigui «una historicitat en curs» no vol dir que la matèria tingui una existència independent que en certa manera la ment humana no pot copsar; més aviat, hauríem de tenir present que «el món és un procés continuat de creació de matèria», del qual els éssers humans formen part. És important assenyalar que Barad considera que les pràctiques discursives no són «pràctiques humanes» (2003: 821), sinó qualsevol configuració material del món. En aquest sentit, Barad no descriu la matèria com «una cosa» sinó com «un fer», com «solidificació de la matèria» (2003: 822). Si seguíssim aquesta argumentació, podríem acabar conclouent que la matèria i el sentit són, per a Barad, el mateix, atès que no sembla que es puguin tornar a separar. Si ho féssim, tornariem a ser víctimes de les categories cartesianes fixes i deixariem de banda el que realment ens explica la mecànica quàntica. Assumiríem de nou que «matèria» i «sentit» són coses en comptes de processos (quelcom que Bergson ja ens havia advertit). El que podem extreure de la física quàntica és la possibilitat de pensar en la relació entre matèria i sentit com una relació entrelaçada. En la mecànica quàntica, els entrelaçaments (*entanglements*) representen «la generalització d'una superposició al cas de més d'una partícula» (Barad, 2007: 270), la qual cosa significa que la determinació d'un valor (per exemple, el gir) d'una partícula en un sistema entrelaçat determinarà immediatament el valor de cadascuna de les partícules amb què aquesta estigui entrelaçada, fins i tot si ambdues partícules estan separades per una gran distància. La famosa paradoxa del gat de Schrödinger, en la seva fase final, mostra com un objecte observat pot estar entrelaçat amb les seves agències d'observació, en la mesura en què només l'aparell d'observació pot determinar l'estat del gat (mort/viu), el qual continuarà sent indeterminat fins que es dugui a terme una medicació. Però el punt cabdal per comprendre la posició de Barad sobre l'entrelaçament de matèria i sentit és que, en comptes de ser «la interconnectivitat de coses o esdeveniments separats en l'espai

7. Tal com deixa ben clar a «A Feminist Approach to Teaching Quantum Physics»: «De fet, el realisme agencial ofereix una via per qüestionar no només les idees clàssiques de realisme en oposició a instrumentalisme, objectivitat en oposició a subjectivitat, absolutisme en oposició a relativisme, o naturalesa en oposició a cultura en la ciència sinó també idees dualistes i fixes de raça, classe, gènere i sexualitat a l'àmbit de les dinàmiques socials. Per exemple, segons el realisme agencial, "gènere", "raça", "classe" i "sexualitat" es refereixen a dinàmiques socials específiques, no a propietats atribuïbles a una persona en concret. L'agència està implicada en l'ús d'aquestes categories. La gent utilitza aquestes termes per a fins concrets. El realisme està implicat perquè, en una societat en desequilibri de poder, el sexisme, el classisme i l'heterosexisme tenen conseqüències materials reals, fins i tot si els conceptes són socialment construïts» (1995: 68).

i el temps», els entrelaçaments són «composicions materials de formacions d'espaitemps» (Barad, 2011: 139). Els conceptes de temps, espai o fins i tot estar viu no constitueixen realitats independents, tal com ens presenta la física clàssica.⁸ Al contrari, són executats, o performats, per intra-accions iteratives, que representen «la dinàmica mitjançant la qual la temporalitat i l'espacialitat es produeixen i es reconfiguren iterativament en la materialització de fenòmens i en la (re)configuració de fronteres materials-discursives i les seves exclusions constitutives» (Barad, 2007: 179).

La relació entrelaçada entre producció de matèria («una solidificació d'agència») i la producció de sentit cristal·litza en la idea de «creació de matèria» (*mattearing*) o «creació del món» (*worlding*) com a «pràctiques singulars que constitueixen fronteres» (Barad, 2011: 126). Sostinc que aquest és el centre del compromís ètic que Karen Barad pretén extreure del coneixement quàntic de la matèria: en la mesura que les intra-accions disposen d'agència, i són per tant part del món en el seu esdevenir, tota pràctica material-discursiva produeix una configuració diferencial del món. Aquestes pràctiques, tant si les duen a terme humans com si no, produeixen divisions agencials i per tant defineixen el món en termes de diferenciació. Diferenciar, tal com ens assenyala Barad, «no té a veure amb alienar o separar, sinó al contrari amb fer connexions i lligams» (2007: 392). La natura de la matèria consisteix en una predisposició a entrelaçar-se amb l'Altre, «que no només es troba en la teva pròpia pell, sinó en els teus ossos, en la teva panxa, en el teu nucli, en el teu propi passat i futur» (2007: 393). En altres paraules, Barad, per a qui conèixer i ser són pràctiques materials entrelaçades (2007: 379), considera que el coneixement ja és un compromís ètic encarnat amb el món i no quelcom que es pot obtenir de l'exterior. La manera humana d'entendre la matèria sempre es produeix *dins* la matèria i en intra-acció amb ella; i de la mateixa manera que l'esdevenir de la matèria és responsable de l'esdevenir performatiu del món, les pràctiques humanes són igualment responsables, per la seva tasca de determinar i traçar fronteres, no només del coneixement que cerquen «sinó, en part, per allò que existeix» (Barad 2007: 207). L'estat entrelaçat dels fenòmens materials i les pràctiques discursives (matèria i sentit) implica que qualsevol tall o divisió conceptual té efectes materials immediats i directes en cossos humans i no humans. Finalment Barad convida a no deixar de banda o mirar de desfer aquests efectes, sinó a assumir la responsabilitat que comporten i cercar pràctiques per fer connexions i interaccions en comptes de discriminar i dividir.

O sigui, el que cal és responsabilitat per les divisions que es fan i els entrelaçaments que es veuen afectats. En especial, l'objectiu «posthumanista» no és difuminar els límits entre humà i no humà, no esborrar totes les distincions i diferències i no simplement invertir l'humanisme, sinó més aviat comprendre els efectes materialitzadors de certes maneres d'establir fronteres entre «humans» i «no humans» (Barad, 2011: 123-124).

8. En rebutjar abandonar el principi clàssic de localitat, Einstein argumentà en contra de la teoria d'entrelaçaments quàntics tot referint-s'hi com una «fantasmagòrica acció a distància».

Conclusions: un salt en la durada

Fins ara he examinat les diferents concepcions de la matèria sorgides de la meua lectura d'Henri Bergson i Karen Barad. No crec que sigui massa agosarat concloure que les semblances entre l'un i l'altra poden haver superat les diferències que se n'esperaven, tenint en compte la diferència, aparentment fonamental, del seus camps d'estudi respectius: la física i la metafísica. Això, al capdavant, no és tan sorprenent si entenem ambdós enfocaments com un repte a les seves disciplines i a la noció cartesiana del subjecte humà cognitiu com oposat a l'àmbit inert i passiu de la matèria. El que realment veiem és que per a Bergson la matèria és part de l'esdevenir del món i un procés continuat de solidificació del sentit, mentre que per a Barad la matèria és directament una solidificació de l'agència i una producció encarnada de sentit. Sobre aquest punt, veiem com «el sentit no és una propietat de paraules o grups individuals, sinó una representació continuada del món en la seva intel·ligibilitat diferencial» (Barad, 2003: 821). La diferència i la diferenciació són conceptes clau per a ambdós autors. La idea pionera de Bergson de la virtualitat, que és actualitzada pel passat en el present, produint així «un pluralisme irreductible» en «allò real» (Deleuze, 1991: 104), es pot relacionar directament amb el caràcter «constrictiu però no determinant» de les intra-accions agencials (Barad, 2003: 826), que duen a terme reconfiguracions constants del món, de les quals són responsables tant agents humans com no humans.

Seguint l'afirmació de Bergson que «el passat ha de ser *actuat* per la matèria, *imaginat* per l'esperit» (1994: 223), soc del parer que la matèria està molt més estretament destinada a l'actuació o la *performance* que a la simple representació. La matèria no és una cosa sinó un procés, i la seva pròpia durada és «un mode d'introduir auto-diferenciació» (Grosz, 1999: 28), d'esdevenir i produir sentit i historicitat dins una ecologia tant de pràctiques humanes com no humanes.

M'agradaria concloure afirmant que aquests intents de portar a primer pla una ontologia de la matèria fan palès un gran potencial per repensar aspectes clau de la dansa i les arts escèniques. En efecte, hem estat abordant exclusivament conceptes de temps, espai, cossos, moviment, agència i sentit, durada i diferenciació, virtualitat i actualització. En moure el focus de la representació de tenir un subjecte humà en el centre a considerar la matèria com un esdevenir-amb, poden desfer i superar els dualismes cartesians que continuen presents en les interpretacions artístiques i polítiques de la representació com a relacionada amb la voluntat, l'agència i la subjectivitat humanes. Aquest enfocament, que per a Bergson implicaria una negativa a exercir les nostres necessitats pràctiques sobre la matèria, obre la nostra percepció del món material per tal de considerar-lo com «una totalitat integrada», que «exhibeix una durada pròpia, el mode de la seva pròpia impredecibilitat i novetat» (Grosz 2004: 197). En un sorprenent experiment mental, Bergson ens ofereix una extraordinària descripció d'aquesta suspensió:

(...) si suprimiu la meua consciència, l'univers material subsisteix tal com era; només que, com que heu eliminat aquest ritme particular de durada que era

la condició de la meva acció sobre les coses, aquestes coses es retiren sobre si mateixes, marquen tants moments en la seva pròpia existència com la ciència hi distingeix; i les qualitats sensibles, sense esvanir-se, s'estenen i es dilueixen en una durada incomparablement més dividida. La matèria per tant es resol en in comptables vibracions, totes unides entre si i que corren en totes direccions com esgarrifances a través d'un cos immens (1994: 208).

El paisatge posthumanista que presenta aquesta matèria que performa, que «es retira sobre si mateixa», «es resol en in comptables vibracions», «totes lligades entre si», i fa que viatgin «en totes direccions com esgarrifances a través d'un cos immens», obre les portes per a un posterior examen de les multiplicitats que pot comportar la virtualitat de la matèria, i que es pot actualitzar en una reformulació constant d'agències i produccions de sentit.

Un exemple artístic d'aquesta mena d'indagació és l'obra de Kris Verdonck (A Two Dogs Company) en una sèrie de performances sense actors humans en què màquines o reaccions químiques assumeixen la tasca d'actuar. Mentre que la seva sèrie *Dancer* posa en escena el moviment mecànic d'una serra radial (*Dancer #1*), un motor de camió (*Dancer #2*) o un martell neumàtic (*Dancer #3*) mentre interpreten un solo en un espai d'altra banda buit, la seva sèrie *Mass* explora el dinamisme de la matèria primera: *Mass #1* ens enfronta amb un mar de boira baixa animada per reaccions químiques autònomes mentre que *Mass #2* se centra en el moviment subtil tot i que irrefrenable de diverses piscines de fragments de grafit. El que uneix aquestes obres no és només la substitució del cos humà per una altra font d'agència, sinó la insistència en el moviment com un continu de diferències: el procés d'esdevenir que Bergson descrivia com a «durada». Tant la sèrie *Dancer* com la sèrie *Mass* posen en qüestió el moviment fent que hàgim d'adaptar-nos als diferents cossos i ritmes i a percebre-hi també la dansa, no perquè el seu moviment sigui virtuós des del punt de vista humà, sinó perquè la nostra presència com a espectadors converteix aquests moviments en un esdeveniment artístic.⁹ De fet, una de les qüestions més profundes que se'ns pot plantejar vivint una d'aquestes obres és com observem i com ens posicionem davant la representació en tant que observadors. Independentment de com continuï comportant-se la matèria per si sola quan cap ésser humà la posa en escena, les obres de Verdonck mostren clarament que la solidificació del sentit davant una representació artística és un fenomen entrelaçat, que es nodreix tant de la performance de la matèria com de la imaginació de la ment.

Amb aquest exemple, no pretenc afirmar que la meua lectura de Bergson i Barad hagi de dur-nos a un teatre sense intèrprets humans.¹⁰ Ben al contrari, considero que aquest enfocament és capaç d'obrir més horitzons que els que pot restringir. D'altra banda, considero que és igualment capaç d'inspirar tant la pràctica com la recerca artístiques, cridant l'atenció sobre les

9. Des del punt de vista de la física quàntica, queda clar que l'assistència ja és una forma de participació.

10. En aquest sentit, Erin Manning, una atenta lectora de Bergson, proposa entendre la dansa com una «arquitectura mòbil». Tal com aclareix, el seu objectiu no és descartar el cos humà, «sinó obrir-lo al seu potencial relacional com un node participatiu en el medi del moviment. Cal subratllar que no hi ha un fora del moviment, que el moviment ja es mou i que ens mou i el movem sobre la superfície topològica de la seva deformació. El moviment ja és una arquitectura. Ja està fent terra, ja està fent espai, ja està fent temps» (2013: 122).

línies divisòries que podríem dibuixar sense ser-ne conscients entre humà i no humà, viu i no viu, intel·lecte i matèria. Un altre aspecte destacat d'aquest enfocament és el seu rebuig a separar representacions de coses; en altres paraules, desvincular el sentit de les condicions materials de la seva aparició. Aquest enfocament ens anima no només a centrar-nos en l'obra artística final com a portadora de sentit, sinó a parar atenció als mètodes i condicions de treball, a les relacions d'humans i no humans, dels artistes/investigadors i el seu entorn, en pràctiques d'esdevenir-amb. Per altra banda, no hauríem de considerar el moviment de la dansa, la performance o la política abordant-lo únicament des de dins, sinó també en relació amb l'aparell o les agències d'observació —ja sigui si parlem del públic (amb la seva diversitat virtual de capacitats de percepció), d'una institució o de qualsevol actor social implicat en el seu desenvolupament performatiu. Tal com ja hem vist, la producció de sentit no és un atribut de la matèria que performa, sinó una intra-acció amb un aparell o amb les condicions d'aparició amb què la matèria que performa està entrellaçada.



Referències bibliogràfiques

- BARAD, Karen. «A Feminist Approach to Teaching Quantum Physics». A: Sue V. Rosser (ed.). *Teaching the Majority: Breaking the Gender Barrier in Science, Mathematics, and Engineering*. Nova York: Teacher's College Press, 1995, p. 43-75.
- BARAD, Karen. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, núm. 3, 2003, p. 801-831.
- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham i Londres: Duke University Press, 2007.
- BARAD, Karen. «Nature's Queer Performativity». *Qui Parle*, vol. 19, núm. 2, 2011, p. 121-158.
- BERGSON, Henri. *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Traducció del francès de F. L. Pogson. Edició original: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1910.
- BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Traducció del francès de Nancy Margaret Paul i W. Scott Palmer. Edició original: *Matière et mémoire* (1910). Nova York: Zone Books, 1994.
- BERGSON, Henri. *Creative Evolution*. Traducció del francès d'Arthur Mitchell. Edició original: *L'évolution créatrice* (1907). Nova York: Dover Publications, 1998.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Traducció del francès de Hugh Tomlinson. Edició original: *Le Bergsonisme* (1966). Nova York: Zone Books, 1991.
- GALISON, Peter Louis. «Einstein's Clocks: The Place of Time». *Critical Inquiry*, vol. 26, núm. 2, 2000, p. 355-389.
- GROSZ, Elisabeth. «Thinking the New: Of Futures Yet Unthought». A: Elisabeth Grosz (ed.). *Becomings. Explorations in Time, Memory, and Futures*. Ithaca i Londres: Cornell University Press, 1999, p. 15-28.

GROSZ, Elisabeth. *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham i Londres: Duke University Press, 2004.

LAWLOR, Leonard. *The Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics*. Londres: Continuum, 2003.

MANNING, Erin. *Always More than One. Individuation's Dance*. Durham i Londres: Duke University Press, 2013.

STENGERS, Isabelle. «Introductory Notes on an Ecology of Practices». *Cultural Studies Review*, vol. 11, núm. 1, 2005, p. 183-196.

Giros queer del teatro político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno

Ernesto ORELLANA GÓMEZ

Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile

ORCID: [0000-0002-0497-1467](https://orcid.org/0000-0002-0497-1467)

ernestoigor@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Doctorando en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid. Máster Universitario en Estudios del Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral por la Universidad de Chile. Diplomado en Semiótica de la Cultura por la Universidad de Chile. Diplomado en Narrativa audiovisual en la Escuela de Cine de Chile. Dramaturgo y director de la plataforma Teatro SUR. Docente universitario. Líneas de investigación: teatro político, teatro posdramático, teoría queer y disidencia sexual.

Resumen

El siguiente trabajo comprueba la presencia de discursos sexodisidentes en el teatro político contemporáneo chileno surgido en un contexto de intensos movimientos estudiantiles feministas (2017-2019). Tres propuestas artísticas teatrales que queerizan desde sus líneas de sentido la narrativa sexual hegemónica, antagonizando con los dictámenes normados de la heterosexualidad. Me concentraré en este trabajo en demostrar lo que llamaré un «giro queer del teatro político», analizando las expansiones sexodisidentes en las propuestas con el fin de detectar el disenso a la heterosexualidad como poder señalando una nueva hegemonía problematizada en el teatro: la heterosexualidad como régimen político.

Palabras clave: teatro político, teoría queer, disidencia sexual, feminismo, poder, heteronormatividad

Ernesto ORELLANA GÓMEZ

Giros queer del teatro político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno

*Todo en este mundo es un asunto de sexo, excepto el sexo.
El sexo es un asunto de poder.*

Oscar Wilde

Introducción

La presencia de discursos sexodisidentes en el teatro contemporáneo chileno dan cuenta de una transformación cultural en los imaginarios sexuales del contexto actual. En este espacio escénico, los debates en torno al sexo, el género, la sexualidad y la educación no sexista han ido tomando cada vez más relevancia política debido a un cruce de imaginarios culturales contrahegemónicos que se expande desde los movimientos feministas y los activismos de disidencia sexual contra el patriarcado y la hegemonía masculina.

Con esta investigación comprobaremos que la proliferación de estos discursos antagónicos en la esfera de lo cultural atraviesa los modos de producción del teatro político contemporáneo, reconociendo y señalando otra hegemonía: la heterosexualidad como régimen político. Consideraremos como referencia general el teatro político, lo queer, las teorías queer y la disidencia sexual, particularizando el análisis en la presencia expandida de discursos sexodisidentes en tres obras de teatro por su relevancia al antagonizar, desde sus líneas de sentido discursivo y estético, la narrativa sexual hegemónica, que fueron estrenadas en medio de intensos debates feministas en Chile entre 2017 y 2019, previamente al estallido social de octubre de 2019. Las obras son *El Dylan*, de la compañía La Mala Clase (2017), *El amarillo sol de tus cabellos largos*, de la compañía La Niña Horrible (2018) y *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, vinculada a Teatro SUR (2019), compañía de la cual formo parte como director. A modo de introducción, por «teatro político» me refiero a un modo de conocimiento, una epistemología que contribuye a desnaturalizar las relaciones de dominio y

cuyo objeto de análisis es el poder. No un estilo ni una tematización del poder o la lucha por este como habitualmente suele creerse, sino un modo estético para problematizar las dimensiones del discurso que sostiene al poder y sus representaciones. Por *queer* me refiero al histórico acto activista de la resignificación de la injuria homofóbica, que desconfía de la estabilidad normativa de la identidad homosexual (gay y lesbiana), y que, como señala David Córdova, «designa todo aquello que se aparta de la norma sexual, esté o no articulado en figuras identitarias» (Córdova, 2005: 22). Consciente de su semántica geopolítica conflictiva debido a sus traducciones que implica entre norte y sur global, utilizaré en este caso el adjetivo anglosajón para sintonizar allí con la interconexión política que contiene entre corporalidades categorizadas como sexualmente «raras», «bizarras», «torcidas», «excéntricas» y «desviadas» de la normatividad sexual hegemónica.¹ Por «teorías queer» me refiero a las epistemologías antinormativas que problematizan la sexualidad y el género, cuyas trayectorias han tomado múltiples debates postcoloniales y críticos, pero que reconocen en el impulso de los activismos queer el antagonismo a las identidades sexuales universales fijas y la resignificación crítica de la desviación sexual.² Y que, como sugiere Lorenzo Bernani contempla «actos de insubordinación y de desobediencia a través de los cuales sujetos indóciles toman distancia del régimen de saber y poder que define y gobierna su sexualidad experimentando desidentificación» (Bernini, 2018: 116). Por «disidencia sexual» me refiero a posiciones críticas que disienten políticamente de las normas heterosexuales consensuadas, y en las que más adelante profundizaré.

Como en Chile el teatro político suele reconocerse tradicionalmente por repertorios dramaturgicos y/o escénicos que problematizan la representación social de las desigualdades de clases, las cicatrices que dejó la dictadura cívicomilitar y las nuevas formas de producción que desestabilizan la hegemonía del teatro burgués, me concentraré en demostrar lo que llamo un «giro queer del teatro político», con el fin de detectar el disenso teatral a la heterosexualidad como poder. Mi idea del giro se sustenta en la sospecha de la heterosexualización del teatro político que se ha concentrado históricamente en de-velar las opresiones hegemónicas, pero sin interceptar en ello las problematizaciones sociales de las luchas políticosexuales de carácter antagónico. La lectura de estos discursos sexuales críticos por medio del teatro político como episteme posibilita ampliar culturalmente el antagonismo al poder heterosexual. A su vez, disputa la categoría de «lo político» en el teatro. Para ello, partiré de investigaciones sobre teatro político, algunas teorizaciones queer occidentales del norte y sur global disponibles en castellano, pero principalmente revisaré antecedentes históricos en la emergencia de la disidencia sexual en Chile y su presencia expandida en los movimientos

1. Un sugerente artículo para revisar los componentes y conflictos subyacentes al término *queer* entre contextos geopolíticos puede revisarse en Brad Epps: «Riesgos, pautas y promesas de la teoría queer», en *Revista Iberoamericana*, 225, 2008.

2. El concepto «teoría queer» fue introducido por T. De Lauretis en 1990 en su ponencia «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction», para problematizar una alianza crítica entre el activismo gay y lésbico. Desde entonces ha sido adoptado como teoría política.

estudiantiles, para finalmente identificar sus expansiones por medio de cuerpos, discursos, estéticas y representaciones en el teatro. Me referiré a las producciones artísticas que señalaré como «obras», respetando sus formas de enunciarse y focalizando mi interés en los modos de materializar discursos y estéticas. Para hablar de sus operaciones me referiré a «gestos», aplicando en ello una materialización ideológica de los discursos.³ No pretendo con esta investigación declarar que quienes se dedican al teatro político y/o lo estudian deban «incluir» dentro de sus marcos culturales las discusiones de la disidencia sexual, sino pensar cómo estas discusiones amplían las significaciones de lo «político» en el teatro y colaboran a des-heterosexualizar sus discursos. Al mismo tiempo, constituye una acción de archivar procesos de teorización de estas obras desde sus vinculaciones con los movimientos feministas y de disidencia sexual, que continúan impulsando debates políticos muy profundos y relevantes, detectando y denunciando las violencias que produce, reproduce y normaliza la hegemonía heterosexual.

Agradezco profundamente a val flores⁴ su maravillosa compañía en la escritura y a Carles Batlle, los consejos.

El objeto del teatro político: el poder

La tradición del teatro político es histórica y se remonta a comienzos del siglo xx en Alemania tras la publicación de *Teatro Político* (1929), de Erwin Piscator (1893-1966). En el prólogo de su edición en castellano de 1976, el director teatral Alfonso Sastre señala este libro «entre los esenciales para entender lo que ha pasado en el teatro europeo y americano durante la última centuria y lo que podría pasar en el curso de los tiempos» (Piscator, 2001: 32). Piscator revolucionó los marcos discursivos y estéticos del teatro moderno, cuyas consecuencias más relevantes se encuentran en el legado del teatro épico de Bertolt Brecht. Sus propuestas las entendemos como disenso al proyecto ideológico del «teatro humanista» fundado en la existencia universalista de la «naturaleza humana», que rehúsa considerar las condiciones políticas de la historia que la construye. En cambio, en el teatro político, el interés es desmontar dicha construcción histórica, des-universalizándola y mostrando sus contradicciones. Para nuestro especial interés, el filólogo César de Vicente, uno de los investigadores más relevantes sobre teatro político en la actualidad, sostiene que lo que caracteriza al teatro político es su «dimensión antagonista». Nos recuerda que su aparición liberó al teatro de la abstracción del ser humano, indagando y problematizando «la constitución compleja de los individuos en sujetos históricos, y esta constitución —a su vez— como atravesada por relaciones de dominación y antagonismo» (De Vicente, 2013: 65). Comprueba que el teatro político

3. Este artículo ha sido redactado originalmente utilizando formas genéricas con terminación femenina y pluralizadas con las terminaciones -xs y -es en sustantivos, adjetivos y pronombres para evitar la especificación por géneros. Al tratarse de un artículo de tipo académico, la redacción de *Estudis Escènics* no lo ha contemplado, de acuerdo con el Libro de estilo de la Diputación de Barcelona.

4. Mencionaremos el nombre de la escritora y activista val flores en minúscula, de acuerdo a su propia forma de presentarse.

trata de comprender los procesos históricos «constituyentes» y no solo de describir procesos históricos «constituidos». A partir de sus propuestas, entenderemos que las prácticas del teatro político intervienen en lo establecido, constituyendo imaginarios antagónicos, y que las herramientas de producción se orientan a un nuevo objeto de estudio: el poder. Comprenderemos que las estrategias de producción de su materialización no solo son discursos y estéticas sino los procedimientos situados que las constituyen: formas de producción que complejizan y desestabilizan las hegemonías en la esfera de lo cultural. Procesos de construcción artística colectiva que generan rupturas en las estéticas dominantes y abren posibilidades problemáticas que conllevan prácticas nuevas que se preguntan por las estructuras del poder que determinan las condiciones sociales en las que suceden los hechos y sus consecuencias.

En Chile, según el investigador teatral Juan Villegas, las prácticas del teatro político fueron principalmente antagónicas durante los años sesenta (1960-1973) y durante la resistencia cultural a la dictadura cívicomilitar (1973-1989), pero durante la primera década de la post-dictadura «el teatro fue despolitizándose» (Villegas, 2009: 193). No es hasta la emergencia del cambio de siglo que el teatro político vuelve a instalarse como debate, principalmente desde la irrupción de los movimientos estudiantiles de 2006 y 2011. Por un lado, están quienes insisten en señalar el teatro político desde la tematización y, por otro, quienes lo problematizan desde sus modos de producción. De esto da cuenta la investigadora y directora teatral Patricia Artes, al distinguir al teatro político como un sistema productivo cuyos materiales y procedimientos están indisolublemente ligados a los procesos históricos en que suceden. Al respecto se pregunta: «si afirmamos que el teatro político emerge relacionado estrechamente con los aspectos contextuales, ¿cuál sería la relación entre las prácticas teatrales actuales y nuestra coyuntura del presente?» (Artés, 2015: 137-141). Considerando su interrogante y al comprobar que los movimientos de disidencias sexuales en Chile han develado que la heterosexualidad es una producción de poder, ¿qué hace que podamos leer estas obras como producciones que hacen girar al teatro político desde la irrupción queer? Para ello, a continuación, revisaremos algunos antecedentes históricos que hacen girar el territorio de la sexualidad a lo político, señalando posteriormente su presencia discursiva en Chile y sus modos de re-presentación por medio del teatro.

La heterosexualidad como régimen político de poder

Desde que Michel Foucault desnaturalizó la organización sexual entre los siglos XVII y XIX, impulsando la interrogación de la sexualidad como «dispositivo histórico» constituido por «tecnologías de poder aplicadas sobre los cuerpos y los placeres» (Foucault, 1997: 97), tanto el sexo como el género y la sexualidad han sido señalados como categorías históricas. Han sido los feminismos y la teoría queer, desde la segunda mitad del siglo XX, los que han puesto en el centro del debate sexual contemporáneo su carácter político. Como nos recuerda J. Sáez, para Foucault el poder «no es una entidad fija y

vertical que se aplique desde lugares aislados y jerárquicos, sino una relación de relaciones, discursos, prácticas, instituciones, que atraviesan todo el espacio social y a todos los sujetos de forma horizontal y permeable» (Sáez, 2005: 73). Debemos considerar que la hegemonía del poder en el dispositivo de sexualidad contemporáneo es la heterosexualidad: un entramado de dominación histórica de la política sexual que produce normas para el mantenimiento y perpetuación de un sentido común de homogeneidad del pensamiento, el deseo y la acción, atravesadas en las relaciones sociales, identidades y corporalidades. Tanto Monique Wittig cuando señala la «heterosexualidad como régimen político» (Wittig, 2006: 45) como Adrienne Rich cuando devela «la heterosexualidad como institución política» (Rich, 1980: 15-42) aportaron análisis pioneros para comprender el carácter estructural de este régimen heterosexual que produce la «heteronormatividad».⁵ A principios de los noventa, Judith Butler señalaría que la heterosexualidad opera volviendo «inteligible» el sexo y el género en una relación de identidad binaria que re-produce «mujer/femenino-hombre/masculino» (Butler, 2007: 72); aporta el concepto de «performatividad del género» para revelar que la identidad sexogenérica no es biológica ni natural, que no existe por una esencia interior, sino que es construida sociopolíticamente mediante una «matriz heterosexual» que produce discursivamente el sexo como categoría de género, y el género como categoría del deseo heterosexual (Butler, 2007: 101), a través de un régimen normativo que determina qué vidas deben ser vivibles y cuáles no.

La emergencia de la disidencia sexual en Chile

Las relevantes investigaciones que han develado pensadores feministas y activistas queer en los escenarios políticosexuales contemporáneos dan cuenta de disputas e irrupciones de imaginarios que transitan entre los feminismos, la diversidad sexual, la teoría queer y la disidencia sexual. El activista Felipe Rivas San Martín ha revisado como antecedente de la irrupción de la disidencia sexual un vuelco en política sexual con el cambio de siglo a partir de la despenalización de la sodomía en 1999. Al respecto, distingue un conflicto antagónico al señalar la categoría «Homosexualidad de Estado» (Rivas, 2011: 1-9), para referirse a una política sexual identitaria acotada a los márgenes del reconocimiento de la institucionalidad gubernamental que no colisione con la hegemonía sexual y moral normalizada por el régimen político heterosexual. Si bien la disidencia sexual como gesto ha estado presente desde las primeras protestas homosexuales, la conceptualización de «disidencia sexual», nos dice Rivas, comienza a circular en 2005, como una forma de desmarcarse del integracionismo de la diversidad homosexual al Estado heterosexual neoliberal. Irrumpe en el interior de la universidad como espacio de intervención estratégica entre colectivos estudiantiles y activistas, como

5. El concepto de «heteronormatividad» fue introducido por Michael Warner en el prefacio de *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Warner 1993: 15). Para este artículo utilizaremos la definición de Miguel López Sáez: «La heteronormatividad es el régimen político, social, filosófico y económico generador de violencias hacia todas aquellas personas que no seguimos un patrón de género, de sexualidad, de prácticas y deseos asociados a la heterosexualidad» (López, 2017: 228).

es el caso de la CUDS⁶ y secretarías de género y sexualidades, que se concentrarían en señalar las relaciones entre sexo y poder, desplazando la uniformidad epistemológica de la lucha contra la homofobia y las discriminaciones sexuales, construyéndose así una resistencia activa y creativa que continúa en el presente y que se sirve de múltiples prácticas estéticas y políticas contra la heteronormatividad.

Como nos recuerda la crítica y ensayista Nelly Richard, la irrupción de los movimientos estudiantiles secundarios en 2006 y más tarde los movimientos estudiantiles universitarios de 2011 marcarán el fin de la transición y el comienzo de una nueva época (Richard, 2018a: 60). De este modo, la necesidad de transformación social desata efectos de movilización antagónica que no han dejado de agitarse. Uno de los más relevantes han sido los movimientos feministas y de disidencia sexual. Las herencias de los activismos feministas de resistencia a la dictadura, el fin de la transición a la democracia y el incremento del tráfico de teorías queer en el movimiento estudiantil promueven la re-articulación activista feminista y de disidencia sexual en contextos educacionales, y transforman el terreno político educacional en torno a la «equidad de género» y el llamado a una «educación no sexista» que estalla como demanda transversal con las históricas tomas feministas de 2018.⁷ En efecto, este llamado que cuestionaba la producción y transmisión de conocimientos en el interior de los recintos educativos, rápidamente transmite un deseo de revolución cultural que se extiende a todas las formas de expresión y significación de la cultura dominante, partiendo de cómo dicha cultura subordina las experiencias y los saberes del cuerpo, la sexualidad y el género al patrón de la masculinidad hegemónica. Así, todas las representaciones dominantes de lo masculino que se despliegan desde los dispositivos de la heterosexualidad como poder se ponen en crisis. Para Richard, lo que aconteció fue un rediseño simbólico que modifica los imaginarios culturales de la sociedad, que afecta a la totalidad de sus engranajes de poder y género, logrando que la palabra *feminismo* diversificara sus frentes de antagonismo contra el patriarcado y la hegemonía neoliberal (Richard, 2018a: 61). El «no sexista» nos recalca que la educación en Chile es heteronormativa. Y consolida una alianza histórica nunca antes vista entre los grupos feministas y los grupos de disidencia sexual. De este modo, la práctica educativa se convierte en «un interceptor crítico de las programaciones estatales de la subjetividad y los cuerpos» (Flores, 2013: 256) que organizan la heteronormatividad. A partir de esto, entenderemos la «disidencia sexual» no como una identidad, sino como formas de producción política y posiciones críticas que disienten políticamente de las normas sexuales heterocentradas y consensuadas que hacen pasar por natural algo que es del orden de una construcción social y política.

6. Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual.

7. Para una revisión sobre los movimientos feministas estudiantiles que dieron origen a la irrupción de las tomas feministas en Chile, puede revisarse: «El feminismo es una necesidad: movimiento estudiantil (2000-2017)», de la investigadora feminista Luna Follegati, en *Revista Anales* 14, 2018.

Disidencias sexuales en el teatro chileno

Las investigaciones sobre teatro y disidencia sexual son escasas, pero dos artículos señalan datos que nos interesan y corresponden a las investigaciones de Daniela Capona, en Chile, y Ezequiel Lozano, en Argentina. Ambos nos han servido para analizar las efímeras memorias de un teatro torcido. Y en ambas coinciden la presencia de las epistemologías queer y colectivos sexodisidentes para afectar a los entramados de género y sexo en el teatro, como también el «uso del testimonio para disentir con la sexopolítica hegemónica» (Lozano, 2017: 1-10). En el caso de Chile, la sucesiva persecución política a homosexuales parcializó los antagonismos. En efecto, el cambio de siglo inicia un nuevo rumbo que modifica los problemas culturales en torno a la política sexual en el teatro. Sin embargo, el fantasma del prejuicio administrado por los dispositivos del poder de la heteronormatividad que atravesaba discursos en el Estado, la escuela, la salud y la Iglesia, continuó. Pese a que en el teatro abundan los homosexuales, las obras que problematizan sexualidades no heterosexuales lo hacen desde la óptica de la diversidad sexual, siguiendo los estatutos oficiales que la «homosexualidad de Estado» promueve. Tal cual concluye Capona, «en general las obras que han tocado temas de diversidad sexual son obras que se presentan en torno a las condiciones de desigualdad sexual y de género, pero no indagando en los mecanismos de dominación que las produce» (Capona, 2016: 63). Sin embargo, desde que el movimiento estudiantil desajusta las líneas de sentido en 2011, en el teatro se producen esporádicas desestabilizaciones del guión heteronormativo.⁸

La selección de las obras que analizaré a continuación remite a que en cada una de ellas se conjugan operaciones que dan cuenta del giro queer en el teatro político: las tres acontecen en el centro de una transformación política de los movimientos feministas y de disidencia sexual, los núcleos problemáticos estéticos reflejan epistemologías queer para enunciar sus antagonismos, todas problematizan la urgencia de una educación integral no sexista que coincide con el llamado de los movimientos estudiantiles y, finalmente, predomina el factor colectivo sobre el individual. En *El Dylan*, se devela un modelo institucional educativo adultocéntrico y heterosexista. En *El amarillo sol de tus cabellos largos* se develan problematizaciones sobre el binarismo de género y la subversión de la identidad por medio del travestismo. En *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, la emergencia de la irrupción de lo real en el espacio escénico permite cruzar las experiencias entre activismos y corporalidades sexodisidentes para des-heterosexualizar el teatro, trabajando directamente con la teoría queer.

8. La performance teatral *Cuerpos para Odiar* (2015), del colectivo Furia Barroka, basada en el libro de poesía travesti de la activista Claudia Rodríguez, significa un hito relevante en el cruce entre teatro y disidencia sexual, tomando como espacio de intervención la academia teatral (Universidad de Chile). De eso da cuenta Mariairis Flores en «Cuerpos para odiar: una trans-escena que nos acerca a lo posdramático» *Karpa* 9, 2016. Y Ezequiel Lozano en «Cuerpos para odiar: sexopolíticas en combate», Universidad Nacional de Rosario Acta III, 2016. P.

El Dylan⁹**Educación no sexista y performatividad del género**

© Lorenzo Mella

Reconstruyendo los hechos que dieron origen al crimen de odio hacia la joven transgénero Dylan Vera,¹⁰ la obra fue realizada específicamente para espectadores adolescentes y profesores, con el fin de generar problematizaciones en torno a la educación sexual y la identidad de género, poniendo su atención en las contradicciones sociales de un sistema educacional heteronormativo que violenta las disidencias sexuales. La compañía utiliza una narración polifónica en la que está ausente la presencia física de «Dylan», una decisión política que señala que Dylan Vera fue asesinada y no debemos olvidarlo. Así, van dando cuenta de las causas de su trágica muerte mediante situaciones construidas dialécticamente, cuyo relato cruza voces representacionales de quienes la rodearon. Allí están la madre, los vecinos, la población, los profesores del colegio, los medios de comunicación y su mejor amiga, la Gina (transexual).

El núcleo político consiste en agitar reflexiones y contradicciones sobre la necesidad de una educación no sexista, en un contexto de estudiantes y profesores, que supere la hegemonía heterosexual en el interior de la educación sexual. De esta manera, la obra se inserta en un contexto cultural que transita entre movimientos estudiantiles que giran contundentemente hacia el llamado público a una educación no sexista. Una de las escenas que concentra este problema es la entrevista de un periodista a los profesores encargados del «programa de educación sexual» del establecimiento público con el índice más alto de discriminación homosexual de la localidad

9. El quinto montaje de la compañía La Mala Clase, con dramaturgia de Bosco Cayo y dirección de Aliocha de La Sotta, fue estrenada en abril de 2017 en el C. C. Matucana 100, en Santiago de Chile.

10. Dylan Vera fue asesinada en Puente Alto en Santiago de Chile en 2015, quemada con un líquido ácido en el rostro y cuatro horas después acuchillada, por lo que murió desangrada en el lugar.

donde fue asesinado el Dylan. La escena representada por tres actores, narra tres personajes institucionales simbólicos: un periodista, una profesora de biología y un profesor de lenguaje y comunicación. Ante la pregunta sobre el contenido del «programa» se responde escuetamente que consiste en «contenidos sobre salud sexual y reproductiva», que «la orientación sexual de un alumno no es el foco de nuestra investigación», que «sí hablamos de homosexualidad, pero para desmitificarla y mostrarla como una opción tan válida y respetable como la heterosexualidad» (Cayo, 2019: 40). Tras la representación irónica que se sirve de la exageración en la caracterización gestual corporal, que parodia los estereotipos binarios del género, se evidencian contradicciones de un programa educativo adultocéntrico que interviene de forma heteronormativa en los casos de discriminación sexual y de género en el proceso educativo, negando la orientación sexual de los estudiantes no heterosexuales por considerar que «la homosexualidad tiene que ver con la orientación del placer y un alumno todavía no tiene esa decisión tan clara» (Cayo, 2019: 41). La metáfora es explícita: no se habla de sexualidad libremente, no se habla de la producción de las violencias sexistas, se devela la contradicción política del modelo educativo heteronormativo que niega el derecho al placer sexual, prejuiciando el deseo homosexual de los estudiantes. La obra señala que una educación sexual que rechaza la participación de las sexualidades no heterosexuales en el proceso educativo reproduce mecanismos negacionistas que colaboran en las violencias sexistas. Dialogando con los llamados de los movimientos estudiantiles, impulsa debates sobre una educación sexual integral que respete y eduque las formas de vida de las identidades no heterosexuales. Es en este gesto donde se marca una distancia con otras producciones teatrales que han incluido la denuncia de crímenes de odio contra las llamadas «minorías sexuales», evidenciando las violencias hacia las comunidades LGBTIQ+, pero sin producir en los modos de operación escénica/estética posibilidades de transgresión a las normatividades que producen esas violencias. En efecto, así como Butler ha señalado que «el género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser» (Butler, 2007: 98) y que «los actos que constituyen al género ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral» (Butler, 1998: 297), en esta obra la operación estética complejiza el gesto educativo no sexista mediante su realización actoral/performativa, que no personifica los personajes en identidades fijas, sino que todos transitan representando muchas voces e identidades, señalando performativamente que el género es una construcción cultural que utiliza la representación y la teatralidad para enunciarse mediante acciones. Y así como Córdova, siguiendo a Butler en el marco de las teorías queer, señala que «la identidad no es la expresión o manifestación externa de un interior natural o esencial sino que la idea de la existencia de esa esencia interior es un efecto de una identidad que no es otra cosa que su propia manifestación externa» (Córdova, 2005: 53), durante toda la obra el elenco construye diferentes roles polifónicamente, transgrediendo los estereotipos de género subordinados a la identidad esencialista,

construyendo un relato coreográfico transgénero. Para apoyar este gesto, todos están cubiertos con un vestido femenino uniforme cuya tela liviana permite observar su anatomía, para señalar que el problema del género en esta obra aborda la constitución de lo «femenino» bajo la matriz educacional de la heteronormatividad, parodiándola, señalando sus violencias y subvirtiendo sus mandatos. Esto último se explicita con un simbólico gesto que se realiza mediante el modo de nombrar a «Dylan». Gina, el único rol no heterosexual en el relato, utiliza el pronombre «la» para referirse a su amiga, autodeterminando el género femenino de «Dylan». A través de la palabra de la «Gina» se interrumpe el lenguaje heteronormativo. El tono corporal-vocal-enfático del gesto y la repetición estratégica de la acción en el transcurso de la obra produce un nuevo gesto performativo, con lo que se logra encarnar el significado por medio de la insistencia en la repetición de la acción. El nombre articulado con el pronombre «la» señala la transición de género femenino de «el Dylan», contradiciendo el lenguaje de la heterosexualidad que obliga a los cuerpos a comportarse de forma cisgénero.¹¹ Y si bien el título de la obra es *El Dylan*, el dramaturgo ha señalado que la elección fue para resaltar el inicio del viaje sexual de un niño: «Dar cuenta del viaje, el tránsito que emprende el personaje principal, pasar del Dylan, a la Dylan, y de la Dylan a la Andrea... El Dylan es el comienzo y hay un viaje que tenemos que conocer».¹² El relato dramático denuncia que Dylan fue asesinada por los vecinos de la población tras haber aparecido públicamente por primera vez vestida de mujer y con su nombre elegido, Andrea, develando que el deseo homosexual que aparentemente la población acepta del joven es negado cuando transgrede la condición obligatoria del género. Es decir, si el género se actúa mal es castigado, si se actúa bien es recompensado. De allí que la obra gire hacia lo queer, transgrediendo las normas de cómo debe representarse el cuerpo según los mandatos del género. La estrategia teatral de evidenciar la construcción de la representación mediante la difuminación de los bordes en el trabajo actoral contribuye a desesencializar las representaciones de género. La obra evoca la tesis de que el lenguaje construye realidad y evidencia que la educación heterosexual materializa lenguajes normativos, produciendo en ello corporalidades que importan y otras que no. La relevancia de este hecho en un contexto que vincula teatro y educación para estudiantes y profesores/as nos hace pensar en lo que Val Flores señala como «pedagogías anti-normativas», en tanto que la obra denuncia signos normativos de la educación heterocentrada, constituyendo antagónicamente un lenguaje teatral que le desobedece. Es decir, mediante la materialización de su lenguaje, propone un discurso y una estética teatral anti-normativa, que en el contexto educativo-artístico en que se sitúa, colabora en fisurar las prácticas pedagógicas reproducidas por la heteronormatividad en la escuela y el teatro.

11. *Cisgénero* es un neologismo de origen alemán utilizado para señalar a las identidades de género que coinciden con su fenotipo sexual. El concepto, apropiado y resignificado por los activistas trans, señala su imperativo para desmontar el modo en que se articulan las diferencias entre personas reconocidas «cis» y «trans», y visibilizar la indiferencia que sostiene el privilegio «cis».

12. Véase la entrevista: <www.lacallepassyo61.cl/2019/05/>.

*El amarillo sol de tus cabellos largos*¹³ Estéticas travestis y maternidades subversivas



© Lorenzo Mella

El último montaje de la compañía La Niña Horrible plantea resignificar construcciones sociales que el heteropatriarcado categoriza de forma obligatoria con el peso de la institucionalidad que ha construido y en la que se ampara decretando leyes y naturalizando normas, en especial, la familia nuclear. Y en esta obra es «lo travesti» aquello que tuerce las líneas hegemónicas de sentido cultural del régimen político heterosexual. Es la maternidad subordinada a la heteronormatividad producida en la categoría «madre» y «femenino» lo que se pone en duda. A diferencia de los anteriores trabajos de La Niña Horrible, donde los conflictos dramáticos se disponen desde la identidad «mujer» cuestionando el patriarcado y son representados por actores que utilizan recursos estéticos travestis que problematizan la performatividad del género y la categoría «femenino», en esta nueva propuesta «lo travesti» asume el rol de identidad representada y serán las historias de estas identidades travestis femeninas las que sustentarán el conflicto argumental dramático y su disposición estética. Es decir, tanto argumento como estética se constituyen desde la representación del travestismo. Nueve personajes no heterosexuales, seis presentados como travestis pobres y tres como lesbianas, cuyas profesiones y orientación sexual alegorizan simbólicamente sus presencias narrativas, son encarnados por actores y actrices respectivamente y nos permiten revisar representaciones femeninas en el marco de la sociedad heteropatriarcal, compartiendo con nosotros identidades subversivas y alertándonos sobre las violencias que precarizan las vidas que desobedecen los estatutos políticos del binarismo sexogenérico. Alma, Desasosiego, Desamparo, Adoración y El

13. El sexto montaje de la compañía La Niña Horrible, con dramaturgia de Carla Zúñiga y dirección de Javier Casanga, fue estrenado en el Teatro Camilo Henríquez en enero de 2018, en el marco del Festival Teatro Hoy de la Fundación Santiago a Mil.

travesti sin cara son los nombres de las travestis, con los que se señala el carácter sentimental exacerbado de la feminidad de cada una de ellas. Una quiere ser madre y no se lo permiten, otra profesora pero no le dejan, una protege a la comunidad resistiendo el acoso de la policía transfóbica, otra no puede ver porque un escopetazo machista le arrancó el rostro y otra impulsa la adoración al travestismo como sobrevivencia. Todas se protegen y cuidan en una habitación que es casa, camarín y refugio al mismo tiempo, y que simboliza una comunidad travesti que sobrevive colectivamente en las políticas sexodisidentes del autocuidado. El relato narrativo gira en torno a cómo Alma, con el apoyo de su familia travesti, intenta recuperar a su hijo y ejercer su maternidad, tras el arrebato del niño por la madre y el padre de Alma, familia con un marcado negacionismo sexista y defendida por una ridiculizada policía cuyo fin es detectar travestis, a quienes confunde con mujeres.

Carla Zúñiga ha señalado que en su dramaturgia los problemas que le interesan surgen desde su identidad como mujer y la toma de conciencia de su género femenino, asumiendo la discriminación que aquello lleva implícito y utilizando el teatro político como estrategia. En varias entrevistas menciona que su propia maternidad la llevó a reflexionar sobre cómo repensar las maternidades desde el feminismo, «porque pareciera que feminismo y madre no fueran de la mano. Como que ser madre es imposible pensarlo fuera de la estructura patriarcal».¹⁴ Algo que sintoniza con los llamados de los movimientos feministas, de los cuales Zúñiga forma parte y que cuestionan el dictamen social de la mujer=madre, las llamadas «maternidad natural», «crianza natural», «familia bien constituida», producidas y defendidas por el régimen político heterosexual. Y desde allí que el conflicto presentado en esta obra provoque intersecciones feministas que combinan género, sexo y clase al poner de protagonista a una travesti, madre y pobre, cuya alegoría desafía políticamente las construcciones esencialistas sobre el género y las normas heterosexuales que impone el patriarcado sobre los cuerpos femeninos, entre medio de un intenso debate de imaginarios feministas para contrahegemonizar la dominación masculina.

¿Qué hace que la compañía asuma esta vez la identidad travesti como el lugar de enunciación política? Una respuesta podría ser reconocer que la compañía desde sus inicios no ha dejado de problematizar el género femenino, experimentando con el exceso de lo grotesco¹⁵ como estrategia estética de hacer aparecer aquello que no se ve cotidianamente bajo el manto de las violencias que la hegemonía masculina ejerce sobre los cuerpos. De ahí que podamos leer el recurso travesti en el teatro como un gesto estético visual de distanciamiento que sigue a Brecht para desnaturalizar las violencias producidas por el patriarcado. Otra respuesta posible sería comprobar que la profundización de la compañía en la problematización del género femenino, la llegada a «lo travesti», sería inevitable en tanto que el travestismo logra materializar la variabilidad de la identidad. Y es aquí donde el gesto político

14. Véase: <www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/>.

15. En el mini documental realizado por FITAM sobre el proceso creativo de la compañía, sus realizadores comentan su interés por lo «grotesco» como experimentación escénica. Véase: <www.youtube.com/watch?>.

aparece de forma implícita, pues tal como señala Nelly Richard, el «género» es una potencia de «subversión de la identidad» al introducir, siguiendo a Butler, «la potencialidad de la duda en definiciones sexuales que deberían permanecer inalterables» (Richard, 2018b: 46). En efecto, tomando como referencia al colectivo travesti Yeguas del Apocalipsis,¹⁶ Richard ha señalado que «el rito travesti de la conversión sexual al involucrarse no con la esencia de lo femenino sino con sus representaciones es un rito iconológico» (Richard, 2018b: 23). Al distinguir el carácter iconológico está diciendo que el travesti existe revistiéndose y maquillándose de representaciones femeninas ritualizadas culturalmente. Es decir, el travesti ocupa las representaciones que las tecnologías del poder producen en la «mujer», para revertirlas y señalarlas como construcciones dadas. Algo que el dragking¹⁷ ha realizado desde una perspectiva inversa en tanto que son los cuerpos sexuados como «femeninos» los que señalan el carácter social construido en la «masculinidad» (Halberstam, 2008: 23). Asumiendo culturalmente que «el travestismo burla espectacularmente toda pretendida unidad de significación de la categoría «hombre» y «mujer» con el quiebre de su torsión retórica y performativa» (Richard, 2018b: 58), su presencia en esta obra se sostiene en tanto que devela las trampas esencialistas que la heteronormatividad produce en la maternidad y, a su vez, posibilita imaginarios femeninos que desafían la supremacía de la masculinidad. La propuesta estética del montaje se sirve de la extravagancia del travestismo que parodia el binarismo de género, pero también indica grotescamente los estereotipos que la heterosexualidad produce sobre el sexo. Lo que la compañía señala como «lo travesti», contribuye a desbaratar las asignaciones esencialistas que la heterosexualidad obliga en los cuerpos categorizados como «mujeres», en un país que controla la reproducción biológica y tecnomédica, privando del derecho a la libertad de decidir sobre la reproducción y que fuerza a las mujeres a ser madres,¹⁸ excluyendo del reparto democrático a los cuerpos que no se categorizan socialmente para recibir los beneficios de las tecnologías *in vitro*,¹⁹ lo cual pone trabas a generar otros tipos de paternidades y maternidades no supeditadas al esencialismo biologicista mediante la posibilidad de la adopción. En efecto, la familia travesti transgrede las representaciones de la familia nuclear, dado que para la sociedad heteronormativa la familia debe estar constituida según las producciones sociales que determinan las categorías «hombre» y «mujer», e impulsa la imaginación política de nuevas maternidades y nuevas crianzas, a través de una madre travesti que cría travestidamente a su pequeño hijo.

16. Las Yeguas del Apocalipsis fueron un colectivo homosexual conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, que trabajó la performance travesti durante la dictadura militar.

17. Persona asignada como femenino (mujeres, lesbianas, bisexuales) que performa la masculinidad de forma hiperbólica y realista, parodiando los estereotipos del binarismo de género.

18. En Chile, la posibilidad de abortar solo es posible en tres causales según la Ley 21.030, aprobada en 2017.

19. La inseminación artificial en Chile depende de la capacidad adquisitiva.

Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas²⁰ **Trans-escenas y contrasexualidades**



© Cristobal Saavedra

Asumiendo el desafío que significa escribir sobre una obra impulsada, coordinada y dirigida por mí, propongo una teorización desde las huellas que me dejó la experiencia situada con el colectivo, mediante un ejercicio de des-montaje de las referencias críticas y operaciones estéticas con las que trabajamos. El proyecto nació de un taller transescénico que facilité en enero de 2019, llamado «Torcer la escena: obscenidad y contrasexualidad».²¹ Por transescénico me refiero a una metodología de laboratorio práctico que vengo investigando desde 2015, que cruza imaginarios escénicos, teoría queer y activismos sexodisidentes, torciendo el disciplinamiento que las artes escénicas provocan en los cuerpos y que crean ciertas normatividades. El concepto de obscenidad impulsaba a preguntarse por aquello que se excluye de la escena: lo «sucio», «inmoral», «perverso». La «contra-sexualidad» (Preciado, 2011: 13), invitaba a generar contra-productividades in-disciplinadas a la hegemonía sexual.

Aquella experiencia convocó a varios jóvenes artistas y activistas de la disidencia sexual. Tras la finalización del taller nos convocamos a pensar y realizar una obra en colectivo que pusiera en el teatro las experiencias biográficas y creativas que habíamos compartido, utilizando como activación escénica el «terrorismo sexual», sugerido irónicamente por Pier Paolo Pasolini en el título de un pequeño ensayo que cuestiona la heterosexualización de las vidas. Desde allí, y cruzando las experiencias artísticas y creativas personales, entenderemos por terrorismo sexual las prácticas estéticopolíticas

20. *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, con dramaturgismo y dirección a mi cargo, fue estrenada en julio de 2019 en el teatro de la Universidad Mayor, en Santiago de Chile.

21. El taller fue apoyado con las tutorías de la cineasta Camila Donoso, el biólogo Jorge Díaz y la ensayista Nelly Richard.

situadas que reelaboran críticamente los imaginarios sexuales. Inspirados en Pasolini, y con influencias del posporno, nos referimos a producciones creativas y acciones corporales que transgreden, parodian y fisuren las normas sexuales hegemónicas para develar sus contradicciones y opresiones. La frase pasoliniana que inaugura el título de la obra nos sugiere que a mayor libertad sexual, mayor terror para la sociedad. Lo que a primera vista podría leerse como una advertencia moralista, también puede leerse como una advertencia a la táctica. La operación que la obra impulsa es la táctica contra-sexual: explícitamente en contra del régimen político heterosexual. Para ello, se representó la ficción de una conferencia académica presentada por el Núcleo de Acción Contrasexual Sudamericana NACS, compuesta por cinco expositores terroristas sexuales que problematizan políticamente sus identidades y libertades sexuales, parodiando el terror que sus corporalidades y sexualidades le generan a la cultura heteronormativa, transitando por escenas que señalan a la Iglesia, la escuela, la universidad y la familia como poderes institucionales que les oprimen. Sobre el escenario, se hacen circular de manera testimonial sus experiencias biográficas y reivindicaciones sexuales, develando que tras la producción de sus identidades existe deseo, subversión y resistencia. Una actriz porno y prostituta que trabaja de manera independiente. Un actor travesti que trabaja realizando performances que denomina como «travestias». Un actor transmasculino y lesbiana que reivindica su derecho a ser actor transgénero. Un actor que problematiza su seropositividad y que denuncia que, tras las políticas públicas del VIH-sida, existen prejuicios sociales y estigmatizaciones consensuadas en una cultura carente de educación no sexista. Y una fotógrafa y modelo gorda contra la gordofobia, que posiciona su gordura orgullosamente además de denunciar a una sociedad que la discrimina por su contextura física.²² Dentro y fuera del escenario, todos elaboran un discurso político encarnado de sus sexualidades, reivindicando sus autonomías corporales, que antagonizan con la heteronormatividad. Algo que la actriz y trabajadora sexual del elenco, Vesania, señala en una entrevista pública televisada: «Lo que tenemos en común es que nos dedicamos al activismo desde diferentes puntos de vista y lucha. Se nos llama “minorías”, excepciones a una regla, una norma que es la heterosexualidad» (Dominik, 2019: 03:00-05:00). La obra traza un recorrido fragmentado entre escenas que combinan la representación, el testimonio, la performance, la teoría y el documento, alternando la deconstrucción de la producción performativa de sus identidades con reflexiones teóricas feministas, pero principalmente con Monique Wittig, a quien se cita explícitamente señalando que «el régimen político heterosexual» totaliza, universaliza y «materializa una forma del pensamiento dominante a través del lenguaje y la producción de la diferencia» (Wittig, 2006: 45). De allí que el colectivo, tras posicionar sus identidades desviadas, articule preguntas para des-naturalizar los lenguajes heteronormativos. «Putas», «sidosos», «gorda», «maraco», «camiona» resueñan como insultos, pero también como re-significaciones queer, asumiendo

22. Sobre la representación de las identidades en la obra, puede revisarse la crítica de Jorge Letelier en: <https://culturizarte.cl/critica-de-teatro-demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas-resistencias-politicas-de-los-cuerpos-libertinos/>.

la injuria del insulto para contra-sexualizar, develando violencias y convocando con orgullo a la liberación sexual. La idea enunciada que se propone como «Performance-Conferencia», conjuga una obra que se expone como «performance» y se sirve de la «conferencia» académica como formato. Lo primero alude a la dinámica de lo «real» que instala esta práctica como significativa en el territorio de las artes escénicas, y lo segundo, al carácter «académico» que detona la conferencia. El investigador José Antonio Sánchez ha llamado la «irrupción de lo real» (Sánchez: 2007) en las artes escénicas, a partir de preguntarse por la proliferación de voces testimoniales y documentos reales sobre el teatro contemporáneo, desplazando así variablemente a la representación dramática (sin renunciar ni prescindir de ella). El dramaturgo e investigador Carles Batlle ha rescatado en sus investigaciones sobre las dramaturgias de lo real la idea del «testimonio directo» (Batlle: 2020), señalándoles como individuos que combinan la performance de su propio rol en escena con referencias de orígenes múltiples que acentúan el carácter íntimo de las obras. Ambas conceptualizaciones, atravesadas en esta obra, pueden ser leídas como una necesidad de agudizar la urgencia de la acción política y la re-presentación entre cuerpo-discurso y cuerpo-imagen, mediante la crítica a la circulación de saberes «universales» sobre identidades sexuales dentro y fuera del escenario, y como un antagonismo político a la exclusión en el teatro de las identidades que no representan el ideal tradicional del cuerpo actor/actriz «blanco», «saludable», «orgánico», «heterosexual» y de textura física «normal».²³ De manera simultánea, se realza el documento real en la obra, a través de datos sobre discriminación sexual en Chile, imágenes de la icónica activista Hija de Perra,²⁴ un video en que se denuncia el crimen lesbofóbico de Nicole Saavedra,²⁵ escenas en que se involucra la participación del público directamente para recabar datos sobre sus sexualidades, y un cartel proyectado hacia el final que llama a «descolonizar el género y destruir la dictadura heterosexual»,²⁶ mientras los cuerpos desnudos encapuchados bailan desenfrenadamente acompañados de proyecciones de protestas sociales en Chile. La obra nos señala que pareciera ser que no basta con la representación dramática para transformar la precariedad de nuestras identidades no heterosexuales. De ahí la importancia de cruzar transescénicamente posicionamientos activistas de las disidencias sexuales, con estrategias documentales, creativas y metafóricas que posibilitan las artes escénicas. Pues así como el teatro necesita contagiarse de los imaginarios políticos activistas, los activismos necesitan de las estrategias creativas y estéticas del teatro para enunciar sus luchas produciendo contrahegemonías.

23. El activista Jorge Díaz, al respecto señaló que: «En el montaje, se trabaja una de las más importantes críticas que quedan para el mundo del teatro luego del mayo feminista: esto es que, además de la dominación y abuso masculino en el mundo de la actuación, tenemos ahora también que cuestionar, al mismo tiempo y con las mismas fuerzas, las estrechas formas corporales que aparecen en escena». Véase: <<https://www.eldesconcierto.cl/2019/07/20/>>.

24. Hija de Perra es el nombre artístico del activista travesti y artista Víctor Hugo Wally Peña Loza, ícono de los escenarios pospornográficos en Chile. Fallece por problemas derivados del sida en 2015, pero su legado continúa inspirando a las disidencias sexuales.

25. Nicole Saavedra Bahamondes (23) fue una joven lesbiana masculina, asesinada en 2016 por medio de un crimen lesbofóbico. Su caso es emblema de justicia principalmente de organizaciones de lesbianas transfeministas agrupadas en el colectivo @justiciaparanicole y de colectivos sexodisidentes.

26. Véase: <<https://ernestorellana.cl/project/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas/>>.

Conclusiones

Hemos demostrado que la presencia de las epistemologías queer en el teatro aparecen cruzando dramaturgias, imágenes, representaciones, corporalidades y acciones. Y así como el teatro político nos ha ayudado a comprender las dimensiones de cómo se re-produce y actúa el poder, las teorías queer han contribuido a dismantelar las re-producciones del poder de la heteronormatividad y construir alternativas posibles a su régimen político de dominio. En estas obras que hemos revisado comprobamos que sus gestos sexodisidentes perturban el paisaje cultural heteronormativo, señalando a partir de sus metáforas escénicas teatrales contrahegemonías. Podemos concluir que, por un lado, se impulsa la desnaturalización de los discursos y estéticas heterosexualizadas en el teatro, y por otro, se expanden los discursos y re-presentaciones de sexualidades que disienten del régimen político heterosexual.

Estas obras, surgidas en los contextos expuestos, producen un giro queer en el teatro político, dado que tuercen la continuidad de las líneas culturizadas y socializadas por su tradición histórica, re-presentando al sexo y al género como entramados de poderes y resistencias. Dan cuenta de urgentes debates sexodisidentes que están transformando culturalmente el país. De esa manera se hace evidente que los problemas que han impulsado las disidencias sexuales en Chile están contagiando a los imaginarios artísticos culturales teatrales y traduciéndose en sus estéticas. Y que ciertas producciones teatrales están contribuyendo a fisurar las representaciones hegemónicas de la sexualidad expandiendo los problemas que plantea la disidencia sexual.

Preguntarnos por cómo se representan las producciones de sexo y género en el teatro es un asunto ético. Puesto que el teatro trabaja a partir de la re-presentación de los cuerpos y sus relaciones sociales, entonces necesita preguntarse críticamente por las formas en que se producen los cuerpos con la urgencia de los debates del presente. Evadir el problema de las re-presentaciones de sexo y género en el teatro es eludir sus producciones entramadas y colaborar en la naturalización del régimen político heterosexual con sus aparatos de dominio masculino y la re-producción de sus violencias. Las estrategias que estas tres obras han utilizado son también estrategias que las disidencias sexuales utilizan para enunciarse y expandirse: posicionamientos queer, crítica feminista, conciencia de la performatividad del género, desnaturalización del esencialismo del sexo y acción activista. El sello político que reconocemos en ellas son su carácter antagonista: desafían al poder heterosexual, lo señalan como hegemonía, develan sus construcciones políticas consensuadas, denuncian sus violencias, construyen imaginarios escénicos que alteran el orden de la normatividad. Y en profunda sintonía con una de las mayores demandas del movimiento estudiantil, el que ha sido responsable de las más urgentes transformaciones sociales en Chile desde la postdictadura, promueven la discusión de la educación sexual integral, no sexista, feminista y antineoliberal. Es decir, estas obras de teatro político hacen girar lo político en el teatro desde sus epistemologías queer para señalar el poder que la heterosexualidad naturaliza en nuestros cuerpos y relaciones. Y así como César de Vicente nos invita a pensar el teatro político en su carácter

«constituyente», y no solo en aquellos imaginarios «constituidos», reconocemos estas obras como producciones culturales que se articulan con el contexto actual, constituyendo en sus haceres colectivos imaginarios sexuales no heterosexuales, desde el disenso a la realidad sexual normal. Esta perturbación de los saberes que fue impulsada por los movimientos estudiantiles — igual que estas obras cuestionan la educación heteronormativa y sexista del actual modelo social— evidencia el carácter político de las mismas en tanto que no solo representan la historia, sino que constituyen antagonismos en la historia, perturbando su estabilidad socializada para re-escribirla. Puesto que las obras de teatro político no deberían ser leídas como reflejos de lo que va pasando, sino en su carácter implícita y/o explícitamente antagonista, las consideramos como perturbaciones a los acontecimientos del presente. Por eso podemos señalar también que el giro queer del teatro político no solo pretende re-presentar «otros» imaginarios sexuales diferentes a los heterosexualizados. Porque para una política sexodisidente, las identidades sexuales no están pensadas para estabilizarse en la normatividad, ni desean ser ajustadas a normatividades sino a posibilidades de producir variabilidades en el cuerpo, el sexo y el género, para continuar perturbando la tendencia y linealidad de la hegemonización sobre los cuerpos y los deseos, y liberar el cuerpo y la sexualidad.



Referencias bibliográficas

- ARTÉS, Patricia. «Reseña: La escena teoría y práctica del teatro político». *Apuntes*, 139, 2015, p. 137-141.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestivo*. Barcelona: Angle Editorial: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020.
- BERNINI, Lorenzo. *Las teorías queer, una introducción*. Barcelona: Egales, 2018.
- BOSCO, Cayo. *El Dylan*. Santiago de Chile: Oxímoron, 2019.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BUTLER, Judith. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». *Debate feminista «público/privado/sexualidad»*, 18, 1998, p. 296-314.
- CAPONA, Daniela. «Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía». *Revista Arte Escena*, 1, 2016, p. 63-70.
- CÓRDOVA, David. «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad». En: CÓRDOVA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- FLORES, Valeria (val flores). «*interruqiones*». *Ensayos de poética activista*. Neuquén (Argentina): La Mondonga Dark, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, vol. 1, «La voluntad de saber». Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales, 2008.

- LÓPEZ SÁEZ, Miguel. «Heteronormatividad». En: PLATERO, Lucas; ROSÓN, María; ORTEGA, Esther. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellatera, 2017.
- LOZANO, Ezequiel. «Usos del testimonio para disentir con la sexopolítica hegemónica, en la escena teatral latinoamericana». *Anagnórosis-Revista de investigación teatral*, 16, 2017, p.266-275.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Edición de César de Vicente Hernando. Madrid: HIRU, 2001.
- PRECIADO, Paul B. (2011) *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Anagrama.
- RICH, Adrienne. «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 10, 1996.
- RICHARD, Nelly. «La insurgencia feminista de mayo 2018». En: *Mayo Feminista, la rebelión contra el patriarcado*. Edición de Faride Zerán. Santiago: LOM, 2018-a.
- RICHARD, Nelly. *Abismos Temporales: feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago: Metales Pesados, 2018-b.
- RIVAS SAN MARTÍN, Felipe. «De la homosexualidad de estado a la Disidencia Sexual / políticas sexuales y postdictadura en Chile». Santiago de Chile., disponible en línea en *Revista CUDS* (online), 2011.
- SÁEZ, Javier. «El banquete univeersitario. Disquisiciones sobre el saber el s(ab)er queer». En: CÓRDOVA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- VICENTE, César de. *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica, 2013.
- VILLEGAS, Juan. «El teatro chileno de la postdictadura». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 69, 2009, p. 189-205.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2006.

Referencias en web

El Dylan:

<<https://www.m100.cl/archivo/el-dylan/>>

El amarillo sol de tus cabellos largos:

<<https://teatrocamilohenriquez.cl/el-amarillo-sol-de-tus-cabellos-largos/>>

Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas:

<<https://ernestorellana.cl/project/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas/>>

Archivo CUDS-Colectivo Utópico de Disidencia Sexual [Consulta: mayo 2021]:

<www.disidenciasexual.wordpress.com>

Archivo para la Compañía La Niña Horrible, por la Fundación Santiago a Mil [Consulta: mayo 2021]:

<www.fundacionteatroamil.cl/noticias-mayo/trayectos-teatrales>

Archivo Primera Cuenta Popular Feminista [Consulta: mayo 2021]:

<<https://cf8m.cl/wp-content/uploads/2020/06/>>

Archivo web [Consulta: mayo 2021]:

<www.ernestorellana.cl>

Crítica de Jorge Díaz a «Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas» [Consulta: mayo 2021]:

<www.eldesconcierto.cl/2019/07/20/>

Entrevista a Bosco Cayo por Ismael Rivera en el blog call Passy 061 [Consulta: mayo 2021]: <www.lacallepassy061.cl/2019/05/>

Entrevista a Carla Zúñiga por Constanza Rifo [Consulta: mayo 2021]:

<www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/>

Entrevista a Diana Torres [Consulta: mayo 2021]: <www.jornada.com.mx/2013/11/21/>

Minidocumental Teatro La Niña Horrible [Consulta: mayo 2021]:

<www.youtube.com/watch?>

Video entrevista a la actriz Carol Dominik de *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas* [Consulta: mayo 2021]: <www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2019/09/06/>

Lo real en el teatro documento: Fiesta, Fiesta, Fiesta, de Lucía Miranda

Jara MARTÍNEZ VALDERAS y Mélanie WERDER AVILÉS

Universidad Complutense de Madrid. Instituto del Teatro de Madrid

jaramart@ucm.es

mwerder@ucm.es

NOTAS BIOGRÁFICAS:

Jara Martínez Valderas es doctora por la Universidad de Granada y licenciada en Dirección de escena por la RESAD. Trabaja como profesora de la Universidad Complutense de Madrid donde imparte docencia, entre otros, en el Máster de Teatro y Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Madrid.

Mélanie Werder Avilés es doctoranda en Estudios Teatrales (UCM) y dramaturga. Es Investigadora Principal del proyecto Escena Urgente: teatro documental para mejorar la vida universitaria (POE-UCM). Ha sido becada por el Teatre Lliure (Carlota Soldevila 2019), la Sala Cuarta Pared (ETC 2020) y forma parte del IX Laboratorio de escritura dramática de la SGAE (2021).

Resumen

Fiesta, Fiesta, Fiesta de la compañía The Cross Border Project, con dramaturgia y dirección de Lucía Miranda, es una creación generada con la técnica teatral *verbatim*. El texto dramático y la escenificación se basan en entrevistas a profesores, personal no docente, madres y alumnos de un instituto de secundaria. Esta obra se enmarca en un fenómeno, propio del teatro documento, que ha tenido una presencia significativa en la cartelera española 2019-2020: el uso de *lo real* en la escena. En este artículo pretendemos analizar este concepto y su uso como estrategia escénica, ya que condiciona la emotividad en la recepción para un fin superior: desvelar la problemática que se vive en la educación secundaria en España y promover la concienciación ciudadana sobre ella. Mezclamos en nuestra metodología teorías sobre sociología política contemporánea en torno a *lo real* y el teatro documento, así como herramientas propias del análisis del proceso creativo y del análisis de los espectáculos.

Palabras clave: Lucía Miranda, *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, *lo real* en escena, técnica *verbatim*, teatro documento, distanciamiento y emotividad teatral

El siguiente trabajo se inserta en los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid, del Seminario de Estudios Teatrales y del proyecto CARTEMAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (H2019/HUM-5722).

Jara MARTÍNEZ VALDERAS y Mélanie WERDER AVILÉS

Lo real en el teatro documento: Fiesta, Fiesta, Fiesta, de Lucía Miranda

I don't care about realism, I care about reality.

Augusto Boal

Quisiera decir la verdad. Amo la verdad. Pero ella no me ama a mí. He aquí la verdadera verdad. La verdad no me quiere.

Jean Cocteau

Introito

En el presente trabajo de investigación sobre la obra *Fiesta, Fiesta, Fiesta* de la compañía The Cross Border Project, y cuya responsable es Lucía Miranda, proponemos un análisis de la escenificación desde el concepto de *lo real* en el teatro documento. Este espectáculo fue creado con el auspicio del V Programa de Desarrollo de Dramaturgias Actuales del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música de España en el año 2016 y tuvo su última función en febrero de 2020, por lo que disfrutó de una gira inusual para las compañías españolas. En la temporada 2019-2020 ha resurgido en la escena española el uso de *lo real*, con diferentes aplicaciones teatrales. Parece responder a una necesidad social, pero también utilizarse como un valor añadido para el reclamo comercial o como una estrategia legitimadora *per se*. Las obras van más allá del conocido lema «basado en *hechos reales*» para convertirse en «*lo real* es la base del *hecho*».

Ante este *boom* en la cartelera española cabe preguntarse, entre otras cuestiones, por: las razones de este; el valor de *lo real* en la escena contemporánea; la taxonomía de las distintas manifestaciones; cuestiones morales del uso de la realidad en lo ficcional;¹ cómo el sistema de creación modifica la dramaturgia y la dirección; cuestiones de la teoría de la recepción ante la

1. Véase el artículo «Lo real: un reto para el teatro», de Josette Féral, donde ahonda en cuestiones morales en relación con el teatro documento y se cuestiona sobre si es legítimo usar *lo real* hasta un límite que podría considerarse obsceno y humillante para las víctimas que, paradójicamente, se pretende defender (2016: 211).

consciencia de *lo real* por parte del espectador; o incluso si existe *lo real* en escena, desde el momento en que se convierte la realidad en un constructo cultural. No podemos, por cuestiones de espacio y para ceñirnos a nuestro objetivo, adentrarnos en todas ellas, pero sí queremos abrir este campo de reflexión en relación con *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, de Lucía Miranda.

En este caso, *lo real* se utiliza como generador de la ficción a través de la traslación de la situación vital de unas personas a una situación dramática de unos personajes, y donde los primeros quedan presentes, de manera explícita, para el público. Es un tipo de teatro enmarcado dentro del teatro documento, y más concretamente de la técnica *verbatim*. Antes de comenzar, y por si creara confusión, hay que aclarar que no nos referimos, con *lo real* —aunque mantenga un interesante diálogo con ello— a los códigos de representación naturalistas (o *realistas*), pero tampoco al teatro performativo, en lo que concierne a diluir las fronteras entre la vida —la *realidad*— y la ficción —el arte— (Lehmann, 1999: 171-178; ed. 2017), sino a la estrategia emotiva de las fuentes extraídas *de la realidad*, como veremos en estas líneas.

Este artículo pretende contextualizar el movimiento de teatro documento del que surge el espectáculo y conocer la producción teatral de Miranda, para determinar cómo y para qué aparece en la obra *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, el concepto de *lo real*. Para ello mezclaremos en nuestra metodología teorías sobre sociología política contemporánea en torno a *lo real* y el teatro documento, así como herramientas propias del análisis del proceso creativo y del análisis de los espectáculos. Con esta investigación pretendemos aportar al movimiento académico que se ocupa del teatro documento en la actualidad y que está cobrando una importancia progresiva, el reflejo, como indicábamos, de su eclosión en los escenarios.

El Teatro Documento

El politólogo Noam Chomsky ha descrito con certeza una de las inestabilidades de las sociedades contemporáneas, la duda sobre el hecho, porque: «La gente se percibe menos representada y lleva una vida precaria con trabajos cada vez peores. El resultado, es una mezcla de enfado, miedo y escapismo. Ya no se confía ni en los mismos hechos» (2018: 16). Una sociedad con ausencia de certezas y con una creciente desconfianza en los sistemas políticos, que controlan los medios de comunicación sin preocuparse demasiado por ocultarlo, parece asumir la manipulación sobre la verdad como algo inherente a la existencia. «La verdad de una creencia, por tanto, se define en función de su efectividad de cara a producir emociones agradables» (García del Muro, 2019: 18). La *posverdad*, término que aparece en el 2010, pero que describe un escenario mucho anterior, ha cuajado definitivamente diez años después. García del Muro establece un contexto en el que «la *posverdad* se predica y se practica, pero no se piensa lo suficiente» (2019: 18).² En el

2. En su ensayo *Good bye, verdad*, García del Muro traza la causalidad de la desvalorización de los hechos en favor de las interpretaciones: «Pensamiento racional, relativismo radical, emotivismo y pragmatismo. La confluencia de los cuatro, en el pensamiento de los autores posmodernos, ha propiciado un cuestionamiento de la razón, una exaltación de las emociones y de la irracionalidad» (2019: 20).

libro *La competencia de lo falso*, Jorge Luis Marzo ahonda en los conceptos de verdad y mentira de la sociedad contemporánea, que ha sufrido transformaciones profundas de los sistemas de creencia y de comunión públicas (regímenes de verdad), donde los patrones de verificación —las fórmulas colectivas que hacen posible determinar las confianzas y las sospechas— se han desplazado (2018: 27).

Ante el sentimiento colectivo de *falsificación* de la comunicación, cierta estrategia del teatro actual ha sido posicionarse en lo contrario, en recuperar el material *sin adulterar*, ofertando experiencias que venden lo auténtico, *lo real en escena*. La paradoja es que el teatro, el arte que históricamente ha querido —gracias a la convención— hacer verosímil la ficción, la abandone al servicio de la verdad. Estas palabras de Marzo nos parecen clave si las ponemos en relación con el teatro de *lo real*:

Nuevas sensibilidades sociales llevan al arte, antaño baluarte del universo de la ficción, hacia nuevas direcciones que menoscaban su tradicional posición de desapego hacia las formas objetivas de comunicación. Hoy, un número cada vez mayor de prácticas artísticas se dispone, a menudo formando una difusa línea de batalla, a entablar un enfrentamiento con un universo comunicacional que ha hecho suyo el principio de verdad utilitaria, aquella cuya legitimidad picota en el grado de productividad de sus efectos. El arte ha optado por tratar sobre lo objetivo, abandonando en parte su estima por lo subjetivo. (Marzo, 2018: 28)

A la vez que se incluyen testimonios de personas o situaciones reales en escena (*lo objetivo*), en una búsqueda de lo verdadero, hay otras técnicas dramáticas que pretenden evidenciar lo falso, o la visión poliédrica de la realidad. Se redimensiona el concepto de teatro documento, incluyendo en su haber nuevas fórmulas que reflejan esta realidad *de verdades fragmentadas* habituales en los medios de comunicación.³

Enrile Arrate (2016: 116) opta por dividir la creación documental contemporánea en dos tipologías. Por una parte, el teatro documento argumentativo, que trata de persuadir al público partiendo de una tesis, y, por otra parte, a través de la estética relacional de Borriot, el teatro documento relacional. En este dispositivo, el público y sus interacciones —imprevisibles en cierta medida— generan *lo real*.⁴ Desde la perspectiva anglosajona, Johnny Saldaña, enumera más de ochenta y tres términos académicos referidos al teatro documental posdramático y sus variantes. Todos ellos comparten el hecho de que «La dramaturgia o el texto interpretado está profundamente enraizado en la no ficción, la realidad investigada, no como registro realista sino desde la realidad»⁵ (Saldaña, 2011: 14). *Ethnoteatre* fusiona los conceptos

3. Por ejemplo, el teatro transmedia, la lectura de wasaps —como en la dramaturgia Jordi Casanovas— o tuits —en las de los hermanos Bazo—.

4. Por poner algunos ejemplos representados en Madrid podemos nombrar *Remote Madrid* (2019), de Rimini Protokoll, en el cual los espectadores usan unos cascos para poder ser guiados por la ciudad recibiendo instrucciones; *Pendiente de Voto* (2012), de Roger Bernat, en el cual se insta al público a contestar a una serie de preguntas mediante unos mandos, generando diferentes grupos y situaciones de representación; o Álex Rigola en *Un enemigo del pueblo (ágora)* (2018) en el que se debate con el público sobre la democracia.

5. «The script or the performance text is solidly rooted in nonfictional, reserached reality, not realism, but reality». Todas las traducciones son propias.

de *ethnography* y *theatre*: así denomina al uso de técnicas escénicas y teatrales cuyo objeto es «Montar ante un público una manifestación teatral o evento escénico de la interpretación de los datos por parte del investigador y/o de los participantes de dicha investigación»⁶ (Saldaña, 2011: 15). El texto surgido del *Ethnodrama* se define así:

Una dramaturgia consistente en fragmentos dramatizados que han sido recopilados de transcripciones de entrevistas, notas obtenidas de la observación participante, fragmentos de diarios, recuerdos/experiencias personales y/o artefactos —tanto impresos como no— mediáticos como diarios, blogs, correspondencia por correo electrónico, emisiones televisivas, artículos de prensa, procedimientos judiciales y documentos históricos⁷. (2011:13)

Saldaña propone así una actualización de la propuesta que, en 1968, Peter Weiss exponía como posible teatro documento:

Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente. (Weiss 1971: 99, trad. 1976)

Así, el concepto *documento* se ve ampliado a la par que la tecnología permite nuevas formas de comunicar, registrar y reproducir la acción humana.⁸ El origen de la información divide los posibles *ethnodramas* en cuatro tipologías:

- a) *Ethnodramatic Dramatization of Interview Transcripts*.⁹ Aquí surge la técnica *verbatim*, desarrollada por la actriz y dramaturga Anne Deavere Smith cuya premisa es: «El lenguaje es identidad».¹⁰
- b) *Ethnodramatic Adaptations of Documents and Published Accounts*. La dramaturgia emerge de cartas, diarios y cualquier tipo de manuscrito que refleje pensamientos e información sobre el hecho investigado:

6. «To mount for an audience a live or mediated performance event of research participant's experiences and/or the researcher's interpretation of data»

7. «A written play script consisting of dramatized, significant selections of narrative collected from interview transcripts, participant observation field notes, journal entries, personal memories/experiences, and/or printed and media artifacts such as diaries, blogs, e-mail correspondence, television broadcasts, newspaper articles, court proceedings and historic documents».

8. Observamos una necesidad de repensar el medio virtual, por ejemplo, con la aparición de términos como *memes*, registros de internet, *chats*, *bots*, asistentes virtuales, *hashtags*, *hacks* de webs, aplicaciones, videocomunicaciones, etc., que se muestran como documento en escena. Sin embargo, a la hora de entenderse como material verídico, plantean problemas, por su facilidad para ser alterados.

9. Se incluye en este género el clásico *The Laramie Project* (2001), una investigación de Moisés Kauffman y su compañía The Tectonic Theater's Project, que llevó a escena el compendio de entrevistas que los actores realizaron en Wyoming sobre el asesinato de Matthew Shepard.

10. Sus obras *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992) o *Notes from the Field* (2016) resultan paradigmáticas. A través de entrevistas a personas, anotando todas las particularidades del habla, se genera un espectáculo documental, en el que la actriz —en este caso, siempre descalza, puesto que asevera que «se pone en la piel del otro a través de su voz» (Deavere Smith, 2005)— reconstruye una realidad social.

grabaciones, transcripciones de juicios e interrogatorios, declaraciones juradas, denuncias, cartas oficiales e informes policiales.

c) *Original Autoethnodramatic Work*. En esta variante, lo escénico se mezcla con lo autobiográfico. Lo documental se genera a través de recuerdos, experiencias vividas y la percepción personal del propio dramaturgo, que puede ser a la vez el propio intérprete.¹¹

d) *Collective Creation of Ethnodrama*. Por último, en este tipo de creación, lo documental surge desde un trabajo colectivo. El dramaturgo, investigador o guía, plantea a un colectivo unas preguntas determinadas, buscando reflejar dramáticamente el debate originado y sus matices.

Se observa, por tanto, desde la percepción anglosajona, que la dramatización de los datos (Saldaña, 2011: 13) es una fórmula constante en el teatro documental contemporáneo: se crea una distancia entre la ficción convencional y la transcripción de materiales desde *lo real*, ya sean entrevistas (a), documentos (b), recuerdos, vivencias (c) o foros (d).

El concepto de *lo real* en el teatro

Una vez señalado el origen politicosocial de *lo real* en escena y de remitir a una de sus posibles taxonomías cabe preguntarse si importa, si nos ceñimos al resultado de una obra teatral, de dónde parte la ficción. Quizá no sea relevante si el dramaturgo *imagina una situación* o si *la toma de la realidad*. El resultado dramático podría ser el mismo, incluso una obra que tome textos de la realidad puede resultar menos creíble, verosímil, que una que no lo haga. Cabe preguntarse, entonces, cuáles son las diferencias.

La primera es que no predispone emocionalmente al espectador de la misma manera. Conocer que el texto es extraído de la realidad tiene una mayor emotividad en la recepción. Para Lucía Miranda toda la «carga de su trabajo» está en el hecho, profundamente emotivo, de saber que esa gente existe, «que lo narrado no es ficción».¹² Esta teoría puede confirmarse desde la construcción escénica: es un común denominador que los espectáculos de teatro documento de la cartelera actual comiencen con una voz en *off* que anuncie que lo que se va a presenciar está sacado de la realidad.¹³

11. Algunos ejemplos son: *Second Chair* (2008) escrita e interpretada por el propio Saldaña, que narra su juventud como joven gay, de clase baja, de color y con sobrepeso intentando conseguir un puesto como clarinetista en la banda del instituto. En España, *Mathausen. La voz de mi abuelo* (2018), una investigación escrita por Pilar G. Almansa e interpretada por la nieta del protagonista, Inma González, podría bordear estos términos al trabajar documentalmente sobre la propia historia familiar de su abuelo Manuel, superviviente del Holocausto; Un ejemplo interesante de este movimiento ha sido el paso de la obra *Los remedios* (2019) por la Sala EXlímite, dirigida por Juan Ceacero y realizada por los actores Fernando Delgado-Hierro y Pablo Chaves, que trata sobre su historia personal común desde niños hasta el presente.

12. Comunicación personal, 04.05.2019.

13. Así ocurre con *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, pero también con *Jauría* de Miguel del Arco y Jordi Casanovas o *Paisajes para no colorear* de Carolina de la Maza y Marcos Layera, por citar algunos de los espectáculos de la cartelera madrileña recientes. En *Prostitución*, de Albert Boronat y Andrés Lima, utilizan otros sistemas de signos de manera continua en la representación para recordar al espectador que las historias acontecidas son testimonios de prostitutas.

La segunda es que se trata de una tipología de teatro documental que, desde su germen, su proceso creativo, puede trabajar con colectivos sobre los que versa la obra. Esto provoca que, a través de la relación de Miranda con ellos, en las entrevistas y los talleres, que describiremos en este trabajo, se mezcle lo social con lo artístico, ya desde el inicio y más allá del producto final.

Teatral y *documental* son dos términos que conviven en una línea de tensiones conceptuales, como bien cuestiona Niney respecto a la creación cinematográfica documental: «¿Se trata de una contradicción terminológica, una imposibilidad o un oxímoron que designa dispositivos ciertamente documentales pero que comparten con el teatro rasgos propios de la puesta en escena?»¹⁴ (Niney, 2019: 177). La dramaturga Julie Zenker, en lo que ella misma ha denominado la «paradoja de Zenker», señala que el teatro documento mantiene un equilibrio entre «la explosión de lo real en escena y la implosión de los parámetros artísticos» (Zenker, 2006: 6), puesto que conjuga una ambigüedad imposible: querer ser documental (valedor de lo *real*), pero mantenerse teatral (un lenguaje que entiende que aquello situado en un escenario forma parte de un acuerdo de ficción, de juego implícito). Dentro de este juego de límites hay que prestar especial atención a la relación entre lo documental y la búsqueda de objetividad. Es preciso agudizar la visión crítica ante las fórmulas artísticas que se dicen documentales —nacer de lo *real*— y muestran un único punto de vista totalitario de una realidad compleja y poliédrica. Nos valemos de las siguientes palabras de Pradier (2019), con respecto al teatro de transformación social, para profundizar en esta cuestión dentro de *Fiesta, Fiesta, Fiesta*:

La evaluación del proceso no puede ser estética, sino asociada a los procesos de transformación social en los que la calidad artística de los productos no es un factor determinante de la propia intervención. La expresión artística se concibe así como un *medio* para la participación, la emancipación, la transformación, pero nunca como un *fin* en sí misma. Por lo tanto, se produce un desplazamiento de la evaluación *estética* del producto hacia la consideración *técnica* de la obra como facilitadora cognitiva, como interlocutora válida entre el artista, mediador, y el sujeto interviniente, partícipe y protagonista del proceso. Ello no impide la tasación de las propuestas en calidad de objetos estéticos, como tampoco niega el innegable valor artístico de algunas manifestaciones concretas. Pero, desde luego, el rol del artista se resitúa, provocando el traslado de su agencia —y agenda— a un lugar de periferia. (Pradier, 2019: 168)

Siguiendo esta lógica, la obra de Miranda es un medio y no un fin en sí misma; por lo tanto, busca la transformación social, pero, como afirma Pradier, no en todas estas obras el valor artístico es subsidiario, y este es nuestro caso: es imprescindible para conseguir su objetivo sobre el público, al que debe entretener y emocionar —evitando el melodrama existente en otras obras documentales—, para finalmente hacer reflexionar. El último aspecto de la cita de Pradier, Miranda lo cumple en apariencia. El rol de Miranda parece ser

14. «Est-ce une contradiction dans les termes, une impossibilité, ou un oxymore désignant des dispositifs réellement documentaires mais qui partagent avec le théâtre certains traits de mise en scène?»

el de una simple médium, desapareciendo como artista, transcribiendo una realidad... pero, como vamos a ir desgranando, la *paradoja de Zenker* no desaparece, toda ficción es la construcción de una realidad, de un relato. Sobre el juego lingüístico de Pradier, con respecto a la *agenda periférica*, Miranda demuestra que el teatro social puede estar en el centro de la vida teatral de un país y ser un producto viable en términos comerciales.¹⁵

La técnica *verbatim* de Lucía Miranda

La herramienta fundamental de creación en *Fiesta, Fiesta, Fiesta* es la técnica de origen anglosajón denominada *verbatim*. Nacida en 1970, «se trata de una subcategoría de teatro documental cuyo modelo de composición dramática se basa en recitar en escena las palabras exactas de personas reales.» (Garson, 2015: 48). La técnica implica el nacimiento del personaje partiendo de entrevistas grabadas. El ritmo, la velocidad, el tono, los matices de cada voz, junto a algunos gestos que el entrevistador ha apuntado, son el germen de la pieza, puesto que el *verbatim* entiende el lenguaje como generador de identidad.

Lucía Miranda (Valladolid, 1982) es una dramaturga y directora que cuenta con más de diez obras estrenadas desde 2010, cuando se pudo ver por primera vez *De Fuenteovejuna a Ciudad Juárez* en Nueva York. Si bien ella considera que todas sus obras están bañadas o trabajadas desde lo documental, se rige por la regla de que solo los textos que tienen un 90 % de realidad son válidos como teatro documental.¹⁶ El proceso creativo de Miranda entraña talleres previos y bebe de la posterior implicación del público. Su trabajo parte de una intención pedagógica, con el objetivo de comprender y contribuir a explicar la sociedad que la rodea.

Se puede observar la incursión gradual de lo documental en sus creaciones. En la pieza de teatro foro *Qué hacemos con la abuela* (2012), en la que la compañía mantiene su línea de creación compartida con los colectivos, Miranda compone una obra dramática sobre la problemática del cuidado de familiares con Alzheimer. A pesar de ser una obra de teatro foro, *lo real* en esta función no parte únicamente de la implicación del público en la búsqueda de soluciones al conflicto dramático, sino del origen autobiográfico del tema. El drama está basado directamente en la experiencia de Miranda, aunque todos los miembros de la compañía tenían la problemática cerca. Para escribir el personaje de Flori, Miranda entrevista a la cuidadora de su abuela. Se basa en las grabaciones de dicha entrevista para, captando los matices del habla, crear el personaje.

En *Perdidos en Nunca Jamás* (2013), versión de *Peter Pan* adaptada por Silvia Herreros de Tejada, se reproducen los audios de entrevistas a los padres de los miembros de la compañía.¹⁷ En *Nora 1959* (2015), versión de *Casa*

15. La obra se ha exhibido en treinta y seis lugares, que pueden consultarse en: <https://thecrossborderproject.com/fiesta-fiesta-fiesta/>.

16. Comunicación personal, 04.05.2019.

17. Los progenitores responden sobre la situación laboral de sus hijos, hilando así testimonio, voz y ficción teatral: «Es un tremendo fracaso colectivo / de esta sociedad / que los jóvenes tengan que marcharse / de España / y tú también / eh / por falta de trabajo» (Miranda, 2013).

de muñecas de Ibsen, adaptada y dirigida por ella, el documento se hace presente a través del audio. En una fábula en la que la radio tiene un papel crucial, se cuela un documental sonoro, que abre y cierra la ficción para dotar al espectáculo de una característica más real, más tangible. El uso de testimonios tiene por objeto la identificación del público con *Noras* auténticas.¹⁸

En su último estreno, *La chica que soñaba* (2019), Miranda recupera el teatro foro, y construye una ficción basada en entrevistas a mujeres que ejercen profesiones históricamente masculinizadas. Se mantienen así los rasgos de su creación: por una parte, la implicación de lo social en la creación del espectáculo (tanto en las entrevistas como en la participación de un grupo de adolescentes); por otra, la importancia de la voz en la generación de personajes (la profesora de instituto y la amiga de la adolescente basan en el uso de la voz su fuerza escénica); y, por último, la creación de un debate en la modalidad *foro* que pretende ser inclusiva con el espectador.

A pesar de todas estas infiltraciones de *lo real*, la autora únicamente considera piezas de teatro documental tres obras suyas: *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017), *País clandestino* (2017) y *I am Miami* (2019).¹⁹ En *País clandestino* (2017), estrenada en Chile, se contrastan diferentes perspectivas, experiencias y trayectorias vitales. La propia Miranda desvela, durante el espectáculo, el origen de este: «Lucía: Nosotros hablamos mucho de política, de las diferencias en nuestros países... Y nos hemos preguntado cómo sería hacer una ficción con una de nuestras discusiones»²⁰ (Miranda, 2017: 4). El trabajo se desarrolla en una residencia artística y también a distancia (grabando conversaciones en persona, videollamadas por Skype y audios de WhatsApp). Es el resultado de un trabajo que explora los conceptos testimonio, memoria y recuerdo. Para *I am Miami* (2019) —siete piezas simultáneas de quince minutos— la dramaturga repite el proceso creador que empleó en su anterior estreno, *Fiesta...*, dándole sentido teatral a la grabación de entrevistas de más de sesenta residentes en Miami, también valiéndose del *verbatim*.

Técnica *verbatim* en *Fiesta, Fiesta, Fiesta*

El proceso de investigación se inicia con la posibilidad de hacer entrevistas en un instituto público de la Comunidad de Madrid. Durante la primavera de 2016 la autora graba treinta y siete testimonios de alumnos, profesores, personal no docente y madres. Se sitúa en la segunda categoría establecida por Derek Paget (1987) para la técnica *verbatim*, obras que transcriben de manera fidedigna los textos grabados: la propia Miranda lo denomina *poema orgánico*. A la hora de editar el material, marca en otro color sus palabras

18. Las grabaciones de mujeres mayores —el documento— que son de la misma generación que la protagonista (vivieron su juventud en 1959) anticipan el paralelismo de su propia trayectoria vital con la ficción que va a empezar: «Mis hermanos podían salir a la hora que quisieran», «Nunca pude ir al cine» (Miranda, 2015). Las grabaciones finales aluden a un mensaje esperanzador, emotivo, con el cierre de la pieza: «Ya está bien de obedecer» y «Tengo que montar en bicicleta a los 87 años» (Miranda, 2015).

19. Comunicación personal, 04.05.2019.

20. Se refiere a los dramaturgos Maelle Poesy (Francia), Jorge Eiro (Argentina), Pedro Granato (Brasil), Florencia Lindner (Uruguay) y a ella misma que, tras conocerse en el Director's Lab —del Lincoln Center de Nueva York—, inician una amistad y un proyecto escénico que encuadran como *autodocumental*.

—une así las historias— para diferenciarlas de la literalidad de los testimonios. Recordemos que ella misma se impone, para mantenerse dentro de los límites del teatro documental, una invención menor al 10 % en el texto. La autora asevera que un 5 % o 6 % no pertenece a lo dicho por las personas entrevistadas, sino que fueron palabras que ella inventó.²¹ También modifica el contexto, por ejemplo, en las escenas de clase; todo lo que cuenta es literal pero no estaban todos los alumnos en todas las escenas.

Por otra parte, en el proceso de investigación para crear la dramaturgia, trabaja también con su faceta de arte-educadora: utiliza técnicas de teatro aplicado. La compañía participó en varios talleres (espacio sonoro, sombras chinas, creación de la *haka*) para que los actores volviesen al instituto y compartieran espacio creativo con jóvenes.

Respecto a su relación con *lo real*, la autora defiende el derecho de los entrevistados a opinar y participar sobre el material creado. Una vez escrito el texto escénico, se organizaron varias lecturas dramatizadas en el instituto. Tras los comentarios de los propios participantes, se eliminó y se modificaron ciertas escenas. Una de las muestras significativas de la relación comunicativa e igualitaria que trata de establecer la dramaturgia con las personas entrevistadas es que el nombre de los personajes se decide tras plantear esta pregunta: «¿Si fueses un personaje, como te gustaría llamarte?».

Más allá de la investigación y origen real del drama, la característica documental más relevante se basa en el uso de la técnica *verbatim* durante la representación de la obra y el uso del *poema orgánico* en su versión escrita.²² Los actores reciben el texto dramático y los testimonios en audio. El elenco no tuvo ningún contacto con las personas reales hasta después del estreno, puesto que se busca en el actor un trabajo de apropiación y no una imitación. El uso de la voz es el elemento constructor de realidad e identidad: «La respiración es muy poderosa, donde alguien pausa (...) hay mucha intención y mucha emoción. Un buen actor, como son los cinco actores que he tenido la suerte de dirigir, es capaz de apreciar eso sin necesidad de verlo».²³ Es a través de este trayecto que se llega al teatro documento de Lucía Miranda, un tipo de trabajo en el que la manera de hablar y la voz son el centro de su relación con la verdad.

Análisis de la escenificación de *Fiesta, Fiesta, Fiesta*

El primer signo escénico de la representación guarda un significado profundo que se irá comprendiendo a lo largo de la obra. La danza ritual *haka* se relaciona con la intimidación del adversario mediante la sensación de fuerza colectiva. La idea es la unión de las personas en un fin común, su potencial, y la necesidad del individuo de pertenencia a una comunidad. Mientras que el

21. Comunicación personal, 05.05.2019.

22. «NATE: En el colegio / Aquí en el instituto no / Todos mis amigos son blanquitos españoles (ríe) / En el colegio / había (ríe) / un chaval que me llamaba Cola Cao / y a mí cuando me llaman / cuando me insultan por mi color me pone de... una / mala hostia increíble» (Miranda, 2017: 31). Miranda también les facilita a los actores la entrevista entera en audio, con todo aquello que ha quedado fuera del texto dramático, lo que implica que para generar el personaje disponen de más información.

23. Comunicación personal, 04.05.2019.

resto continúa con el baile, uno de los actores se pone una gorra (este signo lo denota ya como personaje) y dice «Yo soy de los plátanos fritos que hace mi tía en las fiestas guineanas». Aquí tenemos ya *la almendra* que trata este montaje: la identidad, que se traduce en reconocimiento individual —«yo soy»—, familia —«mi tía»—, comida —«plátanos fritos»—, tradiciones —«fiestas»— y nacionalidad —«guineana»—.

El personaje de Alma es el nexo del resto de los personajes y el hilo conductor que sostiene la dramaturgia. Aparece en la primera en escena y se presenta, «soy el ama del calabozo», en tono irónico, para decirnos que es la conserje. El objetivo que tiene la autora y directora con el personaje es claro: que el público empatices con él. Para ejemplificar nuestra afirmación sobre las estrategias emotivas de la dramaturgia, veamos la presentación del personaje: 1) Interpelación directa a público, que busca acercarnos al personaje y eliminar la barrera de «la cuarta pared»; 2) Uso de lo musical para incentivar lo emocional, primero con su *canturreo* que le otorga simpatía y alegría y después con el uso de una conocida aria de Pavarotti; 3) El texto, desvelando que querría haber sido matrona, pero que sus padres no tenían dinero para pagarle los estudios y que es un «poco madre» de los alumnos del instituto. Estos son los tres recursos dramáticos: interpelación directa al público, uso atmosférico de lo musical e información sentimental del pasado del personaje.

El incidente desencadenante de la dramaturgia es la celebración de un proyecto de clase sobre fiestas de diferentes culturas. Los alumnos deben preparar una breve exposición donde hablen de la celebración que elijan y cuenten dónde sucede, quiénes las realizan, los bailes y las costumbres, así como la comida o las bebidas que se consumen. La raíz de la actividad reside en conocer las diferentes tradiciones que integran el grupo. Se encuentran representados alumnos de origen familiar marroquí, latinoamericano o chino, pero la obra insiste en que todos son españoles, por nacimiento o por residencia, por lo tanto, la nacionalidad es un sentimiento de pertenencia.

La fiesta es el hilo conductor (de ahí el título), a la que se vuelve a lo largo de la obra, para otorgar coherencia a la acción y ayudar al espectador a seguir un eje causal. A partir de este núcleo dramático, mediante cambios de tiempo y lugar nos cuenta las historias de los diferentes alumnos. Desarrollaremos dos de estos casos, como muestra del carácter dramático de la pieza.

Xirou es la primera, una alumna de origen chino que disfruta tocando la viola, pero que debe trabajar en el restaurante de sus padres. De hecho, nos cuentan que desde primero de bachillerato ella sola se encarga de la contabilidad del restaurante. Con el dinero que puede conseguir se compra una viola. La profesora de música, Yolanda, describe la capacidad de Xirou para posicionarse a su lado y apoyar el deseo de desarrollar su pasión por la viola.

El relato de Xirou se interrumpe para dejar paso al de Naima. El detonante dramático está claro: el uso del velo. El tratamiento de este personaje está precedido por la opinión de una profesora que nos cuenta que ha dejado de insistir a las alumnas musulmanas sobre la necesidad de cuestionarse su uso. También asevera que cuanto más baja es la clase social, más

radicalidad hay en las familias, por la falta de nivel cultural. Esta semilla dialéctica con el espectador sobre la libertad de las adolescentes de origen musulmán de usar el velo, y nuestra tolerancia o no ante ello, es el lugar donde quiere situarnos y por eso abre así la historia de este personaje. Ya nos está posicionando antes de que Naima le cuente a Alma que la quieren casar y que deje de estudiar. Cierra la búsqueda de la empatía del espectador: Alma ofrece a Naima adoptarla para librarla de su futuro ausente de educación. La ternura de Alma contrasta con la injusticia y rigidez emotiva de sus padres. La tesis se cierra en positivo, con las palabras siguientes de su padre, dichas por Alma (apoyadas por un subrayado escénico al ralentizar la emisión verbal): «Estudia, para que no dependas de nadie si no quieres y para que no seas tan burra como yo» (Miranda, 2017: 55), a la que replica Alma: «Es una mujer libre porque tiene criterio, porque tiene criterio propio y además lo ejerce» (Miranda, 2017: 56).

Tenemos tres voces desde donde se cuenta la historia en la escenificación: 1) Los personajes, que representan a las personas entrevistadas; 2) Los mismos personajes cuando, de forma indirecta, dan voz a padres o personal no docente; 3) La presencia de la dramaturga a través de los personajes o de la voz en *off*. Esta mixtura en el sujeto del texto escénico se complementa con una escenificación, desde el inicio, dentro de la estética estilística teatral, que es definida así:

Se busca evidenciar la ficcionalidad, el juego metateatral con el espectador, despertar la consciencia de estar asistiendo a una representación de teatro. Los actores evidencian su condición y el espacio dejaría patente que es un escenario teatral. Son propuestas que buscan el juego, el divertimento y la reflexión, de forma general. (Martínez, 2017: 79)

Busca lo que Pavis define como el *efecto teatral* (Pavis, 1998: 157). Para hacer partícipe al espectador del código escénico propuesto se usan recursos como: lenguaje narrativo e interpelación al público; monólogos simultáneos; bailes coreografiados; una escenografía abstracta simbólica y, por lo tanto, fuera del realismo, que requiere del espacio textual para la función locativa; y actores que interpretan distintos personajes y por los que transitan rápidamente, con un simple cambio de algún signo de caracterización o gestual. Con estas estrategias teatrales Miranda consigue, en los primeros minutos de la representación, establecer el grado de convención, que tiene como base escénica el juego teatral. La clave de la teatralidad está en construir la narración dramática «en vivo» y en el «aquí y ahora» con los espectadores, crear una complicidad, por encima de la ficción, que intercede entre la escena y la audiencia.

La obra busca permanentemente transmitir empatía por las personas reales que hay detrás de los personajes, otorgando razones —aunque se planteen como equivocadas— incluso a aquellos que denotan racismo, clasismo o una cerrazón religiosa. Esta relación emotiva condiciona toda la estrategia dramática, tanto el estilo textual como la puesta en escena. La búsqueda sentimental del relato se hace, además de por lo acontecido, intercalando

dos recursos prototípicos: el humor y la música.²⁴ Estrategias escénicas que generan cercanía, alivio del drama, y ayudan a la emoción empática. La obra ahonda en la búsqueda de dos emociones diferentes: la que se crea por la identificación mimética con los personajes y aquella generada por la reflexión sobre el contexto social que los rodea, en diálogo con la realidad del espectador. En el primer caso se utilizan escenas íntimas, creadas por espacios reducidos de luz, con texto dialogado realista e interpretación naturalista, que buscan provocar la empatía. La segunda se crea mediante la ruptura de lo anterior abriendo el espectro de visión y mostrando la teatralidad: la escenografía, textos a público o efectos de distanciamiento como coreografías o teatro de sombras. Enfrenta al espectador, así, desde la distancia de lo acontecido —eliminando el embeleso— al pensamiento crítico ante lo expuesto. Las consecuencias finales son emotivas, pero ya no solo porque el público empatice con las duras situaciones de los personajes / personas reales, sino también porque reflexiona ante las injusticias del sistema educativo que las condiciona.

La escenografía parte de una frase emitida por el director del instituto: «Un instituto da para mucho, la gente no lo sabe, pero contiene un mundo entero aquí dentro» (Miranda, 2017: 58). Esta declaración contiene dos claves fundamentales del montaje, la metáfora escenográfica —un fondo lleno de bolas del mundo— y el objetivo de la escenificación —«la gente no sabe»—, que pasamos a desarrollar. Miranda crea una obra con un fin social de máxima actualidad, la educación en los institutos, antesala de la creación de adultos. Desea mostrar la realidad de estos centros de enseñanza, la diversidad, los problemas docentes, la implicación de los profesores y la falta de comprensión del resto de la sociedad. Miranda busca que la «gente comience a saber». Por eso elige la técnica *verbatim*, que permite dar voz a los protagonistas reales. *Dar voz* se convierte en la mejor estrategia para *dar a conocer* y quizás así, emocionando, invitar a *reflexionar* y por último *provocar la acción*. Queremos remarcar la idea de buscar la emoción como estrategia escénica para poder conseguir el fin último de transformación social. Es necesario, por lo tanto, que el público sepa que lo narrado tiene detrás personas reales para manipular su recepción. Usar la técnica *verbatim* no es solo un proceso creativo, sino que se convierte en un efecto teatral de maniobra dramática. Así lo demuestra la voz en *off* que abre el espectáculo, con la sala todavía a oscuras: «*Fiesta, Fiesta, Fiesta* es una obra de teatro documental para la que se ha entrevistado a alumnado, profesores, madres (no se presentaron padres a las entrevistas) y personal no docente. El espectáculo es una transcripción directa de esas entrevistas». Es claro este anuncio inicial, que condiciona toda la recepción de la obra, al incrementar la implicación emocional del espectador sabiendo que las historias han sido o están siendo vividas por una persona o un colectivo. En las obras *de lo real*, a diferencia de las que parten de material imaginado, no se inventa la historia y lo importante se encuentra en la manera de contarla (Gómez, 2019: 64).

24. *La Traviatta* cantada por Pavarotti; *La Danza Andaluza*, de Granados; *Eres mi canción*, de Rubén Blades; *La Gozadera*, de Marc Anthony; *Adiós Muchachos*, de Carlos Gardel; *River Flows in you*, de Yiruma; David Guetta.

Conclusiones

Han pasado más de diez años desde que se publicó el libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* de José Antonio Sánchez (2007). Esta publicación se centra en las representaciones de la segunda mitad del siglo xx y del xxi que tienen *lo real* como motor de creación escénica. En estos años que median desde dicha publicación *lo real* ha seguido interesando a creadores y público. Se demuestra a través de la presencia de este concepto en el panorama escénico actual. Este *boom* del teatro documental ha cobrado una fuerza indiscutible en el panorama de creación y será un fenómeno que aventuramos de largo recorrido, asociado al momento de crisis de identidad colectiva —donde parece existir el derecho a consumir la verdad que más conviene a cada individuo— y de adaptación de las artes vivas a la competencia de ocio tecnológico. Como investigadoras no podemos, a pesar de la falta de distancia crítica, obviar este fenómeno; por ello, hemos intentado, mediante estas líneas, aportar al entendimiento de sus características y propósitos con el análisis de *Fiesta, Fiesta, Fiesta*.

Aunque el concepto de *lo real* se manifiesta de múltiples formas en la escena contemporánea, sigue marcando la creación, los modos de producción, de invención de la dramaturgia y el resultado escénico. La manera de plantear el proceso creativo, fuera del estándar «director o productor eligen texto, cierran producto y ensayan treinta días», parecen abrirse camino desde la escena alternativa a la de mediano formato, e incluso a algunos teatros públicos.²⁵

Fiesta... de Lucía Miranda, como hemos reflejado, es una obra de teatro documental que se inserta dentro de la categoría de *Ethnodramatic Dramatization of Interview Transcripts* de Saldaña, además de la taxonomía siguiente: 1) Obras cuyo producto final se ve determinado, y así se evidencia en escena, por el proceso creativo. 2) Obras cuyo fin último es la toma de conciencia de un problema social y que para ello utiliza estrategias de manipulación emotiva.²⁶ 3) Obras que pueden transformar al público, pero también al colectivo sobre el que versa la pieza dramática, a través del teatro social y de procesos donde la exhibición se inserta como una parte más y no solo como un producto comercial. 4) Un teatro de transformación social que no se mantiene en la periferia, ni supedita la calidad artística.

En la trayectoria de Miranda se ha ido asentando un claro compromiso educativo, una percepción del teatro como medio para debatir sobre la convivencia en comunidad. La «escucha de lo común» toma forma escénica con el *verbatim*. Respecto al público, en sus dramaturgias busca la empatía, la conexión y la identificación. «Puedo, a través de la ficción, transformar una

25. Cada vez es más común ver líneas de programación que amparan estos modelos de producción. Para la temporada 2019-2020 en Madrid, Teatros del Canal creó el itinerario «Morder la realidad». En el ámbito municipal, el Teatro del Bosque de Móstoles programa todos los viernes obras categorizadas como documentales en su denominado «Ciclo de Teatro Social». En la escena alternativa, el Teatro del Barrio presentó la temporada 19/20 con el siguiente lema: «No hay entretenimiento más apasionante que la realidad».

26. Darío Facal, con su compañía Metatarso, trabaja en una performance llamada *La realidad* que se vende como «algo que une lo narrativo con lo ficticio y *lo real* haciendo una amalgama de emociones nunca vistas» (Naves del Español en Matadero, Ayuntamiento de Madrid). Pone el foco en la experiencia emotiva del espectador con respecto a *lo real*, cuestión que respalda la hipótesis de este artículo.

realidad que no me gusta, hacer visible una guerra que omitimos. Dar a conocer una realidad desconocida.» (Miranda, 2015: 3)

En este artículo hemos ido desgranando el uso de *lo real* a través de: 1) La técnica *verbatim*, el actor como transmisor de *lo real*. 2) El sentimiento colectivo que genera la música y la interpelación al público. 3) La estrategia estética estilística teatral, como juego integrador entre emisor y receptor. 4) Uso de los talleres, *ethnotheatre*, para dar veracidad a las historias a través de hacerlas testimonios antes que ficción. Sin embargo, esta verdad, esta realidad, está naturalmente manipulada para convertirse en obra de arte, hace lo que Lane define como «tergiversación, generalización, sesgos, embellecimiento de los hechos y protesta política» (2010: 73; citado por Pradier 2019: 180). Y es que no existe una realidad, ni vital ni artística, sino una mirada o un discurso político; este teatro *verbatim* es una eficaz obra de teatro, donde la disolución de la voz de Miranda es una falacia, y el juego de representar *la realidad*, una pura convención, pero de eso se trata: de crear un contradiscurso del hegemónico, uno nuevo que lo mejore y humanice. Comenzábamos este escrito nombrando la asunción colectiva sobre lo falso de los medios de comunicación de masas, donde la lucha por manipular nuestro pensamiento y consumo ha abandonado la sutileza por el descaro, pues bien, el papel —sí, de una importancia nimia... un figurante de última fila— del teatro de Miranda es crear otro relato de *lo real*, de *la verdad*. Crear la ilusión de falta de manipulación del relato extraído de la realidad, para transformarla, para reconocer la vida y, sin embargo, sentirla distinta. El teatro, que es pura convención —la paradoja de Zenker—, rehúye de la ficción, o la adultera con *lo real*, para intentar escribir sobre la verdad, y aunque sigan vigentes las dificultades que Brecht nombraba en *Las cinco dificultades para decir la verdad*, continuamos en ello, como demuestra Lucía Miranda, dentro del heterogéneo *boom* del teatro de *lo real* en la escena contemporánea.²⁷



Referencias bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. «Las cinco dificultades para decir la verdad (1934)». Edición original: *Fünf Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit* (1934). *Laberinto* n.º 6. <<https://bit.ly/3z3361Y>> [Consulta: 3 junio 2019].
- ENRILE ARRATE, Juan Pedro. «Teatro documento: Libres hasta el final. El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)». *Conferencia del XXV Seminario Internacional del SELITENT@T*. 30 de junio 2016. <<https://canal.uned.es/video/5a6f63d9b1111f55238b465d>> [Consulta: 5 junio 2019].
- ENRILE ARRATE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2016.

27. «El que quiera luchar hoy contra la mentira y la ignorancia y escribir la verdad tendrá que vencer por lo menos cinco dificultades. Deberá tener el valor de escribir la verdad, aunque se la desfigure por doquier; la inteligencia necesaria para descubrirla; el arte de hacerla manejable como un arma; el discernimiento indispensable para difundirla. Tales dificultades son enormes para los que escriben bajo el fascismo, pero también para los exiliados y los expulsados, y para los que viven en las democracias burguesas.» (Brecht, 1934).

- FÉRAL, Josette. «Lo real: un reto para el teatro». En: Emmanuelle Garnier, Fernando G. Grande y Anna Corral (eds. y trad.). *Antología de teorías teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai, 2016, p. 177-230.
- GARCÍA DEL MURO I SOLANS, Joan. *Good Bye, verdad: una aproximación a la posverdad*. Lleida, Barcelona: Editorial Milenio, 2019, p. 18-27.
- GARSON, Cyrielle. «Verbatim Theatre and New Writing in Britain: A State of 'Kindred Strangers'?». *Études britanniques contemporaines* n.º 48, 2015. <<http://journals.openedition.org/ebc/2133>> [Consulta: 25 febrero 2020].
- GÓMEZ SEGARRA, Manuel. *Estrategias narrativas de los documentales históricos españoles sobre la Guerra Civil (2000-2014)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González et al. Título original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2017.
- MARTÍNEZ, Jan. «Noam Chomsky: La gente ya no cree en los hechos». *El País (Madrid: PRISA)* (10 de marzo 2018). <<https://bit.ly/3mlmjbB>> [Consulta: 5 junio 2019].
- MARTÍNEZ, Jara. *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Ediciones Tragacanto, 2017.
- MARZO, Jorge Luis. *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.
- MIRANDA, Lucía. *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017). Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (INAEM). <<http://muestrateatro.com/archivos/02-Fiesta-fiesta.pdf>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- MIRANDA, Lucía. «Dossier de *Fuenteovejuna a ciudad Juárez*». Madrid: Cross Border, 2015. <<https://bit.ly/3xZ7qHF>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- MIRANDA, Lucía. «Dossier de *País clandestino*». Madrid: Cross Border, 2018. <<https://www.contextoteatral.es/paisclandestino.html>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. París: Éditions Klincksieck, 2019.
- PAGET, Derek. «Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques». *New Theatre Quarterly* (Cambridge: Cambridge University Press), III, 2 (1987), p. 317-336. <<https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463>> [Consulta: 10 marzo 2020].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción del francés de Jaume Melendres. Título original: *Dictionnaire du théâtre* (1996). Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- PRADIER, Adrián. «El arte impotente: Un estudio sobre arte, autonomía y transformación social». *Pygmalion, revista de teatro general y comparado* (Madrid: Instituto del Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid), 11 (2019), p. 163-186.
- SALDAÑA, Johnny. *Ethnotheatre, research from page to stage*. Nueva York: Left Coast Press, 2011.
- VALLEJO, Javier. «Un baño de realidad sobre el escenario». *El País (Madrid: PRISA)* (9 noviembre 2017). <<https://bit.ly/3D1hB2s>> [Consulta: 23 marzo 2020].
- WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Traducción del alemán de Feliu Formosa. Título original: *Rapporte 2* (1971). Barcelona: Lumen, 1976 (Ediciones de Bolsillo; 472), p. 99.
- ZENKER, Kathrine Julie. «Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire». *Lignes de Fuite* n.º 02 (2006), p. 1-8. <http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_113.pdf> [Consulta: 23 marzo 2020].

Estratègies artístiques d'una multitud comuna: la dansa des de la perspectiva d'Antonio Negri

Blanca CASTERÀ

Universitat Rey Juan Carlos, València
blanca.castera@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciada en Dansa Contemporània, amb un postgrau en Coreografia i Tècniques d'Interpretació de la Dansa (UMH) i màster en Arts Escèniques per la Universitat Rey Juan Carlos (URJC). Compagina la seua tasca com a docent al Departament de Dansa Contemporània del Conservatori Professional de Dansa de València, amb l'últim any de doctorat. En el camp de la investigació, treballa en la identificació de les inquietuds que transiten per la reorganització d'experiències polítiques en el camp de la dansa per tal de reubicar-la en el focus sociopolític actual.

Resum

Aquest article explora la relació entre la dansa contemporània i la teoria artística d'Antonio Negri, una relació des de la qual es reconeix la convergència entre dansa i política. L'anàlisi política en la dansa és un tema molt tractat en la historiografia dels estudis d'aquest art i disciplines afins, igual que ho és la investigació i la reivindicació dels processos de creació com a activitat artística, però el que ens proposem en aquest article és una reflexió sobre la dansa des dels preceptes politicoartístics d'Antonio Negri i, a partir d'ells, obrir un marc que permeta considerar les pràctiques compositives coreogràfiques com un espai des del qual generar noves realitats. Així doncs, en situar la dansa en el camp d'acció de les lluites socials, podem recuperar la importància dels processos creatius com a vertadera eina potent.

Paraules clau: dansa, política, potència, pràctiques col·laboratives

Blanca CASTERÀ

Estratègies artístiques d'una multitud comuna: la dansa des de la perspectiva d'Antonio Negri

*El mundo es diferente de lo que ellos nos dicen.
Y, muy lejos de los extremismos, hay, a pesar de todo,
siempre la posibilidad simple y concreta de transformarlo.*

(Negri, 2006b: 114)

Introducció

Era l'any 2000 quan, amb la publicació d'*Arte y multitud*, Negri irromp en els discursos artístics i s'acosta a un paradigma estètic de l'art d'absoluta necessitat. En aquesta obra, l'autor desenvolupa el seu ampli bagatge cultural i intel·lectual per a elevar una dissertació sobre el món contemporani que, en conjunt, ens dona una idea de transversalitat a través de la qual enfoca les pràctiques artístiques des d'un prisma polític i aconsegueix activar un pensament crític que permet pensar, i captar, el pensament polític dins de l'espai artístic.

Els temes tractats en *Arte y multitud* plantegen l'impacte de l'activitat artística, no tant en l'escenari del mercat productiu sinó com a invenció de noves formes de vida i realitats. A través de les seues cartes, escrites durant l'exili a París, Negri aconsegueix activar un pensament crític que permet reflexionar sobre la transformació social a través de la producció artística, un pensament crític que considera com a elements fonamentals la potència de la imaginació i la creativitat d'una multitud comuna. La influència d'aquest filòsof italià —que treballa en la composició i la lluita contemporània de classes— sobre el moviment acadèmic i social és innegable. Les seves tesis seran importants per al futur de la teoria i la pràctica anticapitalistes. Però el que, en el nostre cas, ens atrau substancialment de Negri és la forma amb què insereix la qüestió artística dins del context polític.

Al pròleg de *Arte y multitud*, l'editor Raúl Sánchez Cedillo afirma com Negri veu l'art des de la necessitat d'enfrontar-se a la recuperació de la realitat i reconquerir una acció a través del que és real:

A través del arte el poder colectivo de la liberación prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masas, que es la multitud de los productores de belleza. (Negri, 2016: 19)

Per això dirà que el seu treball no és el de reconstrucció, sinó el de constitució; constitució d'un treball basat en l'experiència artística, un treball que cada vegada es torna més intel·lectual, que traspasa el valor-mercat i que es recompon tant en modalitats immaterials com en coneixement, en afectes i en producció d'expressivitat. Aquesta és la clau del seu pensament per a la dissertació que ací es proposa; particularitzar les maneres productives per les quals es gesten propostes de dansa a fi de determinar on resideix la seua verdadera potència i reactivar, així, la narració de la seua pròpia història.

L'elecció de Negri com a pensador i referent fonamental del pensament polític anticapitalista actual té el seu germen en la hipòtesi des de la qual parteix aquesta investigació. Però ací volem remarcar, sobretot, la seua renovació teòrica adaptada als canvis d'una societat real. La rellevància de l'aportació de Negri en el camp de la dansa consisteix en el fet que ens força a pensar els canvis que hi ha hagut en les formes de produir i generar dansa des d'una anàlisi crítica i política, més enllà de si s'està d'acord completament amb ell o no.

El complex debat al qual ens enfrontem està orientat cap a la necessitat de traduir les idees principals de Negri per a, posteriorment, adaptar-les al nostre context més pròxim: la dansa. La perspectiva del filòsof suposa l'avantsala de pensar la política a partir d'analitzar el procés des de la minuciosa consciència d'allò que ens fa humans. Negri la ubica a partir de les formes de l'organització social per tal d'immiscir-se en les esferes del poder i espargir l'anàlisi de com els moviments que activem generen potència o no. Però, com podem revisar les imatges de dansa que apareixen a *Arte y multitud*? Quin és l'origen d'aquesta concurrència?

Negri i la dansa de la multitud

Com hem dit l'art és, per a Negri, el mecanisme que permet, per un instant, fer-nos amb el món. És la manera de dir que vivim i que habitem el món, entenent eixa possessió com una capacitat que ens permet avançar, mirar més enllà, construir resistències i obrir noves vies.

El primer encontre de Negri amb la dansa contemporània s'esdevé de la mà de la coreògrafa alemanya Pina Bausch i té lloc al Teatre Argentina de Roma, com descriu a la seua carta a Raúl Sánchez el 15 de desembre de 1999. El mateix Negri explica literalment com, en assistir a un espectacle de Pina Bausch, queda esbalaït per la seua potència innovadora:

[...] Pero lo que he percibido por encima de todo —en la participación en el acto artístico y en la contemporánea sensación de distancia (que me retenía) hacia lo que había disfrutado en el pasado—, lo que he percibido es que una metamorfosis —que esperábamos mucho tiempo, como animales de presa, agazapados, hambrientos, atentos y palpitantes—, que una metamorfosis, pues, ya se ha producido. He pensado: la transición ha terminado [...] (Negri, 2016: 73)

Pina Bausch és, sens dubte, una de les personalitats més influents de l'escena dancística del segle xx. No sorprèn, doncs, que fora en un espectacle seu que Negri es vera travessat per la dansa escènica, atès que la coreògrafa fou qui va obrir fronteres en l'escena de la dansa postmoderna en trencar amb les condicions ontològiques atribuïdes al cos a fi de reconèixer-lo com a territori d'indagació i producció, com a contenidor de fenòmens de la història pública i privada, de sistemes ideològics i polítics que determinen la subjectivitat i el moviment (Godínez, 2014: 10). I és precisament ací que s'identifica el vertader sentit original amb què la dansa apareix en Negri a través de Pina Bausch: com a lloc de transformació, com a metamorfosi i com a configuració del que és real (Servos, 2013: 150).

Així ho captem quan l'autor explica que la major percepció que sent quan observa un objecte artístic, en aquest cas una peça de dansa de Pina Bausch, és la seua sensació d'allunyar-se'n. És l'experiència del distanciament que li fa percebre l'acte escènic com una transmutació, com una metamorfosi, com una conversió d'alguna cosa que ja s'ha produït. Però, a què es refereix l'autor quan parla de metamorfosi? «Metamorfosis: arte y trabajo inmaterial»¹ és el nom d'una conferència pronunciada per Negri a la Tate Gallery de Londres el 19 de gener de 2008 i, al seu torn, és el títol de l'última de les cartes recollides en *Arte y multitud*. En aquesta carta, l'autor defineix l'art des de la seua concepció de treball immaterial, i concreta la metamorfosi com el rostre de la profunditat ontològica del fet artístic (Negri, 2016: 95).

Per això, Negri dirà que la transició ha acabat (Negri, 2016: 73) i que aquest estranyament és el que ens porta a identificar la metamorfosi com el procés de canvi que marcarà la distància entre allò de què s'ha gaudit en el passat i la participació *in situ* de l'acte artístic.

En la carta a Manfredo sobre el treball col·lectiu, Negri descriu la seua metàfora del món com a espectacle, i com aquest espectacle està en permanent reproducció i en constant moviment, unint la dimensió col·lectiva i la productiva (Negri, 2016: 50). Així, l'autor es refereix a la qüestió artística com una voluntat de potència, i ho fa des de la construcció del treball que l'art, per ell mateix, desenvolupa. I en orientar aquesta idea cap a un procés creatiu d'acte de valorització, de construcció de circuits de valor i de significació totalment autònoms i completament lliures del mercat (Negri, 2016: 51), aquest filòsof ens porta al procés creatiu de la dansa com a element potent d'anàlisi.

La multitud, per a Negri, serà això: una multiplicitat de singularitats oberta i inclusiva, plural i múltiple, composta per innombrables diferències que mai no es podran reduir a una identitat única. D'aquesta manera, l'autor aconseguix atorgar la responsabilitat de la producció a tota la societat com un tret comú de tots els individus que cooperen en la producció social: « A través de la circulación, la multitud se reapropia de espacio, y se constituye ella misma como sujeto activo». (Hardt i Negri, 2002: 360)

En veure que la multitud constitueix potència en relació amb la multiplicitat de singularitats que la formen, Negri replanteja la producció no sols

1. Traducció de la versió francesa de José Manuel Revuelta (Negri, 2016: 87)

des de l'àmbit dels béns i serveis industrials sinó, també, de les formes de comunicació, dels afectes i de la creativitat, i concep una multitud com una xarxa a través de la qual poder expandir-se de manera equitativa i permetre trobades i intercanvis que permetin viure en comú. Així s'entén que una multitud rica transcendeix el concepte de classe i se situa en el terreny de la producció intel·lectual, és a dir, una multitud portadora de capacitats per al treball immaterial. No deixa de sorprendre'ns la lucidesa amb què Negri planteja la idea segons la qual el poder torna a recaure sobre la multitud. Una multitud que, en ser capaç d'apropriar-se del seu actiu material, transforma la noció de treball des de la potència creativa.

Açò ens porta majoritàriament a aparcar la idea que la capacitat creativa que esdevé llavor no és sols el factor des del qual emergeix allò espontani, sinó que, més enllà, hi ha una activitat intel·lectual que es genera en comú. En aprofundir en el valor de la interacció i les relacions que es donen en contextos d'investigació de cossos en moviment, arribem al fet que aquestes relacions constitueixen una vertadera eina de transformació social allunyada de les dinàmiques de producció que marca el sistema capitalista, cosa que ens permet afirmar que el procés creatiu dancístic és la manera mitjançant la qual construïm un gest productiu. Com que per a Negri l'art és producció, la seua dignitat es deriva del fet que és producció de «ser», d'allò que dona forma a aquell «ser» i que fa oberta i pública tal condició. I aquest fet, afirma Negri, sempre ocorre durant un procés de producció.

És evident que els paràmetres sota els quals es mouen els diferents processos creatius són merament circumstancials i, com que estan subjectes a la realitat de cada procés que se succeeix en si mateix, aquest article no pretén aprofundir en aquesta qüestió. La intenció serà la de plantejar el procés creatiu de la dansa com un dispositiu de participació activa, d'ocupació d'un espai públic, d'una activitat que respon a un llenguatge propi, despullat, essencial i sincer. I ho farem a partir de la vivència de la potència de la dansa, des de les relacions que s'hi estableixen, des de qui la crea i l'impacte que pot tindre sobre els agents actius del procés. En aquest sentit, el procés creatiu de la dansa com a espai de generació de propostes i d'articulació de discursos, permet fer política a partir de la seua realitat i, des de la seua veritat, s'uneixen, en una unitat operativa comuna i en un òrgan d'acció col·lectiva, la qüestió pedagògica i la qüestió històrica. Però, com és de seriosa, doncs, una dansa que és transparent en ella mateixa?

Si considerem la dansa com la pràctica artística relacional per excel·lència, el procés creatiu com a ritual social traspasa la concepció poètica i onírica del concepte i ens permet adoptar un prisma crític. L'escenari des d'on es genera la dansa contemporània es transforma des de l'hegemonia del treball immaterial. És a dir, del treball que produeix béns immaterials com ara la informació, el coneixement, les idees, les imatges, les relacions o els afectes. I és així com sustentem que la naturalesa de les relacions que tenen lloc en un procés creatiu de dansa va més enllà de la normalitat de les situacions de producció de qualsevol altre camp. Apareixen relacions no normatives que transgredeixen els estaments de les relacions laborals, tal com habitualment les entenem, que difuminen els rols entre l'autoria coreogràfica i els agents

que intervenen en el procés, uns rols que activen l'autonomia i la interacció des del suport mutu i eliminen el sentit de propietat de l'acte creatiu.

Però mentre el postmodernisme hauria fet un gran esforç per a reunir els treballadors en un determinat espai físic a fi d'extraure'ls el valor necessari per a incrementar les seues arques, els intel·lectuals obren una nova noció d'identitat. Una identitat que, per a Negri, es donarà en el comú; només ací trobem la nostra singularitat en la construcció col·lectiva. La multitud sembla que és aquella multiplicitat de tasques irreductibles de les singularitats que, en col·lectiu, a través del seu conjunt, empenyen el poder cap a noves formes de llibertat, cap a la creació de noves formes de vida.

El treball, que és immaterial, cognitiu i afectiu, dirà Negri, està en vies de transformar-se en bios, en treball biopolític i, per tant, en activitat reproductiva de formes de vida (Negri, 2016: 95). Quan la porta del treball és cognitiva, el desig de l'expressió artística és a tot arreu; quan la massa dels treballadors es transforma en multitud de treballadors singulars, el fet artístic envaeix les formes de la vida i aquestes formes es converteixen en la carn del món (Negri, 2016: 94). Caldria, doncs, recuperar la iniciativa creativa com a moviment de la multitud; una multitud creativa capaç d'activar la visió micropolítica dancística.

Negri explica que el treball és com un teixit i que, una vegada es desconstrueix, queda la realitat de fils fortíssims de potència humana (Negri, 2016: 48). Aquesta situació obri un horitzó a una imaginació alliberada, a una potència que permet albirar noves subjectivitats, nous camps d'acció, noves síntesis de la cooperació. El filòsof insistirà en el fet de fins a quin punt el poder del mercat ha absorbit qualsevol potència per a evacuar la possibilitat que produísca o tinga valor per a algú o alguna cosa:

La creatividad es suprimida. La impotencia es la materia del hablar, del comunicar, del hacer. No la nada, sino la impotencia. La gran maquina circulatoria del mercado produce la nada de la subjetividad. El mercado destruye la creatividad. La potencia es suprimida. No solo se destruye la imagen, sino la imaginación. (Negri, 2016: 34)

Girar cap a aquest angle ens permet plantejar el procés creatiu com una trobada compartida, com una història de desconexions de moments compartits. En el procés està el sentit propi de la transformació real, el lloc en el qual es mescla la fisicalitat dels cossos en moviment amb les intencions dels conceptes amb què es treballa.

Hi ha ací un sentit implícit i inconscient d'allò desconegut, del que encara no ha succeït. Des d'aquesta perspectiva, s'entreveu el sentit de la transcendència del treball creatiu que comença des d'un lloc com a moviment i evoluciona fins a la cerca activa d'un llenguatge comú mitjançant la col·laboració en xarxa. En aquesta comunitat creativa que treballa en cooperació, hi ha una forma de resistència compartida des de la qual s'articulen tots els punts tractats i totes les converses dels cossos que es relacionen. La circulació d'aquest missatge convida a l'articulació d'eixe compartir un objectiu comú i que el fet polític ocorre mentre forma part de la pròpia acció creativa.

Pot ser que ni tan sols hi hagi d'haver un objectiu definit, sinó simplement la convivència de singularitats, la creació col·lectiva, la visibilitat del diàleg comú que és la multitud (Hardt i Negri, 2004: 167). I així podem afirmar que hui creem singularitats actives en cooperar dins de les xarxes de la multitud.

Si de la idea de multitud que Negri desenvolupa en *Arte y multitud* vam aprendre que som singularitats que actuem i ens comuniquem socialment sobre una base del comú, la producció d'aquesta vida diària va més enllà del que és merament quotidià. La producció, a la vida, es converteix tot el temps en una cosa més comuna. En l'anàlisi fenomenològica de les relacions socials, les experiències productives són cada vegada més intenses, cooperatives i vinculades. Idea de la qual també ens parla André Lepecki a *Idiorítmia*, en un intent de pensar l'esdeveniment des de la singularitat com una manera de transcendir la individualitat que impera en el món del neoliberalisme globalitzat (Lepecki, 2018: 21).

De processos comuns i potències

L'arbitrarietat de les línies divisòries de l'art ens porta a considerar el que succeeix en el món productiu hui dia; òbviament, no és el mateix art el que es produïa en la societat feudal que en l'actual sistema capitalista. Ací precisament interessa extraure tot allò en què Negri incideix perquè vegem no sols el lloc, el moment històric i la manera com s'ha produït un fet artístic, sinó que pretén endinsar-nos en els objectius de la multitud respecte a la producció.

Una de les eines que li permeten explicar aquest fenomen és la concepció àmplia del que és polític, concepte que definirà com a fenomen que habita el terreny de la subjectivitat. L'autor defensa que el seu treball no és el de reconstrucció, sinó el de constitució (Negri, 2016: 28). Constitució d'un treball basat en l'experiència artística, d'un treball que cada vegada es torna més intel·lectual i es recompon en modalitats com el coneixement, els afectes o la producció de l'expressivitat. Sense negar l'esforç en el treball de producció en si mateix, Negri recompon la seua espera, retornant la utopia a la realitat. Però tot això no és una cosa que el productor artístic individual pugui fer per si mateix. Sí que pot, en canvi, analitzar els llenguatges del treball col·lectiu. Aquesta és la clau del seu pensament per a la investigació que ens concierneix; particularitzar les maneres productives per les quals es generen formes de dansa que ens permeten determinar noves categories i reactivar, així, la narració d'una pròpia història de la dansa.

Com s'ha vist anteriorment, Negri presenta art i política com a pràctiques la interrelació de les quals impulsa el treball col·lectiu, sent la multitud el subjecte comú. Una multitud el treball singular de la qual i la capacitat de producció es presenten com a cooperació virtual. El problema polític passa per arribar a revelar com aquesta multitud virtual que conté el Comú aconsegueix expressar-se. La cooperació conforma la vertadera potència de la multitud que, a més de productiva, constitutiva i política, és capaç de produir un coneixement que escapa a la potència individual; és a dir, el comú com a potència de la multitud. «Hem vist que el treball assalta el món i ho reproduïx tot, creant una nova realitat, plasmable i flexible, Nous aspectes, noves

figures, nous mons es construeixen contínuament [...] l'art és representatiu d'aqueix procés.» (Negri, 2016: 56)

Amb aquestes paraules, Negri uneix l'art en relació directa amb les formes productives. L'autor difon el desenvolupament històric de l'art al mateix temps que el constitueix com a eina de transformació social i desgrana com l'art s'ha anticipat a les determinacions de la valorització. Però, què diferencia l'art dels altres productes del treball col·lectiu? Negri situarà aqueixa diferència en considerar el treball artístic com a treball alliberat del valor productiu del qual és, per tant, una excedència de ser produït lliurement (Negri, 2016: 56). L'art serà, doncs, un dels productes del treball col·lectiu. Així ho explica a la seua carta a Manfredo.

De hecho, aquí estamos, reviviendo la sublime ruptura del mercado y recordando como, a través de esa decisión ética, no hemos abandonado al terreno del arte sino que hemos descubierto su consistencia en la humana realidad. Una realidad construida, reconstruida, replasmada por el Trabajo colectivo [...] (Negri, 2016: 47)

Així doncs, d'aquesta manera, seria possible reivindicar una ontologia que donara sentit a la producció de la dansa orientada a considerar la realitat d'aquest espai com un camp de treball i lluites socials. En el marc d'un procés creatiu la multitud coopera, col·lectivitza, compon i produeix.

El procés creatiu és una de les formes de dansa més permeable a l'esdeveniment social i cultural, ja que és el que situa aquest art en qui el reproduïx per a què i per a qui (al mateix temps que qui veurà dansa es formula la mateixa pregunta en direcció oposada). Enfronta un paisatge sobre el qual es desenvolupen figures adaptades a una realitat material d'espais habitats per cossos, veus i ments que s'expressen en potència. Però, produïm la dansa tal com produïm la vida? Si és així, podria ser aquest l'espai per l'autodefensa?

Negri dirà que l'art és l'eina amb la qual canviar el món, perquè l'art és antimercat (Negri, 2016: 22). I, en endisar-nos en aquesta espiral, veiem com defensarà que el més important en l'art, com en la política, és la lluita. Que la lluita crea significat (Negri, 2016: 42).

Aquestes afirmacions de canviar el món a través de l'art suposen, en primera instància, entendre que el món no és com hauria de ser, és a dir, suposa posicionar-se en oposició al món tal com és i que, en l'esforç artístic, està la lluita per captar el món i modelar-lo. Que cal tornar a prendre la paraula, idea que per al filòsof no és més que parlar col·lectivament.

Y, volver a tomar la palabra significa hablar colectivamente, hablar de aquello que, mientras se ha producido en colectividad, se le ha arrebatado al mercado... Ahora que se ha atenuado la división del trabajo por obra del propio desarrollo capitalista, ¿cómo expresar este colectivismo elemental?, ¿cómo expresar la alta conciencia de que volver a tomar la palabra es una acción colectiva?, ¿cómo decir la esencia abstracta colectiva como base del arte? (Negri, 2016: 50)

Negri explica que el treball és com un teixit, i que una vegada aquest es des-construeix, queda la realitat dels fortíssims fils de potència humana (Negri, 2016: 48). Aquesta situació obri un horitzó a una imaginació alliberada, a una

potència que permet albirar noves subjectivitats, nous camps d'acció, noves síntesis de la cooperació que en aquest text ubiquem dins l'activitat de composició dancística.

En aquest terreny, Negri ens porta a considerar aquestes noves categories polítiques des d'una anàlisi comuna, des de la multiplicitat de singularitats que les conformen. Mentre que el poder, en produir, organitza des de l'autoritat, la dansa, en comunicar, produeix mercaderies, però, a més, crea subjectivitats, les relaciona entre si i les ordena. La dansa privilegia la cooperació i comparteix el que construeix. El procés és en si mateix un intercanvi relacional continu. Ací, precisament, és on es pretén assenyalar el seu valor, el seu poder: en les seues formes de producció i no tant en el resultat escènic. És a dir, crea una multitud, una comunitat potencialment creativa.

Negri capta la primera fragilitat del comandament capitalista afirmant que la potència autònoma de la cooperació productiva és el treball creatiu com a resistència; que, ací, es troba el potencial sobre el qual explorar nous terrenys de construcció de subjectivitats, de manera que s'obre el camí per vincular l'instant crucial en el qual el que és productiu es reformula com a social.

Això opina Mark Franko quan afirma que la resistència és una figura dins de la qual el moviment i la representació s'articulen de manera ambigua (Franko, 2006). Que això es deu al fet que la dansa pot absorbir i retindre els efectes del poder polític, així com també resistir els mateixos efectes que sembla incorporar dins d'un mateix gest. Aquesta és precisament la hipòtesi que es pretén expandir: la cerca interconnectada del treball comú i la intenció col·lectiva inserida en el procés dancístic com a moviment creatiu.

Esta construcción de lo común significa hoy recuperar todas las fuerzas de libertad y de igualdad que existen en nuestra sociedad y que están ligadas, fíjense bien, a la nueva forma que el trabajo asume. No es posible hablar del valor sin libertad, y no producimos valor sin lo común. Lo común y la libertad son dos cosas absolutamente ligadas entre sí, y este es el enorme problema y la gran desutopía. Y lo afirmo porque aparece lejano como una utopía, pero está ya en la experiencia de cada día, y por lo tanto la llamamos así: una utopía a la inversa, una esperanza que vive y un modelo a construir. (Negri, 2008: 20)

Dansa en comú i treball col·lectiu

«Lo común es la encarnación, la producción y la liberación de la multitud.»
(Hardt i Negri, 2002: 280)

Negri presenta art i política com a pràctiques la interrelació de les quals impulsa el treball col·lectiu (Hardt i Negri, 2016: 79), sent la multitud el subjecte comú. Multitud com a conjunt de singularitats que troba la seua consistència en la capacitat d'actuació en comunitat. Singularitats que, al seu torn, són conceptes sobre els quals produir el món, sobre els quals renovar realitats. Si, des de la lectura de Negri, movem el focus cap a les estructures de producció dancístiques, podem mostrar quines altres maneres d'interpretar conceptes són possibles, i com, en comprendre'ls i atorgar a la teoria dancística un pensament en termes orientats cap a l'acció.

Quan Negri identifica la fragilitat de les ordres capitalistes ho fa des de l'afirmació que la potència autònoma de la cooperació productiva és espai d'alliberament (Negri, 2006b; 174), i aquesta idea ens endinsa en la noció de treball dancístic des de la potència creativa. Davant aquest procés d'alliberament de l'explotació, es produeix una reacció: el capital reacciona i inverteix en els valors artístics en un intent de reorganitzar-los en el mercat, i en el moment en què s'escapen de la producció passen directament a ser distribuïts. El capital, en el seu afany de dominació, fa de l'art una força productiva amb caràcter propi, l'acte creatiu del qual constituirà la seua essència originària per tal de dificultar-ne la contenció en les seues dinàmiques de reproducció industrial (Negri, 2016: 56).

Però existeix un altre aspecte en relació amb aquesta precarietat, que és la potència social i cooperativa del treball. És la multitud de Negri, un treball singular i amb capacitat de producció que es presenta com a cooperació virtual. (Negri, 2006a). El problema polític és arribar a revelar com aquesta multitud virtual que conté el comú aconsegueix expressar-se. La cooperació conforma la verdadera potència de la multitud que és, a més de productiva, constitutiva, amb una política capaç de produir un coneixement que s'escapa de la potència individual; és a dir, el comú com a potència de la multitud. «Hem vist que el treball assalta el món i ho reproduceix tot, i crea una nova realitat, plasmable i flexible, Nous aspectes, noves figures, nous mons es construeixen contínuament [...] l'art és representatiu d'aqueix procés.» (Negri, 2016: 56)

En aquest retorn al procés de producció dancístic entra en joc l'anàlisi dels llenguatges col·lectius. Ací, quan estem dins d'aquest moviment, la dimensió col·lectiva i la productiva són una sola cosa. Aconseguint posar-nos al nivell del valor quan produïm, això és, quan la nostra tensió productiva es realitza a través de la col·lectivitat (d'una altra manera no es realitzaria). «Producir: esta es la forma eminente de tomar la palabra. No hay producción sin colectividad. No hay palabra sin lenguaje. No hay arte sin producción y lenguaje.» (Negri, 2016: 50)

Així és com Negri sintetitza el valor de l'art com a construcció de nous llenguatges, uns llenguatges que, com la dansa, òbriguen dimensions potents cap a un procés col·lectiu d'autovalorització, de construcció de circuits de valor i de significació totalment autònoms, completament lliures del mercat, definitivament conscients de la independència del disseny (Negri, 2016: 50). Les idees de Negri entorn del valor de produir en col·lectivitat les trobem en estreta relació amb el volum *Éticas del cuerpo*, de Juan Domínguez, quan aquest autor afirma que

La idea de lo colectivo, como la del obrero, la fábrica o la organización laboral, se transforman como resultado de unas leyes de producción que están en la base de un sistema global. Este sistema afecta de desigual manera a unas y otras zonas del mundo, así como a los distintos niveles socioculturales, sin embargo es el mismo para todos. La organización grupal del hecho escénico y sus estrategias de comunicación se transforman a lo largo de los noventa como reflejo de estos cambios en la manera de percibir lo social y, frente a lo social, al sujeto que trata de encontrar un nuevo espacio de actuación. (Domínguez, 2008: 42)

Així, Negri ens presenta una idea de cos biopolític col·lectiu que opera, construeix i evoluciona en comú. Si s'entén, com Negri, que el cos biopolític col·lectiu té tres labors fonamentals: una labor comunicativa, una labor interactiva o interrelacional i una labor de producció i manipulació dels afectes, ¿es podria afirmar que el procés creatiu d'una peça de dansa és el lloc des del qual s'articula aquesta idea biopolítica de treball del cos? Aquest treball cognitiu al qual l'autor es refereix el propicia la comunitat creativa, la qual genera relacions i produeix situacions que modifiquen els mateixos involucrats, i així l'art trau a plena llum eixe tret de veritat que consisteix en què els subjectes produeixen a partir d'una interrelació contínua dels uns amb els altres (Negri, 2016: 91).

De forma similar ho assenyala Lepecki a *Idiorítmia, o en l'esdeveniment d'una trobada*. En aquesta investigació el teòric de la dansa coincideix amb els objectius que tenen un vincle en comú per tal de seguir la línia segons la qual busquem possibilitats de construir i trobar noves formes de convivència de les pràctiques artístiques a través de pensar col·lectivament, de desestabilitzar l'ordre disciplinari normalitzat, del control de les nostres subjectivitats i de la cancel·lació de la imaginació. (Lepecki, 2018: 20).

Per afrontar que les relacions que s'estableixen durant el procés creatiu d'una proposta de dansa tinguin més potència (i més política) que el resultat final (missatge en escena), farem nostra la idea de Negri segons la qual el poder torna a recaure sobre els agents implicats (multitud) que, sent capaços d'apropiar-se del seu actiu material, transformen la noció de treball des de la potència creativa. Si entenem la creativitat no sols com un factor des del qual emergeix allò espontani, sinó com una activitat de l'intel·lecte que es treballa en comú i que, organitzada, pot constituir una vertadera eina de transformació social, es pot entendre el procés creatiu dancístic com un gest productiu en si mateix. No solament és la manera de produir de l'art sinó que és, també, la manera de produir en general que s'assembla a la imatge mateixa del poder, és a dir de ser creatiu en el món. (Negri, 2016: 92)

Durant el procés creatiu es generen treballs afectius en forma de xarxes socials que, en oscil·lar entre l'acció instrumental i l'acció comunicativa de les relacions humanes, esdevindran formes de comunitat i de biopoder. Si considerem el procés creatiu de la dansa com una pràctica d'entrenament influïda i nodrida a la vegada per la multiplicitat de formes, tècniques i eines des de les quals treballem les relacions dels cossos, la seua autenticitat ha quedat afirmada. I, amb ella, la potència d'esdevindre antimercat: cada procés creatiu és únic i irrepetible.

Així, doncs, Negri sustenta la qüestió fonamental que aborda aquest escrit mitjançant la qual es pretén ressaltar la categorització de les pràctiques dancístiques com productores de treball viu i generadores de noves formes de vida i d'organització.

La dansa com un terreny des del qual tornar a reconèixer-se com a classe social. La dansa com un espai des del qual resistir. La resistència, dirà Negri, com a afirmació de la singularitat, com a obertura cap a la producció i la construcció del comú, del que és comú per a tots (Guerra, 2000, min. 01,36). Una transformació d'allò real en la derrota, una transformació que el capitalisme

ha guanyat. Precisament, l'optimisme de la raó és saber això, assumir-ho. Que la derrota és una relació de poder i no un fet totalitari i immutable. L'optimisme de la raó és saber que sempre hi ha espai per a les resistències.

Estamos obligados a construir, a través de lo abstracto, con materiales abstractos, una nueva realidad, un nuevo movimiento. Pero un movimiento es un relato. El acontecimiento futuro es construido por un relato. La crisis del acontecimiento revolucionario está ligada a la caída del relato revolucionario y solo un nuevo relato logrará determinar no un acontecimiento revolucionario sino su pensabilidad. (Negri, 2016: 70)

Per aquests motius defensem que cal deixar fluir idees i pensaments, plantejar qüestions que ens permeten organitzar, seleccionar i discutir idees, ja que, com afirma Randy Martin, la pròpia escriptura crítica serveix per a referenciar passat i present de l'objecte artístic en qüestió (Martin, 1998: 34). Pensar en el moviment fora de la sistematicitat social i, fins a un cert punt, fins i tot fora de l'estètica, és activar un pensar la dansa des d'un treball teòric de la pràctica on el moviment i el fet social s'entrellacen. En un procés creatiu, els agents actius experimenten l'emoció intel·lectual i el potencial teòric d'imaginar la dansa com un paradigma important, una entitat omnipresent en el debat i la producció d'idees (Lepecki, 1995: 69).

El procés creatiu de la dansa recrea fragments que componen, al seu torn, una diferència intencional com a coneixement a través de la corporalitat i les relacions afectives. Una dansa que tracte la mobilització dels cossos més reflexivament que els actes corporals quotidians (Martin, 1998: 46). La referència ací és subtil, però efectiva.

Conclusions

El coneixement, en general, ens empodera, però els estudis sobre el coneixement de com es planteja el treball de generar una pràctica dancística, que és el tema que s'intenta abordar ací, permet ampliar la visió del tema des de la retrospectiva del present de la producció de dansa. Com diu Celia Amorós, tot poder té a veure amb una genealogia, i això permet també immiscir-nos en la seua pròpia problemàtica. En la mesura en què veiem la dansa des de l'anàlisi dels recursos conceptuals i sensibles que genera, en la mesura en què considerem la manera en la qual es relacionen els cossos —una experiència sense forma definida, sinó que a través d'aqueixa experiència se succeeix la pròpia realitat—, podem entendre la seua vertadera potència.

I així, ja endinsats en el context del procés creatiu d'una peça de dansa, emergeix la dimensió col·lectiva i productiva com una sola cosa.

Aquí, cuando estamos dentro de este movimiento, la dimensión colectiva y la productiva son una sola cosa. Logramos ponernos al nivel del valor cuando producimos, esto es, cuando nuestra tensión productiva se realiza a través de la colectividad (de otro modo no se realizaría). Producir: ésta es la forma eminente de tomar la palabra. No hay producción sin colectividad. No hay palabra sin lenguaje. No hay arte sin producción y lenguaje. (Negri, 2016: 50)

Així sintetitza Negri el valor de l'art com a construcció de nous llenguatges, llenguatges que òbriguen dimensions potents cap a un procés col·lectiu d'autovalorització, de construcció de circuits de valor i de significació totalment autònoms, completament lliures del mercat, definitivament conscients de la independència del desig (Negri, 2016: 50).

La introducció de conceptes com «pràctiques col·laboratives», unit a «construcció de circuits», obri pas a introduir el procés creatiu com a espai de treball i el rastre que aquest espai deixa, com a vertadera potència productiva, ens permet moure'ns en les esferes que oscil·len entre la representació i l'objecte en si. I és precisament ací, en el procés creatiu de l'objecte artístic, on es produeix aquesta metamorfosi de la qual ens parla Negri,

Aquí se muestran las verdaderas mutaciones, las metamorfosis: las que se han producido en forma de prótesis, esto es, como excedente de la potencia física de los cuerpos a través de la adquisición de nuevas herramientas; éstas crecen en forma de red, esto es, se fijan en la comunicación y la cooperación de los cuerpos. (Negri, 2016: 75)

Fent de la disseminació d'*Arte y multitud* l'eina fonamental d'aquest article, s'ha pogut reformular el context polític en el qual poder desenvolupar tota una reflexió sobre la potència de la producció dancística per a anticipar transformacions socials. I així, gràcies a Negri, recuperar la importància d'allò que és «col·lectiu», d'allò que es construeix en comunitat, imatge que ens permet confrontar el repte d'immiscir-nos en la dimensió social de la dansa i recuperar la importància dels processos creatius com a vertadera potència, perquè la manera de moure's en el món és també la manera de moure el món. Al cap i a la fi, com va dir Pina Bausch, «És curiós que les coses belles sempre tinguen alguna cosa a veure amb el moviment.» (Pontbriand, 2014: 304)



Referències bibliogràfiques

- DOMÍNGUEZ, Juan. *Éticas del Cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- FRANKO, Mark. «Dance and the Political: States of Exception». *Dance Research Journal*, núm. 38 (1/2) (2006), p. 3-18.
- GODÍNEZ, Gloria. *Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*. Tesi Doctoral. Universidad Las Palmas de Gran Canaria, 2014.
- GUERRA, Carles. *N come Negri*. Col·lecció MACBA. Media, 2000.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate, 2009.
- LEPECKI, André. «How (Not) to perform the Political. Reflections on a Midsummer Nightmare Workshop». *Ballet-Tanz* (1 gener 1995).
- LEPECKI, André. *Idiorítmia, o en l'esdeveniment d'una trobada*. Barcelona: Arcadia, 2018.

LEPECKI, André. «If I can't dance I don't want to be part of your revolution». *Ballet-Tanz* (agost/setembre 1995), p. 68-70.

MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance in Theory and Politics*. Londres: Duke University Press, 1998.

NEGRI, Antonio. *Arte y multitud*. Madrid: Trotta, 2016.

NEGRI, Antonio. «El movimiento de los movimientos». La Paz: CLACSO, 2008.

NEGRI, Antonio. «La constitución de lo común». *Redes.com : revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, núm. 3 (2006a), p. 171-178. ISSN 1696-2079.

NEGRI, Antonio. *La fábrica de porcelana*. Barcelona: Paidós, 2006b.

PONTBRIAND, Chantal. *Perform*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

SERVOS, Norbert. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 2013, p. 143-158.

Webs consultats

<<https://www.museoreinasofia.es/actividades/instituciones-comun>>
[Consulta: 29 agost 2020]

<<https://www.newstatesman.com/node/194799>> [Consulta: 27 agost 2020].

<https://www.youtube.com/watch?v=ymDB9L7YGw&ab_channel=andreamorucchio>
[Consulta: 8 setembre 2020].

<https://www.youtube.com/watch?v=eBRaT_aRFIE&t=397s> Entrevista a Toni Negri.

L'escena litigiosa de l'emancipació: una anàlisi política de la dissensió a *Mouthpiece* (2018), de Kieran Hurley

Alba KNIJFF MASSIP

Universitat de Barcelona
aknijffmassip@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Ha cursat el Grau de Llengües Modernes (especialitat d'anglès i alemany) a la Universitat de Barcelona (2019) i el Màster d'Investigació en Teoria Crítica a la Universitat d'Edimburg (2020). Les seves principals línies de recerca inclouen: el teatre britànic del segle XXI, l'ontologia de la diferència i la teoria crítica.

Resum

Quins són els mecanismes de poder subjacents en la transmissió d'un relat concret? ¿Sota quins paràmetres pot l'espai teatral esdevenir un *locus* de contestació d'aquest règim d'intel·ligibilitat, o bé un dispositiu de cooptació institucional? Partint del concepte de *dispositiu* de Giorgio Agamben i de la seva vinculació amb la noció d'*allò polític* de Jacques Rancière, aquest assaig es proposa d'indagar en el potencial emancipador de les estratègies dramaturgiques que, en lloc d'estructurar la representació en una diegesi tancada, l'obren a la possibilitat del seu desajustament.

Paraules clau: Agamben, dispositiu, allò polític, Rancière, dramaturgies polítiques, emancipació, Kieran Hurley

Alba KNIJFF MASSIP

L'escena litigiosa de l'emancipació: una anàlisi política de la dissensió a *Mouthpiece* (2018), de Kieran Hurley

*Science du fait, l'histoire n'aura jamais affaire qu'au représentable.
Or n'y a-t-il mémoire que du représentable? Et toute présence s'y
traduit-elle? Si la mémoire excède le représentable, si le temps excède
sa version historique ou historicisable, n'y a-t-il pas des traces qui sont
irréductibles aux marques, à ce qui se capitalise et se récupère?*

Collin, 1993: 18

Mouthpiece (2018), del dramaturg escocès Kieran Hurley, és una obra que, tal i com indica el seu títol, conjuga vida i relat [story] en la figura cabdal del portaveu. Tota l'obra gira al voltant de la tensió dialèctica entre la vida com a fenomen experiencial purament immanent i l'art de narrar, d'historiar, com a pràctica de (re-)presentació —i, per tant, un treball *aparatós* d'ordenació i selecció curoses— que dona lloc a la *història* [story]. Teatre i experiència, vida i relat, esdevenen processos que, si bé beuen indefectiblement l'un de l'altre, es troben diametralment oposats en la fina línia que els conjuga: allò polític. El *conundrum* principal que anuncien ambdós protagonistes de l'obra: «tots tenim una història», o «alguns de nosaltres només tenim vides», ja apunta a la idea que el relat no ens és inherent, sinó que es tracta d'un dispositiu de caràcter artificios i contingent, travessat per la dimensió eticopolítica primordial donada per la seva correspondència indestriable amb les persones. Així, la proposta dramàtica de Hurley ens força a re-pensar la impersonalitat metafisicouniversalista de la transmissió simbòlica [story] des de la situació i la precarietat pròpies dels seus modes d'estructuració. Tot proposant una correlació entre el domini de l'estètica i el de la filosofia política, en aquest article s'argumentarà que el *locus* del conflicte polític desplegat a *Mouthpiece* rau en la incursió d'un element excessiu en la distribució d'allò sensible: el personatge marginalitzat de Declan, l'acte litigiós del qual suposarà tant un foraviament respecte del dispositiu policial de la representació com una afirmació del potencial polític de la dissensió.

La representació com a *dispositif*: la configuració policial de l'espai escènic

Estrenada l'any 2018 al Traverse Theatre d'Edimburg, *Mouthpiece* escenifica una trobada furtiva entre dos personatges: Declan, de disset anys, provinent d'un entorn obrer i marginal —els suburbis de Pilton de la ciutat d'Edimburg—, i Libby, que, malgrat el seu èxit juvenívol al centre cultural de Londres, compta amb una trajectòria artística fracassada que l'ha dut, als seus quaranta-sis anys, a una vida erràtica i al despropòsit. L'escenari esdevé un punt de confluència entre dues coordenades espaciotemporals: Salisbury Crag, cima de l'emblemàtica Arthur's Seat, la qual amaga la història descartada dels Radical Risings —la revolta obrera protagonitzada pels teixidors desempleats escocesos—, i la dels dos personatges que hi acudeixen, dos segles més tard, a trobar conhort. El desassossec iniciàtic del seu vincle no triga a desenvolupar-se en un interès manifest per part de Libby per la vida de l'adolescent, a qui reconeix un «talent indocte»¹ (Fisher, *The Guardian*, 2019) i potencial. La precarietat i la violència de les condicions materials i familiars de Declan instiguen en l'exdramaturga un reeiximent creatiu que culmina en «la seva elecció d'esdevenir la seva veu —la portaveu del títol» (*op. cit.*). Malgrat que la diferència de classe es fa evident des d'un principi—Declan no sap ni què és una obra de teatre, i ha estat sempre desvinculat del món de l'art—, el conflicte polític esclata quan és expropiat dels drets de l'obra, i s'adona que «ella sempre tindrà el dret de ser escoltada i ell sempre romandrà silenciats, un pària» (*op. cit.*). Més enllà del que aparentment podria ser un mer conflicte d'interessos, o el fatalisme irònic d'una història d'amor pigmalionista desafortunada, el que ens ocupa és la incisió que la peça de Hurley obre en nocions sedimentades sobre la naturalesa d'allò polític, de l'emancipació i de la subjectivitat política.² En aquesta línia, la nostra lectura no es basarà tant en l'anàlisi del conflicte temàtic de la peça sinó en una re-consideració política dels elements dramàtics que l'estructuren.

Mouthpiece, el títol de l'obra, encapçala l'obertura de la primera escena, i Libby emmarca, a mode de preàmbul metateatral, els fets que succeiran posteriorment: «This is the beginning of the story, and it's vital. It should ideally set up the place, the world of it all [...] establish the theme and the tone, and give us a snapshot of the characters' struggles.»³ (1). L'espectador se situa, des de bon començament, en una posició de distanciament respecte de l'obra, mentre que el paratext de l'escena ja anticipa el caràcter *artificiós* de la representació. D'entrada, és rellevant detenir-se en dos punts: primer, en l'ambigüitat del significat de 'Mouthpiece', que en anglès fa referència tant a un aparell [*apparatus*] de transmissió, com a la persona o organització que parla en representació d'una altra (*ODE* 2015); segon, en el caràcter metateatral de l'escena, a partir del qual es produeix un estranyament respecte de la diegesi teatral. Per tal de desengranar la imbricació entre *portaveu* i

1. La traducció de la ressenya és responsabilitat nostra.

2. L'interès per la intersecció entre la teoria política i noves metodologies d'anàlisi dramàtica s'albirava en la publicació de referència de: Liz TOMLIN. *Political Dramaturgies...* I també a: Tony FISHER i Eva KATSOURAKI (eds.). *Performing Antagonism...*

3. Kieran HURLEY. *Mouthpiece*.

dispositiu de transmissió suggerida d'antuvi en el títol de l'obra, és precís que ens detinguem breument a exposar l'anàlisi que en fa Giorgio Agamben.

A *Che cos'è un dispositivo?* (2006) Giorgio Agamben vincula l'origen etimològic del terme 'dispositiu' (ll. *dispositio*) a la noció grega de l'*oikonomia*: «l'amministrazione dell'oikos, della casa, e, piú generalmente, gestione, management» (15). En aquest context, defineix els dispositius com una sèrie de pràctiques i estratègies orientades a «governare, controllare e orientare in un senso che si pretende utile i comportamenti, i gesti e i pensieri degli uomini» (20). Aquesta perspectiva contribueix a conceptualitzar l'estratègia dramàtica de l'estranyament [*Verfremdung*] com un dispositiu que, en efecte, distribueix els papers dels personatges a l'espai escènic i en governa la seva actuació en funció de la seva utilitat en la trama/*fabula*. Ho veiem en el fet que Libby no només anticipa i configura, segons les normes del drama aristotèlic clàssic, allò que esdevindrà en escena:

LIBBY: After the set-up comes the moment where your character must make a decision to do something that changes their reality [...] This moment is sometimes called the «break into two» after the moment we break into act two in a traditional three act structure. (12)

sinó que, aquesta disposició [*dispositio*], crea un eix de referencialitat regulatiu, això és: una llei que ha de ser necessàriament reforçada [*enforced*] i reforçable [*enforce-able*]:⁴

LIBBY: The midpoint. The clue is in the title really; this bit is about halfway through. Depending on the story you're telling, everything at this point should be either brilliant, or terrible [...] The image at the midpoint should be a reversal of how the story will end, if you're really playing it to the letter of the *law* (41, l'èmfasi és nostre).

En sostreure's de la diegesi teatral —i en des-incorporar-se com a *actant*/actriu per operar com a demiürga—, Libby anticipa, a mode de *coup de force* performatiu, el conflicte que es desencadenarà a la segona part de l'obra. La idea que Libby governa l'espai escènic és emfasitzada, en múltiples ocasions, tant pels interludis parentètics autoreflexius —com hem vist més amunt—, com per l'esceno-grafia: les projeccions textuais revelen que tot allò esdevenible és producte del que ella està escrivint. En aquest sentit, ambdues estratègies semblarien apuntar al caràcter artificios de la representació teatral i a la dimensió econòmica del dispositiu de l'escriptura —retornant a Agamben: a la seva capacitat de capturar i governar el comportament dels individus.

Ara bé, a propòsit d'analitzar la força d'execució [*enforce-ability*] que confereix a la veu de Libby una centralitat autoritària, i a fi d'entendre la relació de desigualtat que travessarà ambdós personatges, haurem de determinar-nos en el concepte de «la lògica policial» de Jacques Rancière.

4. Vegeu: Jacques DERRIDA. «Force of Law: The Mystical Foundation of Authority». En concret: p. 6.

La policia, com afirma a *La mésentente*, no és simplement l'aparell de l'Estat encarregat de mantenir l'ordre públic sota «coups de matraque» (Rancièr 1995: 51), sinó que és un ordre més general d'organització:

[...] un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche; c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit [...] La police n'est pas tant une «disciplinarisation» des corps qu'une *règle de leur apparaître* (Rancièr 1996: 52, el meu èmfasi).

La proposta rancièriana d'un règim policial que actua, a priori, com a principi distributiu d'allò sens/tible, ens permet albirar l'estatus dogmàtic de la llei del drama aristotèlic clàssic —encarnada, tal i com ho acabo de puntualitzar, per la figura de Libby—. En aquesta línia podríem afirmar que la veu orquestrant de Libby opera des de la força motriu de la lògica policial rancièriana, això és: com una reglamentació dòxica d'allò que pot aparèixer o no en escena. Així doncs, Libby s'erigeix com a figura autoritària (*autora/auctoritas*) no tant perquè disposi d'un poder executiu sinó perquè estableix un determinat règim de visibilitat que organitza, *a priori*, «what presents itself to sense experience» (Rancièr 2004: 13). Així ho veiem en l'estratificació escènica, on conflueixen les acotacions escèniques projectades, el discurs de Libby, i la consegüent actuació de Declan:

LIBBY, *listening to recordings. She begins to type. / Projected text: alright wee yin?* / DECLAN: alright wee yin [...]? (33)

LIBBY: I write: He screams. / *He screams. [...]* / I write: Slumped on the floor, Declan sobs, alone. / *Projected text: Slumped on the floor, Declan sobs alone. / Slumped on the floor, Declan sobs, alone. (58)*

A partir d'aquesta concordança entre la *fabula* i els esdeveniments, l'escena és conformada com un cosmos ordenat, on cadascú interpreta el paper que li és propi. En aquest sentit, la disposició [*dispositio*] escènica respon a la lògica policial rancièriana, «qui distribue les corps dans l'espace de leur visibilité ou de leur invisibilité» (Rancièr 1995: 50), en la mesura que estableix una concordança violentament harmònica entre els seus «modes d'être, modes du faire, et modes du dire qui conviennent à chacun» (*ibíd.*). Libby emprà l'escriptura com un dispositiu regulatiu d'allò que *pot o no esdevenir visible o perceptible* a l'espai escènic, tot governant l'experiència transmissible a l'audiència.

Recapitulant, el distanciament que s'interposa entre la llei de la *fabula*, d'una banda, i els fets que succeeixen dins de l'espai escènic, de l'altra, contribueixen en la nostra conceptualització de la representació teatral com un *dispositiu policial*: això és, com una estratègia de govern que organitza els esdeveniments sota una lògica compartimentadora. En aquesta línia, el fet que Libby citi la llei clàssica del drama no és merament una estratègia de

Verfremdung, tal i com podríem concloure si ens atenguéssim al seu caràcter metateatral, sinó que esdevé un dispositiu central en l'estructuració política de l'obra, atès que el seu distanciament diegètic l'erigeix com a figura demiúrgica i, com a tal, dota la seva paraula d'un caràcter performatiu reglamentari. És així com ens n'informa la frase conclouent: «Some things are just rules. There are rules to make things work and this is no different, really» (1).

L'escena de la discòrdia

Després d'aquest primer moment, però, l'espai escènic deixa de ser una harmonia cosmo-lògica —«una distribució policial de l'espai dels cossos disposats en el seu lloc i assignats a la seva funció» (cfr. Rancière 1996: 49)— per donar peu a la *discòrdia*: quan Libby fa explícit el seu interès per la precarietat de la vida de Declan, en la seva primera trobada al cafè de New Town, el barri modern i *posh* d'Edimburg.

DECLAN: I'm sorry to disappoint you right, but I dinnae have a story.

LIBBY: Everyone has a story.

DECLAN: Naw. Some ay us just have lives.

Beat (13).

Allà on Libby veu quelcom relatable (a *story*), Declan hi veu que «Alguns de nosaltres només tenim vides» (*ibíd.*). El *conundrum* que es presenta entre ambdós personatges revela una diferència fonamental entre la posició enunciativa de l'*autora/auctoritas* (Libby) i aquella de l'actor (Declan); una diferència a partir de la qual s'establirà el règim de desigualtat amb què Declan serà des-autoritzat i invisibilitzat. A un nivell més profund, la diferència que escindeix Libby i Declan en una distribució simbòlica de desigualtat és el valor atribuït a la paraula (el *logos*); mentre que la qualitat creadora (*poètica*) de la paraula de Libby permet una transcendència objectivant, Declan sembla destinat a la mera reproducció de la vida mateixa, irreductible a un ordre de significació simbòlica. El que suggereixo, en resposta a les crítiques que hi entreveuen un paral·lelisme amb la colonització,⁵ és que se'ns planteja una desigualtat molt diferent a la socioeconòmica o a la cultural, i també una de molt més profunda: no és que Libby s'apropriï d'una història que no li pertany, és que en el règim d'intel·ligibilitat hegemònic, Declan no té capacitat d'actuació. Dit d'una altra manera, Declan no és ex-propiat d'una experiència preconstituïda: són els paràmetres constitutius d'aquesta última que impedeixen la seva enunciació i que, per tant, necessiten d'una reconfiguració.⁶ Reprenent la distinció platònica entre els cossos destinats a la mera supervivència, dotats d'una veu in-articulada —el *conatus*, la *phoné*— i els cossos que poden ser *més que cossos* i que són capaços d'articulació discursiva —el *logos*—, la desigualtat entre Libby i Declan planteja una qüestió d'agonisme

5. Vegeu la ressenya de Mark Fisher:

<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/09/mouthpiece-review-traverse-edinburgh>.

6. «The 'class' of the *sans-part* expresses not unity, then, but on the contrary a disjunction, namely, between an assigned identity and an impossible identification» (Bon-Hoa 2020: 187).

ontologicopolític,⁷ en la mesura que la problemàtica afecta a la modalitat mateixa del seu ésser —a la seva possibilitat d'acció i d'expressió. Així ho veiem en el *midpoint* de l'obra —l'epicentre del conflicte— quan Declan impugna la negligència del procés creatiu de Libby:

DECLAN: Telling me what I can and cannae talk aboot, handing oot your fucking rules. Saying you want tae listen tae me, get my voice heard and look: you've already written my end. (55)

I decideix, en aquest moment de discòrdia, retirar el seu consentiment de co-operació:

DECLAN: Fucking watch me. Here: I withdraw my *consent*. You like that?

LIBBY: Come on that's different. That is different.

DECLAN: How?

Beat

LIBBY: Because. This is my story now. (55)

La fallida de la seva locució performativa — «retiro el meu consentiment» (*op. cit.*)— revela la distribució desigual d'enunciació, d'actuació i de parla, entre ambdós protagonistes: mentre que el retractament de Declan no té valor perlocutiu, Libby exerceix la seva autoritat per imposar-se com a propietària de *Mouthpiece*. De fet, un acte de parla de tipus performatiu està subjecte a les normes convencionals i a l'autoritat de qui l'emet, de manera que la seva força il·locutiva depèn directament de la legitimació conferida pel poder de la convenció, el consens dòxic, i la verificació institucional (Fisher 2017: 202). Sota aquests paràmetres, la relació entre Declan i Libby passa de ser una cooperació a una relació d'opressió jerarquitzada, la qual semblaria apuntar al triomf de l'*oikonomia* —«una pura attività di governo che non mira ad altro che allà propria riproduzione». (Agamben 2006: 32) i, consegüentment, a l'eclipsi de tota possibilitat política.

Actes dissensuals: igualtat i la *lleï dels qualssevol*

No és fins a les acaballes de l'obra que, un cop Libby estrena *Mouthpiece* sota la seva total autoria, es desencadena l'acció política. Enfront de la injustícia dels titulars: «a mouthpiece for generation austerity, a voice for the lost and the voiceless» (59), Declan se sent empès cap al teatre: «I was goin tae the fuckin theatre» (60). La decisió aparentment circumstancial d'acudir al teatre implica, emperò, una transformació del teixit de la seva experiència, així com la dels espectadors actuals de l'obra, d'una banda perquè re-configura radicalment l'ordre dominant del dispositiu de la representació —amb què s'han delimitat, tal i com hem vist en els punts anteriors, el règim policial de l'ocupació dels cossos en l'espai i l'autoritat legítima de la paraula [*logos*] de Libby— i, de l'altra, perquè desencadena el que Rancière defineix com

7. Chantal MOUFFE. *Agonism: Thinking the World...*

l'instant de la política: «la rencontre de la logique policière et de la logique égalitaire» (Rancière 1995: 56).

A fi d'allunyar-se de la noció sedimentada que una cosa és política en la mesura que hi operin relacions de poder, Rancière defineix l'estatut d'allò polític com un *encontre* entre dues lògiques heterogènies: la lògica policial, que distribueix els cossos i els assigna una funció, i la lògica de la igualtat. En lloc de correspondre's amb un ontològic pur —les institucions representatives de la Democràcia—, la política té lloc quan «les maquinàries de dominació [els dispositius de govern, la policia] són interrompudes per l'efecte d'un supòsit que els és completament aliè [la lògica de la igualtat]» (1996: 32, la meua traducció).⁸ En altres paraules, la praxi política fractura i reconfigura de maneres imprevisibles un determinat ordre de dominació —ja sigui simbòlic, escriptural o perceptiu. Ara bé, aquesta distorsió, en tant que imprevisible i incommensurable, no està mai preconstituïda, de manera que hi ha d'haver un pressupòsit superior que la sostingui. Aquest pressupòsit és, per Rancière, la igualtat radical dels éssers parlants *qualssevol*: «la llei de la barreja, la llei de qualsevol fent qualsevol cosa [n'importe qui]» (Rancière 1996: 34).⁹ Hi ha dos punts en el concepte d'allò polític rancierià fonamentals per a la nostra anàlisi: el primer té a veure amb la configuració de l'espai teatral, i és que la política neix d'una contradicció, és a dir, de «l'obertura d'un litigi sobre cada repartiment i la seva ordenació» (Birulés 2014: 19). El segon és la lògica anàrquica subjacent a la noció de la «llei de la igualtat dels qualssevol fent qualsevol cosa», la qual permet pertorbar, de maneres imprevisibles, l'ordre policial que assigna els cossos a la seva funció. Aquesta *pertorbació* es correspondria amb el desajustament desencadenat per la instauració «d'una part des sans-part» (Rancière 1995: 31), és a dir, per l'actuació dels parlants que, malgrat ser des-comptats, «s'y font compter» (*ibíd.*).

Des d'aquest marc teòric la decisió de Declan d'acudir al teatre podria entendre's d'una banda, com un gest dissentiu —o catacrèsic—¹⁰ que instaura un «litigi» des del qual enunciar-se; i, de l'altra, com una actualització del pressupòsit d'igualtat —«els sense veu també tenen veu i potser la volen utilitzar» (*op. cit.*). Així ho veiem en el fet que la seva actuació suposa una dislocació del paper que li havia estat assignat dins de la diegesi —orquestrada per la disposició que n'ha fet Libby, com he assenyalat al primer punt de l'article—, i el seu desplaçament a la posició d'espectador reconfigura l'espai teatral en si. Tenint en compte la premissa rancieriana que l'acció política no passa pel reclam d'una re-partició aritmètica del camp social —tal i com ho farien les propostes de la inclusivitat i del reconeixement— sinó per l'actuació *excessiva* de les parts descomptades en aquesta configuració (Rancière

8. Cfr. Rancière, 1995: 37.

9. *Op. cit.*: 39.

10. Judith Butler defineix la «catacrèsi política» com un 'quiasme' produït en el llenguatge institucionalitzat per l'actuació d'aquells subjectes dels quals s'ha expropiat d'humanitat. La potència política d'aquest trop rau, segons Butler, en la seva capacitat de mostrar els límits de la intel·ligibilitat, d'una banda, i la seva capacitat de possibilitar nous espais polítics fora de les institucions i la legitimitat (*Sittlichkeit*), de l'altra. El paral·lelisme entre la figura retòrica de la 'catacrèsi' de Butler i la noció de la 'fractura/diferència/desviació' [*écart*] de Jacques Rancière que suggereixo és un debat que deixaré per a futures intervencions. Vegeu: Judith BUTLER. *Antigone's Claim...* (en concret, p. 82), i també: Emma INGALA. «Catachresis and Mis-being in Judith Butler and Étienne Balibar».

a Genel i Deranty 2016: 93), en el següent apartat veurem com el foraviament¹¹ que Declan encarna pot ser llegit com un acte polític potencialment emancipador.

Actes polítics: l'emancipació i la instauració del litigi de la representació

Després del moment de discòrdia de les últimes escenes, Declan surt del seu paper d'actor i acudeix al teatre, aquest cop com a espectador. Si al llarg d'aquest assaig hem parlat de *Verfremdung* com a merament diegètic, el desballestament de la quarta paret desencadena un doble *Verfremdung*, el qual apunta tant a l'economia artificiosa de la representació teatral com també a la de l'audiència: «DECLAN: It's aw tere eh. Siân. Gary. Me. Except no me. They even got a fucking ginger cunt tae play me, I'm no fucking ginger man, fucksake!» (63)

Mentre Libby desplega, dalt de l'escenari, el final que ella havia escrit per a *Mouthpiece* —Declan s'immola, fatalment, davant de la injustícia—, l'actuació de Declan, des de les butaques, entre els espectadors, el contradiu:

DECLAN: Fuck! Off!

Projected text: DECLAN violently thrusts the knife across his neck

DECLAN, *still screaming, does not thrust the knife across his neck. A sharp change in the space, in light and sound.* (69)

Si Declan esdevé en aquest punt un subjecte polític, no ho és tant perquè reclami una part que li és pròpia —el repartiment equitatiu dels beneficis de l'obra, o el seu reconeixement com a coautor— sinó perquè instaura, mitjançant la «refiguration du champ de l'expérience» (Rancière 1995: 59), un clivellament de la distribució policial de l'escena. Dit d'una altra manera, la seva interrupció introdueix un litigi en el domini simbòlic de la representació, resultat de l'afirmació d'una discòrdia irreductible —la qual veiem en el seu desafiament del text projectat a l'escena. Així, la intervenció de Declan com a espectador condueix a un encontre entre la lògica policial i la lògica de la igualtat, és a dir, entre el dispositiu prescriptiu de la representació i la idea radical que *qualsevol*, en qualitat de parlant o espectador, pot interferir-hi de manera imprevisible.

Des d'aquesta perspectiva, la intervenció de Declan revela la jerarquia subjacent a l'aparell de representació, però també la possibilitat de desafiar-la: «LIBBY: I'm the writer. My job is to tell stories.» / «DECLAN: What happens next is up tae me» (73). El fet que pugui enunciar-se des de la posició d'espectador —és a dir, des d'un espai de litigi, fora de la representació— ens suggereix que, enfront de la compartimentació policial, prima una certa capacitat d'aparició i d'actuació «sense llicència, sense autoritat» (Fisher) per part dels éssers parlants qualssevol (Rancière). Veiem, doncs, que la

11. La traducció d'*décart* és una qüestió suggerentment polèmica, atès que el terme en francès acull tant la noció de 'desviar' com la noció de 'diferència' i de 'fissura'. Per evitar interferències d'altres tradicions de pensament (la *différance* de Jacques Derrida o el pensament de la diferència sexual), m'he decantat per la «neutralitat» del terme 'foraviament'.

instauració de «la veu dels sense veu» (la part dels sense part) funciona com un operador de desplaçament tant del desencadenament del final de l'obra reglamentat per Libby, com de la configuració institucional de l'espai teatral en la lògica dicotòmica de la «representació» i «audiència».

Finalment, l'obra es desclou en una línia de fuga: «because there's never really an end, whatever happens / Stories don't just end where you say they do. They keep on going and they're messy and they're *real*.» (73). La 'realitat' de *Mouthpiece* no s'escapa en el «fracàs de la representació», o en la seva interrupció, en la mesura que fa palesos els esqueixos residuals de la seva pròpia dimensió irrepresentable; una “indeterminació que cal preservar, que suposa la necessitat de protegir-nos del poder i, a la vegada, la possibilitat de participar-hi” (Birulés 2007: 185). Així ho comenta, també, Aragay, tot citant a Butler, en relació a la diferència fonamental entre representar la precarietat de l'Altre o mostrar la precarietat de la representació en si mateixa, la qual «cannot be fully exhausted in representation, but neither is it to be identified with the unrepresentable» (Aragay i Middekke 2017: 6). La precarietat de la representació —el dispositiu de distribució del sensible, en la nostra anàlisi—, així com la seva opacitat, permeten el foraviament i «la travessa de les seves fronteres, foradades aquí i allà, de formes imprevisibles» (Rancière a Quintana 2018: 453). D'aquí que la dissensió de Declan pugui considerar-se com un acte d'emancipació política, no tant perquè imbueixi un reconeixement de la figura marginalitzada de l'Altre com a diferència, sinó perquè re-estructura l'espai teatral en un xoc heterogeni entre dos mons¹² sense necessitat d'una clausura:

DECLAN: What happens next is – / Black out.

LIBBY: Black out.

Black out (55)



12. La limitació espacial del format article m'obliga a relegar, també, per a futures intervencions, el debat entre el 'reconeixement' (*recognition*) i el 'desacord/discòrdia/dissensió' (*disagreement*), dos conceptes de central importància en la teoria crítica de la societat contemporània. Vegeu: Axel HONNETH. *Kampf um Anerkennung...* 1992; 2008; 2018 per a un desenvolupament de la teoria crítica del reconeixement, i la resposta que n'elabora Rancière als diàlegs crítics recollits a: Katia GENEL i Jean-Philippe DERANTY (eds.). *Recognition or Disagreement...*

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è un dispositivo*. Roma: Nottetempo, 2006.
- ARAGAY, Mireia; MIDEKKE, Martin. *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21-st Century British Drama and Theatre*. Berlín: De Gruyter, 2017.
- BIRULÉS, Fina. «Una finestra al fons de la cambra (una aproximació a la llibertat i a la política en Jeanne Hersch)». *Lectora*, núm. 13 (2007), p. 179-186.
- BIRULÉS, Fina. *Entre actes: Entorn del feminisme, la política i el pensament*. Perpinyà: Edicions Trabucaire, 2014.
- BON-HOA, Jen Hui. «The Law or the Demos? Derrida and Rancière on the Paradox of Democracy». *Paragraph*. Vol. 43, núm. 2 (2020), p. 179-196.
- BUTLER, Judith. *Antigone's Claim: Kinship Between Life & Death*. Nova York: Columbia University Press, 2000.
- DERRIDA, Jacques. «Force of Law: The "Mythical Foundation of Authority"». A: CORNELL, Drucilla, et. al. (eds.). *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1992, p. 3-68.
- FISHER, Mark. Ressenya de *Mouthpiece*. *The Guardian*. (9 desembre 2018). <<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/09/mouthpiece-review-traverse-edinburgh>>.
- FISHER, Tony; KATSOURAKY, Eva (eds.). *Performing Antagonism: Theatre, Performance & Radical Democracy*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017.
- GENEL, Katia; DERANTY, Jean-Philippe (eds.). *Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2016.
- HONNETH, Axel. *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
- INGALA, Emma. «Catachresis and Mis-being in Judith Butler and Étienne Balibar». *Literature & Theology*. Vol. 32, núm. 2, (2018), p. 142-160.
- HURLEY, Kieran. *Mouthpiece*. Londres: Oberon Books, 2018.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipation(s)*. Londres i Nova York: Verso, 2007 [1996].
- MOUFFE, Chantal. *Agonism: Thinking the World Politically*. Londres i Nova York: Verso, 2013.
- QUINTANA, Laura. «Más allá de algunos lugares comunes: Repensar la potencia política del pensamiento de Jacques Rancière». *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 59 (2018), p. 447-468.
- RANCIÈRE, Jacques. *La méésentente: Politique et philosophie*. París: Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. «Critical Questions on the Theory of Recognition.» A: GENEL, Katia; DERANTY, Jean Philippe (eds.). *Jacques Rancière and Axel Honneth, Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality and Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2016, p. 33-82.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres i Nova York: Continuum, 2004 [2000].
- TOMLIN, Liz. *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change*. Londres: Bloomsbury, 2019.

(Des)armant una genealogia: *Top Girls* i la crítica del progrés

David AGUILAR SANJOSÉ

Universitat de Barcelona, Institut del Teatre

ORCID: 0000-0003-3462-3284

davidaguilar.sanjose@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Becari de col·laboració al Departament de Teoria de la Literatura de la Universitat de Barcelona.

Resum

Aquest estudi provarà d'acostar-se a l'obra *Top Girls*, de Caryl Churchill, per examinar com, a partir d'estratègies dramàtiques, s'efectua una esmena de la noció de progrés que constitueix la base del relat d'emancipació capitalista del qual participa cert feminisme liberal o burgès. Es parlarà atenció, sobretot, a les conseqüències que els pressupòsits d'aquesta noció tenen a l'hora de traçar una genealogia, així com en els elements que l'autora posa en circulació per fer patent les problemàtiques d'aquest model i les contradiccions que el sustenten. Finalment, l'estudi pretén mostrar com es pot exercir una crítica política des de l'àmbit de les innovacions formals, posant de manifest el lligam indissoluble que s'estableix entre ètica i estètica.

Paraules clau: *Top Girls*, progrés, genealogia, Brecht, Szondi, experiència

David AGUILAR SANJOSÉ

(Des)armant una genealogia: *Top Girls* i la crítica del progrés

She's not going to make it

«Frightening» (2013: 235): així, com una esgarrifança profètica que havia de projectar-se sobre tota una dècada regida per la consolidació política del neoliberalisme thatcherià, acaba *Top Girls*, estrenada el 1982 al Royal Court Theatre de Londres, i una de les primeres obres que van conferir projecció internacional a la dramaturga britànica Caryl Churchill. No en va, aquesta última imatge —en la qual una Angie encara mig adormida, abillada amb el vestit que la seva tieta/mare Marlene li acaba de regalar,¹ sembla referir un malson que acaba de tenir— ha estat comparada amb «l'àngel de la història» descrit per Walter Benjamin a *Sobre el concepte d'història* (Bazin, 2006: 130-131): empès inexorablement cap al futur per les forces del progrés, l'àngel manté el rostre girat cap al passat, on «només hi veu una única catàstrofe, que amuntega sense parar ruïnes damunt ruïnes» (Benjamin, 2018: 193); Churchill, en dislocar el temps cronològic de l'obra per mitjà del procediment èpic del muntatge,² i en introduir una analepsi entre el tercer acte i els precedents, situa Angie *literalment* en un passat que ja no es regeix per l'edicte de la causalitat absoluta característica del relat històric (i del «drama absolut» que descriu Szondi [1988: 13-16]), un passat que apareix *després* i que, en presentar-se sempre a destemps, relativitza el present absolut que reclama la forma dramàtica, la qual esdevé, ja des d'un inici, *runa*: en efecte, Angie no és només «l'àngel de la història» que, des de l'ambivalència que li confereix la seva posició, esguarda la catàstrofe, sinó que, més aviat, se situa com el detritus —una resta que adquireix la qualitat de *traça* material, elevada gairebé a

1. Angie, en un principi, se'ns presenta com la filla de Joyce i, per tant, com la neboda de Marlene. Al darrer acte, però (2013: 221), descobrim que, en realitat, és la filla de Marlene, que la va deixar a càrrec de la seva germana per poder marxar del poble asfixiant on es va criar i impulsar, així, la seva carrera professional.

2. Per a una explicació detallada de les implicacions èpiques de la tècnica del muntatge en les arts escèniques i la relació que mantenen amb les problemàtiques configuratives o formals a nivell dramaturgic, vegeu Szondi, 1988: 91-95.

la categoria de *gestus* brechtianà,³ o d'espectre⁴ per la presència d'un vestit que assenyalava performativament la coexistència de dues temporalitats fracturades, així com el contrast entre les classes socials dels dos personatges— que el progrés celebrat per Marlene, i sinistrament evocat per la figura de Margaret Thatcher, deixa enrere, tal i com la mateixa Marlene sentència al final del segon acte: «She's not going to make it.» (2013:201).

El quadre amb què es tanca l'obra ens pot servir com a indicatiu i com a punt de partida per copsar les estratègies dramàtiques que Churchill emprava per articular una crítica sistemàtica, tant de la noció de progrés associada a la filosofia de la història hegeliana —que ha emparat, com a metarelat, la raó il·lustrada i el seu convenciment d'una emancipació progressiva de l'ésser humà, així com l'avenç del tecnocapitalisme amb el mite de l'enriquiment gradual de tota la humanitat (Lyotard, 1987: 29)—, com de les conseqüències que aquesta idea de progrés homogeni, mesurat únicament sota el paradigma d'èxit o fracàs socioeconòmic, comporta per a un determinat feminisme liberal o burgès (establert, sobretot, als Estats Units);⁵ l'autora, tanmateix, també recusa la ingenuïtat d'un cert marxisme ortodox —i aquí es fa patent la influència que la noció foucaultiana de «poder» exerceix en la seva obra— que, sucumbint altra vegada a les temptatives del relat històric progressiu, situa l'eix de l'opressió exclusivament en el terreny econòmic o «superestructural» i oblida la complexitat (i la complicitat) de les relacions de dominació que s'estableixen entre gènere, classe, cultura o raça. Així, *Top Girls* s'obre a una concepció del feminisme que privilegia la discontinuïtat i la contradicció per sobre de l'homogeneïtat d'un «subjecte» únic, subsumida sota el signe de l'opressió (només) capitalista o (només) patriarcal, a un feminisme el moviment del qual, com exposa Teresa de Lauretis, «no es, por tanto, el de una dialéctica, una integración, una combinatoria [...] sino que se trata de la tensión de la contradicción, de la multiplicidad y de la heteronomía» (2000: 63); en presentar i subratllar —per mitjà d'un medi artístic que depèn, en gran

3. El concepte de *gestus* brechtianà és difícil de definir, i el seu abast depèn més de l'ús que se'n fa en les diverses realitzacions escèniques que d'un enunciat teòric definitiu i aïllat. En tot cas, tal i com el mateix Brecht en parla al seu *Breviario de estética teatral*, el *gestus* té a veure amb els «comportamientos sociales que los hombres asumen en relación a otros hombres» (1963: 50), mitjançant els quals «el actor se apropia del personaje al mismo tiempo que se apropia de la historia» (1963: 54); en aquesta línia, tot i que el vestit no és, pròpiament, un gest (encara que sí que ho és l'acció de posar-se'l), funciona com a índex i com a condensació de la relació social entre Marlene i Angie (de la seva [no] relació familiar i de la diferència de classe), i queda suspès —com el *gestus* brechtianà— entre la dimensió individual/intima i la dimensió social/històrica.

4. M'acullo, aquí, a la noció d'espectralitat desenvolupada per Derrida a partir de la lectura de Marx a *Espectros de Marx*: allà, Derrida insisteix en la distinció taxativa que Marx realitza entre *espectre* (*Gespenst*) i *esperit* (*Geist*), on el primer ha incorporat el darrer, li ha donat cos (Derrida, 1995: 174). En aquest sentit, es pot llegir l'aparició d'Angie com la d'un esperit encarnat (primer de tot, per l'actriu), un espectre que vindria a dislocar un present que no pot ésser contemporani a si mateix, un present assetjat pel futur que ja ha esdevingut; de la mateixa manera, l'adveniment espectral de la nena amb el vestit —que enllaça directament amb el vestit vell que hem vist al segon acte (2013: 159)— trenca, també, la pretensió de presència absoluta que ostenta la forma dramàtica, una forma que depèn de la successió il·lusionista i aproblemàtica de presents contemporanis a si mateixos i enllaçats causalment (Szondi, 1988: 15-16).

5. Amèrica es presenta, en l'obra, com el símbol de l'èxit, com la baula entre la Marlene del passat —asfixiada en un ambient de pobresa i de violència intrafamiliar— i la Marlene-executiva, emancipada, paradigma de la *self-made woman*. De fet, Churchill situa la gènesi de l'obra, justament, en els seus viatges a Estats Units, i en el contrast entre el feminisme que hi va trobar amb el de les seves esferes més properes: «I had been to America... and had been talking to women there who were saying things were going very well: they were getting far more women executives, women vice-presidents and so on. And that was such a different attitude from anything I'd met here, where feminism tends to be much more connected with socialism and not so much to do with women succeeding on the sort of capitalist ladder.» (Churchill, 2013: 37).

mesura (si no completament), de la performativitat inherent a una sèrie de cossos-en-escena i d'enunciats efectivament formulats— aquestes discontinuïtats, l'obra de Churchill sembla acostar-se a un paradigma interseccional que acabaria esdevenint hegemònic una dècada després.

Allò que ens interessa posar en relleu en aquest estudi, però, són els lligams que s'institueixen entre la crítica a aquesta noció de progrés —amb les complexitats i problemàtiques que suposa per a les diferents operacions polítiques que s'han dut a terme des de l'àmbit del pensament feminista— i les estratègies *formals* que s'empren per (re)presentar-la, vinculades a l'especificitat d'un medi, també, en lluita amb si mateix: la subversió política es revela, així, com a subversió estètica, com a transgressió d'un drama realista formulaic (sigui burgès o social) que apareix com a legítim hereu del «drama absolut» que va imposar-se al Renaixement i que va degenerar, al segle XIX, en *pièce bien fait* (Szondi, 1988: 66), una forma basada en la il·lusió, en la certesa i la transparència de les relacions interpersonals, i en l'abstracció de les circumstàncies historicosocials. Churchill, en la línia de Brecht, renuncia a la ingenuïtat ideològica que suposa pensar la forma com un mer vehicle per a un «contingut» previ i situa l'acció política del teatre, justament, en el terreny de la innovació dramàtica; com afirmen Elaine Aston i Elin Diamond, «For Churchill, dramatizing the political is not just a question of content, but also of form. With the renewal of form comes the renewal of the political: new forms *and* new socially and politically relevant questions.» (2009: 2).

We've all come a long way

Una de les operacions més singulars que realitza l'obra —i que acabaria esdevenint el seu segell d'identitat dins de l'heterogeneïtat dramàtica que presenta la producció de Churchill— és la «trobada de dones il·lustres» que constitueix el primer acte, el qual, en aquest sentit, se situa en un pla completament diferent respecte dels altres dos.⁶ És en aquest acte, configurat al voltant d'una sola escena, on es fan més patents les estratègies brechtianes de la historització, el distanciament (*Verfremdungseffekt*) i el *gestus*, i on la *duplicitat* dels diferents actes performatius —és a dir, la discontinuïtat entre un «referent» fantasmàtic de la (re)presentació i la seva assumpció efectiva per un cos concret— resulta més evident; així mateix, és també en aquesta escena on Churchill treballa més intensament amb les diferents tècniques de superposició dialògica, uns procediments que inauguren tota una sèrie de possibilitats per a l'*escriptura* dramàtica i que esdevindran cèlebres en la dramàtica britànica posterior.⁷ Tots aquests procediments es poden

6. En realitat, encara que el primer acte sembla diferir notablement respecte dels altres —hi ha crítics que el situen com a «introducció» del que correspondria al veritable «cos» de l'obra, a mode de presentació brechtiana per generalitzar l'efecte de distanciament/estranyament que requereix el teatre èpic (Reinelt, 1996: 87)—, es pot argumentar que, més enllà de l'aspecte purament temàtic, tots els actes presenten discontinuïtats fonamentals entre ells: el segon acte està gairebé completament determinat per la tècnica del muntatge i el tercer està profundament marcat per l'espectralitat que es deriva de l'analepsi comentada anteriorment; així, el segon acte presenta, principalment, una sèrie de discontinuïtats *espacials*, mentre que el tercer està ancorat en una significativa dislocació *temporal*.

7. *Top Girls* és la primera de les obres importants de Churchill on es fa servir exhaustivament aquesta tècnica (simbolitzada, principalment, amb una barra [/] que indica el moment en què comença el parlament d'un altre personatge, mentre que l'anterior continua parlant); en tot cas, sembla que l'autora britànica és la primera que va formalitzar aquest

posar en relació (és a dir, poden ésser llegits com a funció de) amb una reflexió entorn de la possibilitat o la impossibilitat —així com de la manera i dels objectius— d'establir genealogies; poden, també, posar en evidència els pressupòsits que subjauen a la seva construcció (com, per exemple, en què es basa el substrat comú que ha d'assegurar la seva continuïtat i quina és la solidesa d'aquest substrat), així com fer emergir la distància entre la concepció inicial, foucaultiana, dels projectes genealògics i alguns dels seus usos posteriors, que realitzen una sèrie d'operacions gairebé monumentals, i no només substitueixen la crítica per la celebració, sinó que també donen per suposada una unitat que, en tot cas, ha de considerar-se sempre com a problemàtica. En aquest sentit, com mostra Rebecca Cameron al seu estudi «From *Great Women* to *Top Girls*» (2009: 143-166), el motiu de la «trobada de dones il·lustres» presenta una certa recurrència en la tradició dramàtica anglesa, però la proposta de Churchill subverteix aquesta tradició (la subverteix: és a dir que, en certa manera, s'hi refereix i hi dialoga) no només per mitjà de les innovacions tècniques —que li permeten generar tant efectes d'estranyament com desplegar una multitud de possibilitats rítmiques que accentuen una certa autonomia dels significants, fent del llenguatge una espècie de «paisatge sonor» i emfasitzant la seva dimensió alienant—,⁸ sinó per la posició que aquestes innovacions adopten, cosa que acaba per efectuar una descomposició —que esdevé, gairebé, *literal* al final de l'acte— de la tradició mateixa, que mostra les problemàtiques i les contradiccions en les quals se sustenta.

El medi teatral —d'una manera molt més evident que la narrativa— permet efectuar dues operacions que són crucials per a la crítica de certs projectes genealògics femenins, així com de la noció de progrés que els dona una pretesa coherència: el fet de poder traslladar la genealogia del pla diacrònic, on s'ubica habitualment, a un pla sincrònic —passant d'un paradigma temporal a un paradigma espacial i fent col·lisionar, així, diferents temps històrics que es relativitzen mútuament i anul·len la causalitat de la narrativa progressiva— i la possibilitat de repetir el mateix gest genealògic establint-hi la distància justa per a no confrondre-s'hi completament: és a dir, posar en relleu, per mitjà de la duplicitat performativa mencionada anteriorment,⁹ tant la dimensió artificial (és a dir, històrica, contingent i, fins a cert punt, arbitrària) del projecte en si, com els pressupòsits i les problemàtiques que el travessen sense renunciar, justament, a la configuració d'una

recurs (vegeu, per exemple, l'article següent: <<https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/03/caryl-churchill-collaborators-interview>>, on s'explica com Churchill i el seu editor van tenir la idea d'utilitzar la barra per simbolitzar aquest tipus particular d'interrupció) que ha esdevingut canònic en la dramàtica posterior (emprat per autors com Martin Crimp, Mark Ravenhill, Sarah Kane, etc.).

8. Abans d'estrenar *Top Girls*, Churchill va escriure diverses peces per a la ràdio (*You've No Need to be Frightened, The Ants, Lovesick, Identical Twins, Abortive, Not... not... not... not... not enough oxygen*, etc.); en aquest sentit, la influència que el mitjà radiofònic ha exercit sobre el tractament lingüístic i rítmic de les seves peces posteriors és evident: en la majoria d'obres de la dramaturga, la dimensió sonora té una importància cabdal com a signe escènic.

9. Un dels exemples més clars de les discontinuïtats que es produeixen entre el referent fantasmàtic de la (re)presentació i l'acte performatiu en si és la presentació del personatge de Lady Nijo: encara que, en teoria, ha de (re)presentar una cortesana japonesa del segle XIII, l'actriu que interpreta el personatge és europea (ja que, a més, ha d'interpretar Win, que és britànica, als actes següents); l'estranyament, la distància i la discontinuïtat es veuran més accentuats si s'intenten reproduir els abillaments i el maquillatge «típics» de l'època per caracteritzar el personatge i diferenciar-lo de la resta.

genealogia. En aquest sentit, malgrat que Churchill articula una crítica evident a la coherència d'un subjecte del feminisme basat en l'homologació de la posició de víctima en el sistema patriarcal, així com en la seva aparent victòria sobre els mecanismes opressors, la seva proposta és ambivalent: al cap i a la fi, *Top Girls* no renuncia a «l'impuls genealògic», sinó que el recupera de manera crítica i s'aproxima més a l'elaboració que Foucault va donar-li originàriament, és a dir, com a «constitución de un saber histórico de las luchas [incloent, en aquest saber, també, les operacions del feminisme que es vol criticar] y la utilización de ese saber en las tácticas actuales» (Foucault, 1997: 18). Així doncs, *sincronia* i *duplicitat* emergeixen com els mitjans per relativitzar i, ahora, per posar a prova i contrastar —o confrontar, ja que les diverses «dones il·lustres» coexistiran, prendran *cos* en el mateix marc espaciotemporal— la validesa d'un seguit de projectes genealògics que han domesticat la seva potència crítica en emparar-se en un ús monumental i celebratiu de la memòria històrica, i que han assumit acríticament els paradigmes (estretament relacionats) de la genealogia com a *filiació* i com a *progrés*: «El discurs crític sovint descriu [la història del feminisme] en termes generacionals, com si es tractés d'un afer familiar. [...] El model generacional implica l'assumpció que la història del feminisme és progressiva i, d'alguna manera, natural.»¹⁰ (Bazin, 2006: 115, 116).

En primer lloc, l'estatut històric de les dones que participen al sopar ja és problemàtic: s'hi barregen personatges pròpiament històrics (Isabella Bird, Lady Nijo) amb personatges apòcrifs (Pope Joan) o directament ficticials (Dull Gret i Patient Griselda). El fet de donar el mateix tractament a tots els personatges, amb independència del grau de ficcionalitat del seu referent històric, constitueix, ja, una crítica d'aquest relat historiogràfic oficial ancorat en la mateixa lògica de causalitat que el drama absolut descrit per Szondi, i s'aproxima a les estratègies i reflexions desplegades pel que Linda Hutcheon descriu com a «metaficció historiogràfica»: «what postmodern novels teach is that, [in History and in fiction], [referents] actually refer at the first level to other texts: we know the past (which really did exist) only through its textualized remains» (2004: 119). El que posen de manifest aquest tipus de propostes, que es basen en les aportacions del gir lingüístic al pensament sobre la història, no és només el vincle que aquesta manté amb les estratègies narratives de la ficció: també emfasitzen el fet que qualsevol accés al passat està indefectiblement mediat pel llenguatge i que, per tant, tota temptativa històrica —incloent, i això és el que es vol subratllar aquí, els projectes genealògics— és fruit d'una *interpretació* que no té res a veure amb la pretesa «naturalitat» del paradigma del progrés-filiació, de la successió aproblemàtica de presents que s'engendren causalment l'un a l'altre. I és que, a més, *Top Girls* no fa una re-escritura de la història com la de les novel·les que Hutcheon analitza, sinó que condensa —a la manera èpica de l'*Infern* de Dante, o a la manera dramàtica d'*A porta tancada* de Sartre— tant la diacronia de tota una experiència vital com la de diferents temps històrics en un sopar que posarà en evidència l'abisme i les discontinuïtats que emergeixen

10. Traducció lliure de l'autor.

entre un seguit d'experiències irreductibles a un denominador comú, així com la dificultat —i la impostura— que suposa fer de tota una vida la *figura* exemplar (i, paradoxalment, ahistòrica) d'un relat de victimització i d'emancipació. Com apunta Victoria Bazin, «rather than dramatizing feminism in terms of progression [...] Churchill examines the feminism of her own historical moment as a constellation of what Walter Benjamin would describe as a “configuration pregnant with tensions”» (2006: 119-120), ja que el que s'acaba posant en relleu en aquesta confrontació, en aquesta «constel·lació de tensions» és, justament, la interpretació històrica i els pressupòsits en els quals se sustenta aquesta hipotètica «genealogia» del feminisme contemporani que l'autora es disposa a problematitzar.

El motiu pel qual totes aquestes «dones il·lustres» es reuneixen per sopar és la celebració de l'ascens de Marlene, que serà la nova executiva de l'empresa *Top Girls*; en aquest sentit, la protagonista —que, com veurem més endavant, és l'únic personatge que es manté durant tota l'obra, i l'únic que no es desdobra—, en un primer moment, se sent hereva del llegat d'aquestes dones («We've all come a long way» [2013: 117]), i allò que suposadament les uneix, el nexa comú que assegura la continuïtat —i el progrés— de les seves respectives experiències, és, segons la pròpia Marlene, «our courage and the way we changed our lives and our extraordinary achievements» (2013: 117). Per començar, encara que es mantingui, en un cert sentit, l'esperit genealògic que consisteix en un retorn al saber del passat per organitzar les lluites actuals, ja s'hi ha produït una primera dislocació: la crítica ha esdevingut celebració, les lluites a examinar (així com les lluites del present, cristal·litzades en Marlene) es presenten, ja, com a *victòries* consumades, i els «sabers locals, discontinus» que reclamava Foucault (1997: 18) apareixen, aquí, en una dimensió transhistòrica i transcultural emparada sota el paraigua homogeneïtzador dels «extraordinary achievements». És aquest paradigma d'èxit —el paradigma capitalista on s'ubica Marlene, i que, invariablement, *projecta* sobre totes les seves «predecessores»¹¹ el que, en teoria, ha d'assegurar el diàleg entre les dones i constituir la base per a l'intercanvi d'experiències que es produirà durant la vetllada; com observa, encertadament, Harry Lane, «celebration is based on mystification of the facts: that Marlene's promotion is in some way the end result of a unified historical process of which all women have been part» (1998: 63). I és aquesta pretesa unitat, sostinguda per una concepció lineal i homologable del temps històric¹² —que es basa en la

11. La projecció que exerceix Marlene la condueix, constantment, a jutjar els relats de la resta de personatges des de la seva pròpia perspectiva i evidència, globalment, el caràcter discursiu i històric de l'experiència: «NIJO: [...] So when the time came I did nothing but cry. [...] / MARLENE: Are you saying he raped you? / NIJO: [...] No, of course not, Marlene, I belonged to him, it was what I was brought up for from a baby.» (2013: 100); «GRISelda: Walter found it hard to believe I loved him. He couldn't believe I would always obey him. He had to prove it. / MARLENE: I don't think Walter likes women. / GRISelda: I'm sure he loved me, Marlene.» (2013: 130); «NIJO: [...] would I have been allowed to wear full mourning? / MARLENE: I'm sure you would. / NIJO: Why do you say that? You don't know anything about it.» (2013: 137).

12. L'homogeneïtzació que propicia el metarelat capitalista no només ateny l'experiència de les diverses dones que pertanyen a temps històrics i a marcs culturals diferents, sinó que també condueix a una homogeneïtzació —en forma de competició— entre l'experiència dels homes i de les dones: en aquest sentit, sota l'auspici de l'èxit, es crea la il·lusió que és possible una *igualtat* (encara que a les dones els resulti més difícil) entre els sexes, mesurada en termes d'emancipació econòmica, i s'acaba erradicant, implícitament, qualsevol diferència més enllà de la possibilitat política institucional d'accedir a certes esferes socioeconòmiques. Marlene, en acollir-se a aquest paradigma, acaba

hipòtesi d'una progressiva emancipació mesurada en termes o econòmics o tècnics— el que la trobada desmantellarà per mostrar-nos la incomunicabilitat i la radical falta d'equivalència d'unes experiències que, en ésser discursivament produïdes, no poden erigir-se com a categories universals, unes experiències que no es presten a l'essencialització que suposa pensar-les com a quelcom *immediat*, al marge dels seus contextos històrics i de les seves relacions amb altres constructes com la classe social o la raça: com mostra Joan Wallach Scott, «[la experiència] ya es de por sí una interpretación y al *mismo tiempo* algo que requiere ser interpretado» (1999: 112).

En conseqüència, el diàleg esdevé impossible, i es fragmenta en una sèrie de monòlegs autoreferencials que enclaustrin els personatges i que no els permeten, en rigor, ni «trobar-se», ni generar cap tipus de saber, ni traçar vincles d'*afiliació* entre ells¹³ —uns vincles que haurien de veure's afavorits, en teoria, per la sincronia, i que, aleshores, podrien estendre's més enllà del doble paradigma filial i progressiu.¹⁴ Szondi, a propòsit de les obres de Txékhov, reflexiona sobre les implicacions que subjauen en aquesta mena de «diàleg de sords» que suposen les reflexions monològiques en forma de diàleg, i ho atribueix a l'autoalienació d'uns individus que, en restar aïllats enmig de la societat, refusen el temps present en favor del record o de l'enyorança (1988: 26-31). El que en Txékhov constituïa, però, una contradicció irresoluble entre aquest impuls «temàtic» —que necessitaria, segons Szondi, un tractament èpic— i la forma dramàtica —amb els seus requeriments d'un espai i un temps absoluts, d'una confiança en la transparència de l'esfera interhumana—, una contradicció que havia de recobrir-se *literalitzant* el «diàleg de sords» (és a dir, dissimulant la problemàtica formal per mitjà d'una motivació temàtica), en Churchill troba una consolidació *formal* que no només es limita a la inclusió (i posterior negació) d'un «jo» èpic autorial mitjançant el procediment del muntatge,¹⁵ sinó que penetra en el diàleg mateix (dissolent, totalment, qualsevol oposició forma/contingut) amb la superposició constant de les rèpliques:

reproduint les lògiques de dominació del mateix sistema amb el qual, suposadament, s'ha enfrontat, i relega la responsabilitat de l'emancipació a l'àmbit purament individual: « MARLENE: Anyone can do anything if they've got what it takes. / JOYCE: And if they haven't? / MARLENE: If they're stupid or lazy or frightened, I'm not going to help them get a job, why should I?» (2013: 233).

13. Per la diferència i les implicacions dels conceptes de «filiació» i «afiliació», remeto a Edward Said, *The World, The Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, p.16-24.

14. El fet que puguem pensar en un paradigma alternatiu (en aquest cas, el d'afiliació en comptes del filial) a partir de la mateixa situació que es crítica, forma part de l'esperit brechtian que desprèn tota l'obra: com explica el mateix Brecht, «los acontecimientos singulares tienen que ser vinculados de modo tal que los modos de la acción hagan impacto. Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción» (1963: 56). Brecht insisteix a ensenyar «los modos de la acción», és a dir, els «nusos» que enllacen els esdeveniments per tal que l'espectador pugui discernir amb criteri, perquè una de les característiques crucials del teatre èpic (que Churchill adopta aquí) és subratllar l'*optativitat* de les accions: apuntar el que podria haver estat per entendre, per una banda, el *procés* de l'acció i, per l'altra, per mostrar la historicitat i la contingència del camí que ha empès la falla. En aquest sentit, la sincronia no només desvela les problemàtiques de certa manera d'armar genealogies, sinó que deixa entreveure *altres* possibilitats (com deixar enrere el paradigma de la filiació i del progrés per entendre la «constel·lació contradictòria» i històrica de les diverses posicions dels subjectes-dona).

15. «I el muntatge és aquella forma èpica d'art que nega l'autor èpic. Mentre que la narració perpetua l'acte narratiu, i no es trenca el lligam amb el seu origen subjectiu, l'autor èpic, el muntatge, en el mateix moment en què es constitueix, s'immobilitza i fa la impressió de formar, com el drama, un tot en si mateix. Remet a l'autor èpic com a la seva marca de fàbrica —el muntatge és el producte manufacturat de l'èpica.» (Szondi, 1988: 95).

NIJO: I shouldn't have woken him.

JOAN: Damnation only means ignorance of the truth. I was always attracted by the teachings of John the Scot, though he was inclined to confuse / God and the world.

ISABELLA: Grief always overwhelmed me at the time.

MARLENE: What I fancy is a rare steak. Gret?

ISABELLA: I am of course a member of the / Church of England.*

GRET: Potatoes.

MARLENE: *I haven't been to church for years. / I like Christmas carols.

ISABELLA: Good works matter more than church attendance.¹⁶ (2013: 103)

D'aquesta manera, per una banda, el caràcter infranquejable dels monòlegs pren més consistència que en el mer «diàleg de sords» (ja que ara no es construeixen successivament al llarg de les rèpliques, sinó que assistim al seu desplegament de manera simultània), i, per l'altra, aquest diàleg monològic queda perfectament integrat en la dinàmica de la celebració i del sopar (en aquest sentit, paradoxalment, l'escena esdevé, aparentment, més «realista»); de fet, l'abisme entre les experiències de les diverses dones —un abisme que acabarà evidenciant la incapacitat de Marlene per exercir de medidora i, per tant, la fal·libilitat del seu model genealògic— s'accentua a mesura que avança el sopar, i queda temàticament justificat pels efectes de l'alcohol. Al final de la trobada, les rèpliques de Gret i de Joan adoptaran explícitament la forma del monòleg —el darrer en llatí, cosa que subratlla encara més la distància, la incomunicabilitat i l'alienació dels personatges—,¹⁷ Nijo s'aïllarà en un plor incontinent per la seva pèrdua d'estatus en la cort imperial, Marlene acabarà bevent tot el que pugui per a no atendre les seves convidades i Isabella romandrà abstreta recordant els últims viatges que va fer després de la mort de la seva estimada germana i del seu marit; i tota l'escena queda emmarcada pel silenci —un silenci que esdevé summament significatiu tant pel contrast amb les comensals com per la *presència* física d'una actriu que gairebé només esguarda— de la cambrera, que és l'únic personatge, en tota l'obra, que roman anònim.¹⁸ Ni tan sols el màxim desplegament de les penes dels personatges, que, en teoria, estan vinculades per una violència patriarcal compartida, és capaç de propiciar el diàleg: es fa evident, així, que els diferents graus d'opressió que travessen les experiències de les diverses dones reunides no són homologables entre elles ni subsumibles a una mateixa categoria essencial (l'ésser-dona) que pugui agrupar-les amb independència dels seus contextos particulars, uns contextos que, pel seu caràcter aliè, complex

16. Com s'ha exposat anteriorment, la barra (/) indica el començament de la rèplica següent enmig del parlament anterior; l'asterisc (*) indica que s'inicien, amb el mateix peu, diverses rèpliques (en aquest cas, «Potatoes» i «*I haven't...»).

17. Joan, després del seu parlament en llatí, acaba vomitant; E. Diamond veu, en aquest gest, un altre *gestus* brechtia que subratllaria l'estranyament i la distància de tota la trobada: «Pope Joan's vomiting (the representation of her vomiting) is a sentient *gestus* announcing the female body's revulsion at the mystification and misogyny of Western religion —whose authority Joan nevertheless impersonates.» (1997: 89).

18. La cambrera anticipa, ja, el conflicte que Churchill presentarà al segon i, sobretot, al tercer acte de l'obra, un conflicte que enfrontarà el feminisme capitalista de Marlene amb la consciència socialista de la seva germana Joyce. El conflicte de classe s'anuncia, subtilment, durant el sopar, i fa evident que totes les comensals (amb excepció de Gret i de Griselda, que són personatges extrets de la ficció) són, en realitat, de classe alta o benestant: «ISABELLA: There are some barbaric practices in the east. / NIJO: Barbaric? / ISABELLA: Among the lower classes. / NIJO: I wouldn't know.» (2013: 106).

i contradictori, acaben esdevenint inabastables (o, en tot cas, com reclama Joan Wallach Scott, necessitarien una interpretació que no es pot produir quan la continuïtat i la immediatesa de l'experiència es dona per suposada).

I think the eighties are going to be stupendous

La tècnica del muntatge —que disloca espai i temps per configurar diverses escenes el nexa comú de les quals és, justament, aquesta «constel·lació» plena de tensions que el primer acte condensa— i el desdoblament continu dels personatges —que posa de manifest, a la manera brechtiana, la distància entre l'actor i els seus personatges— permet que tot allò examinat anteriorment ressoni durant la resta de l'obra, fent emergir les contradiccions dels diferents temps històrics en el si del present narratiu. Tot plegat ens revela un dels objectius *polítics* de l'obra, que es materialitza per mitjà d'estratègies específicament teatrals (com el joc entre actor i personatges o l'ús sonor i rítmic dels diàlegs superposats): la *historització* del present històric —parant atenció a la complexitat de les relacions entre gènere i classe social— amb la consegüent distància que habilita la reflexió crítica d'allò que apareix en escena. Com afirma Janelle Reinelt, seguint Brecht:

Brechtian historicization actually works in three modes simultaneously. In representing the past, the specificity of its conditions, its «Otherness» from now, and the suppressed possibilities through which it might have been otherwise are presented. Then the relationship of the past to the present is shown to consist of analogous conditions, unchanged and/or unexamined legacies that make the latent possibilities of the past act as a springboard to present possibilities. Finally, the representation of the present must be such that it is seen from a distance similar to the way the «past» is seen, that is, historically. (1996: 87)

Aquí, el passat no només es presenta amb «analogous conditions», sinó que està *literalment* present en els darrers actes de la peça, la (anti)genealogia envaeix els anys vuitanta i hi roman com a *traça* o com a espectre en el cos de les actrius que interpreten els diferents personatges: no hi pot haver, doncs, progrés absolut i definitiu, no hi pot haver victòria consumada ni síntesi definitiva de les tensions entre les diverses posicions discursives i materials.

Aquesta intervenció de les estratègies formals per mostrar l'alteritat del propi present —així com la seva concomitància amb un passat que ja no pot ésser enquadrat en el relat progressiu que empara l'èpica de l'emancipació individual capitalista— és el que allunya *Top Girls* del que Szondi anomena «peça de conversa», aquell tipus d'obra que intenta salvar la forma dramàtica mitjançant un diàleg que, en escindir-se del subjecte problemàtic per prendre l'aparença d'actualitat sense comprometre la forma en si, esdevé conversa i, per tant, «la paròdia involuntària del drama clàssic» (1988: 66). Al meu parer, però, Churchill radicalitza les propostes brechtianes i tensiona, sobretot, el model pedagògic del dramaturg alemany que, en el fons, està basat en la convenció d'un científicisme marxista que acaba relegant a un segon terme un dels eixos amb què Churchill treballa. I és que l'autora britànica no articula

una falla exemplar (un dels pilars del projecte pedagògic brechtia): la tria de «dones il·lustres» no permet establir un mapa de posicions clares i ben definides, Joyce tampoc no pot representar cap paradigma de classe, i Marlene, per molt que adopti una posició clara respecte de l'individualisme capitalista, no pot ser assimilada completament a l'emblema que constitueix Margaret Thatcher; en suma, la discontinuïtat, la complexitat i l'opacitat de la primera escena s'estenen per tota l'obra i n'impedeixen l'exemplaritat. Al capdavant, la profecia d'Angie, el «Frightening» final, a banda de constituir un diagnòstic d'aquest «progrés» celebrat per un feminisme indistingible del capitalisme més agressiu, també constata la impossibilitat d'un tancament de la falla, d'una resposta única i tranquil·litzadora: el final de *Top Girls*, en aquest sentit, en comptes de fer pedagogia, ens esperona a continuar exercint la crítica, una crítica que —desvinculada de qualsevol metarelat— no podrà erigir-se com un universal, i haurà de mantenir-se sempre provisional i localitzada.



Bibliografia

- ASTON, E; DIAMOND, E. «Introduction: on Caryl Churchill». A: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Nova York: Cambridge University Press, 2009.
- BAZIN, V. «[Not] Talking “bout my Generation”: Historizing Feminisms in Caryl Churchill's *Top Girls*». *Studies in the Literary Imagination*. Vol 39 (2), 2006, p. 115-134.
- BENJAMIN, W. «Sobre el concepte d'història». *L'Espill*. Vol. 58, 2018, p. 190-198.
- BRECHT, B. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.
- CAMERON, R. «From *Great Women* to *Top Girls*». *Comparative drama*. Vol. 43 (2), 2009, p.143-166.
- CHURCHILL, C. *Top Girls*. Londres: Methuen Drama, 2013.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.
- DIAMOND, E. *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater*. Londres: Routledge, 1997.
- FOUCAULT, M. *Hay que defender la sociedad*. Curs al Collège de France (1975-1976). Madrid: Akal, 1997.
- HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nova York: Routledge, 2004.
- LANE, H. «Secrets and Strategies for Protection and Oppression». A: Rabillard, S. (ed.). *Top Girls' Essays on Caryl Churchill; Contemporary Representations*. Winnipeg: Blizzard, 1998.
- LAURETIS, T. De. «La tecnología del género». A: *Diferencias*. Madrid: Horas y Horas, 2000.
- LYOTARD, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- REINELT, J. *After Brecht. British Epic Theater*. Michigan: University of Michigan Press, 1996.
- SCOTT, J. W. «La experiencia como prueba». A: CARBONELL, N.; TORRAS, M. (ed.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- SZONDI, P. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.

Generar memoria: Propuestas escénicas *in situ* concebidas a partir de la antigua penitenciaría, actualmente Centro de las Artes de San Luis Potosí

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura
i Tècniques de Comunicació. Barcelona, España
elva_araceli@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Arquitecta y Maestra en Ciencias del Hábitat por UASLP (México) y en Estudios teatrales por la UAB. Ha realizado estudios en danza clásica, contemporánea y teatro; de ahí surge su interés por el análisis del fenómeno del espacio escénico. Actualmente es estudiante del Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Politècnica de Catalunya.

Resumen

El Centro de las Artes de San Luis Potosí se encuentra establecido en lo que anteriormente fue una penitenciaría, concebida desde el modelo arquitectónico del panóptico. En ella se llevó a cabo un proyecto de rehabilitación que buscó lograr un equilibrio entre la conservación del patrimonio y la reconversión del espacio, con el objetivo de alojar múltiples actividades artísticas.

Desde su inauguración, el CEART ha sido escenario de diversas propuestas escénicas, que se han alojado en los foros destinados para este fin. Sin embargo, también han surgido dispositivos escénicos relacionados con la arquitectura y la memoria del lugar. Se ha generado una sinergia en la que artes escénicas, arquitectura y ciudad se retroalimentan, y donde las fronteras entre disciplinas comienzan a ser difusas, lo cual incita a la reflexión en cada uno de estos ámbitos.

Palabras clave: Centro de las Artes de San Luis Potosí, espacio escénico, reutilización de espacios, espacio no-teatral, teatro *in situ*, memoria

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Generar memoria: Propuestas escénicas *in situ* concebidas a partir de la antigua penitenciaría, actualmente Centro de las Artes de San Luis Potosí

De antigua penitenciaría a Centro de las Artes

El conjunto arquitectónico donde actualmente se ubica el Centro de las Artes de San Luis Potosí, México (figura 1) fue originalmente concebido como una penitenciaría a finales del siglo XIX (1884). En su momento, representó la materialización de las ideas liberales que se venían consolidando desde el establecimiento de la Constitución Mexicana de 1857. Esta fue la primera que «respaldó y defendió legalmente los derechos del ser humano en México» (Leija Parra, 2012: 45), en consonancia con lo que estaba sucediendo en las sociedades occidentalizadas, donde «la pena ha dejado de estar centrada en el suplicio como técnica de sufrimiento, se ha tomado como objeto principal la pérdida de un bien o de un derecho» (Foucault, 2002: 17). Esta disminución de intensidad, crueldad y sufrimiento en el castigo vino acompañada de un objetivo a veces no demasiado claro: transferir el objeto de la penalidad para que ya no fuera el cuerpo el que lo recibe, sino el *alma*. «A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones» (Foucault, 2002: 18). Según esta concepción, el cuerpo es frágil, inflexible y perecedero, en cambio, el *alma* es maleable y propensa al cambio, por tanto, el criminal podía ser rehabilitado.

Para lograr este objetivo, era necesario el establecimiento de un sistema penitenciario apropiado, donde una de las principales herramientas serían las construcciones arquitectónicas diseñadas acorde a «un programa que organizara la vida cotidiana [de los reos], la funcionalidad del edificio y la proyección de los propósitos carcelarios a la población libre» (Cruz, 1999: 31). Es decir, un lugar donde el objetivo no era solamente mantener en cautiverio al interno, sino también prepararlo para su reinserción en la sociedad.

En San Luis Potosí, la iniciativa de la construcción de la nueva penitenciaría se llevó al congreso en 1882 y, para 1883, ya se habían aprobado los planos de construcción. Según periódicos locales de la época, estos estuvieron basados en los modelos penitenciarios adoptados en las prisiones de Buenos



Figura 1. Vista aérea del Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) en la actualidad.
Foto: Equipo constructor del museo Leonora Carrington

Aires y Nueva York. (Leija Parra, 2012: 55). El modelo al que se hace referencia es el panóptico.

El modelo de la prisión panóptica fue ideado por el filósofo inglés Jeremy Bentham entre los años 1786 y 1788, a partir de las ideas de su hermano sobre la continua vigilancia que se debía mantener de los trabajadores (figura 2). Con los principios de economía y eficiencia en mente, Bentham ideó un dispositivo desde el cual era necesario un solo guardia para mantener funcionando un penal: este guardia estaría dispuesto en una torre central desde la cual pudiera vigilar todo el recinto, sin él ser visto. La clave era el aspecto psicológico en la arquitectura, que hasta el momento no había sido considerado, y que Foucault analiza en su obra *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión*: «el efecto mayor del panóptico: [es] introducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder [...] lo esencial es que se sepa vigilado [aunque] no tiene necesidad de serlo efectivamente» pero, insiste, «debe estar seguro de que siempre puede ser mirado». Este aparato arquitectónico es «una máquina de crear y sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce. [...] Los detenidos se hallan insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son portadores.» (2002: 185) En ella se disocia la relación «ver/ser visto» que, cabe mencionar, también se disocia cuando Wagner apaga la luz de la sala teatral por primera vez, pero de forma contraria: en el teatro el público ve sin ser visto, en el panóptico, uno es visto sin poder ver.

Una de las penitenciarías más famosas en su momento, fue la *Eastern State Penitentiary*, considerada como la primera penitenciaría real, y estaba basada en el modelo panóptico. Su construcción se concluyó en 1829, en el

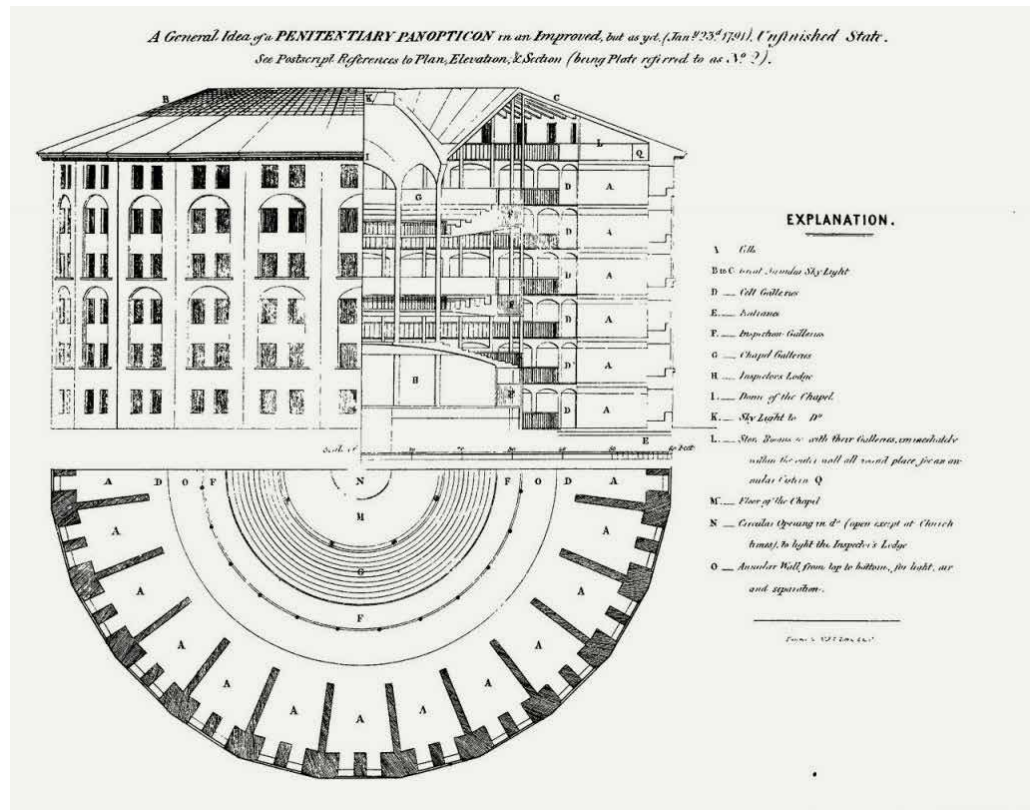


Figura 2. Planos de la prisión panóptica de Jeremy Bentham dibujados por Willey Reveley en 1791.

estado de Filadelfia. Analizando su planta arquitectónica (figura 3) y sus espacios interiores, se puede especular que, en realidad, la penitenciaría de San Luis Potosí estaba basada en este conjunto arquitectónico y no en la cárcel de Nueva York (*Sing Sing Correctional Facility*), como mencionaban los periódicos locales, ya que se trata de una arquitectura y sistema penitenciario radicalmente distintos.

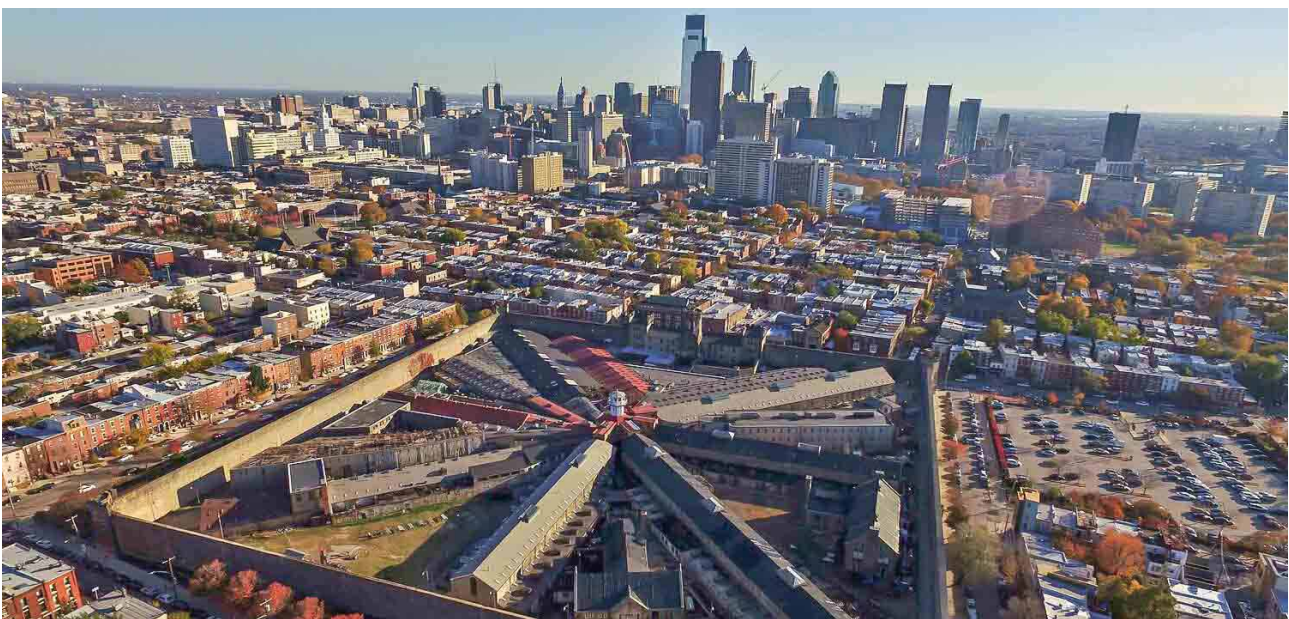


Figura 3. *The State Penitentiary for the Eastern District of Pennsylvania*. Fotografía: Darryl Moran, cortesía del Eastern State Penitentiary Historic Site

Por otro lado, la cárcel argentina a la que se hace referencia en los diarios de San Luis es la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires construida en 1877, tan solo unos años antes que la cárcel potosina. El modelo de cárcel panóptica seguía siendo utilizado medio siglo después. Sin embargo, en este caso se presenta con una composición de medio círculo en su planta arquitectónica (figura 4).

Desde el punto de vista arquitectónico y social, sería interesante una profundización en el análisis comparativo del modelo de la penitenciaría potosina con otros similares como los citados en la prensa de la época. Para efectos de este texto, resulta sugerente conocer el destino que tuvieron los dos conjuntos arquitectónicos mencionados, una vez que dejaron de ser utilizados como cárceles, y compararlos con el de San Luis Potosí: la Penitenciaría Nacional fue completamente demolida, borrando todo rastro de su memoria material. Por otro lado, la Eastern State Penitentiary fue abandonada en 1971 y no se recuperó hasta 1996, cuando se declaró Monumento Histórico Nacional. En la actualidad es un *sitio experiencial*, donde se pueden realizar distintas visitas guiadas y teatralizadas.

La Penitenciaría de San Luis Potosí tuvo otro destino. En 1999, el conjunto de edificios fue desalojado y quedó en abandono. Durante algunos años, se barajaron distintos usos para el inmueble, como transformarlo en un centro de convenciones, en un hotel (*El Sol*, 2001: 1-4) o utilizarlo como archivo histórico (*La Jornada*, 2000: 7); pero ninguna de estas propuestas se terminaba

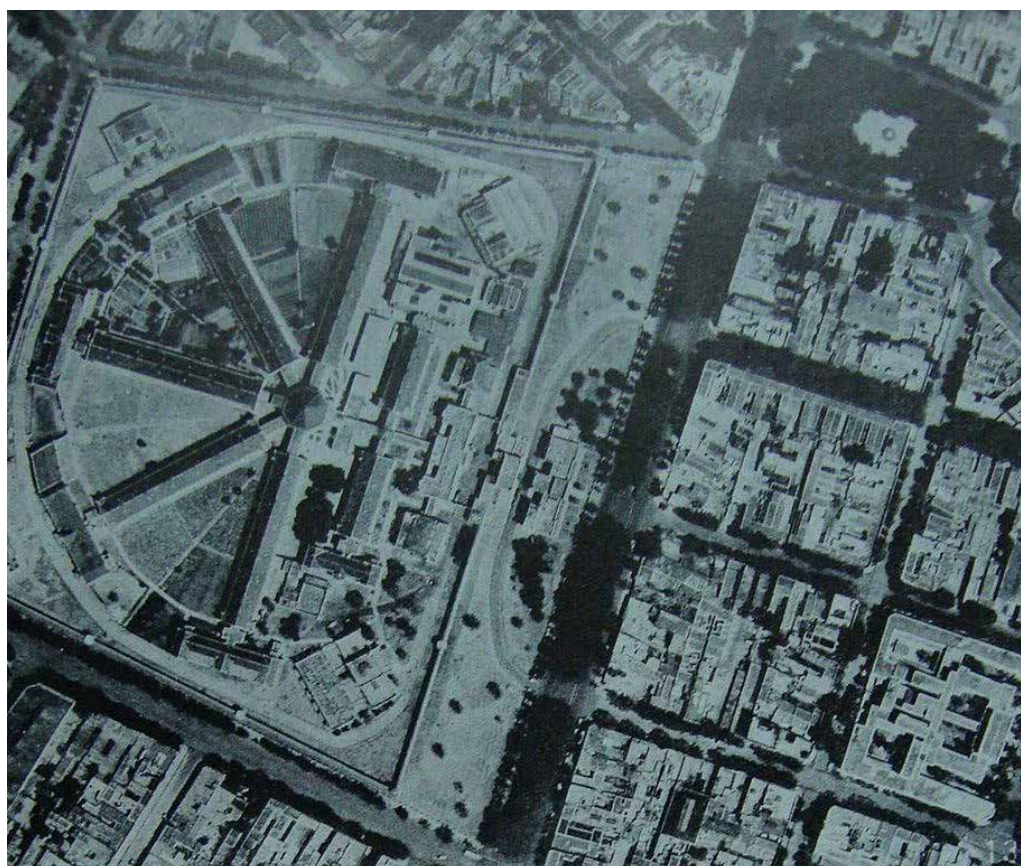


Figura 4. Vista aérea de la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires, 1903. Fotografía: Revista *La Ingeniería* n.º 772 (febrero 1939).

de consolidar. Finalmente, llegó la definitiva: en el 2004 el lugar fue transformado en un espacio de educación y creación artística, donde convergerían distintas formas de expresión. El proyecto estaba integrado a la Red de Centros de las Artes,

un programa que articula diversas estrategias con el propósito principal de establecer las bases para el surgimiento y gestión sostenible de una plataforma de desarrollo cultural y artístico de México con altos niveles de excelencia. Es el resultado de la colaboración entre la Secretaría de Cultura, a través del Centro Nacional de las Artes (CENART), y los Gobiernos de los Estados. (Centro Nacional de las artes (a).

Desde su apertura, el Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) ofreció programas académicos de iniciación y profesionalización en las disciplinas de arte popular, artes visuales, nuevas tecnologías, literatura, artes escénicas (divididas en danza, música y teatro) e interdisciplina. También estaba dentro de los objetivos del centro la actualización docente y la investigación. (Centro Nacional de las artes (b); consultada el 10 de marzo del 2020).

Como se puede observar, las artes escénicas conformaron una rama muy importante del CEART desde el inicio. Incluso, en mayo del 2016 se inauguró el Teatro Polivalente: «Un espacio dinámico, ubicado en el interior del Centro de las Artes de San Luis Potosí, que propicia el encuentro, promoción, difusión y vinculación de las artes escénicas en sus diferentes formatos, propuestas y estilos» (Teatro Polivalente. Consultada el 10 de marzo del 2020). En un inicio, este recinto estuvo planeado como un lugar para la formación de técnicos teatrales, sin embargo, su vocación inicial nunca vio la luz y se convirtió en una sala teatral más de San Luis Potosí, aunque con una interesante propuesta de programación.

Antes de la existencia del Teatro Polivalente, las áreas de Artes Escénicas y Danza del Centro de las Artes centraron sus esfuerzos en la creación de programas educativos y de actualización teórica. Estos incluían un fuerte énfasis en las prácticas escénicas contemporáneas. Un ejemplo de ello fueron la primera y segunda edición del Seminario Teatralidades y Ciudadanía, que se llevaron a cabo entre octubre del 2013 y mayo del 2015, reuniendo a expositores como Rubén Ortiz (quien fuera también coordinador de dicha actividad), Héctor Bourges, Rodolfo Obregón, Óscar Cornago, Helena Chávez MacGregor, Ileana Diéguez y José A. Sánchez, entre otros.

A la par, comienzan a aparecer propuestas de artistas locales cuya obra incluía un fuerte énfasis en procesos interdisciplinarios, así como de reflexión sobre el mismo espacio en el que se estaban produciendo. A través de estos dispositivos escénicos se *ocuparon* y *habitaron*¹ algunos *espacios otros*² dentro y fuera del recinto. Estos dispositivos estaban relacionados con la arquitectura

1. Los conceptos *ocupar* y *habitar* se han tomado prestados del trabajo desarrollado por Óscar Cornago en el libro *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*.

2. Foucault utiliza este concepto para definir espacios donde se llevan a cabo procesos que se busca alejar de la sociedad, en los que el tiempo va dejando capas a través de diversos usos y donde es posible yuxtaponer en un mismo lugar distintos espacios que se excluyen entre sí.

y la memoria del lugar, generando una sinergia en la que artes escénicas, arquitectura y ciudad se conjugaron, y donde la difusión de las fronteras entre disciplinas incitó a la reflexión en cada uno de estos ámbitos de acción.

A continuación, se exponen dos de las propuestas que se considera que cumplen con estas características. La primera se realizó en el área del anexo, la cual se encontraba aún sin ser intervenida y en estado de ruina³. Se trata de *À travers la pared*; esta se puede leer como un ejemplo de *ocupación* del espacio. La segunda y más reciente intervención, *Julián*, se llevó a cabo en el barrio contiguo al CEART, la colonia Julián Carrillo, y también dentro del mismo centro. Esta puede ser leída como una intervención destinada a *habitar* el entorno.

A través de estos dos ejemplos, cuyo origen es un mismo espacio urbano-arquitectónico, se busca exponer algunas tácticas que se han llevado a cabo para apropiarse, aunque sea temporalmente, de un espacio que es fundamentalmente institucional —y muchas veces ajeno al contexto en el que se inserta— y mostrar cómo se echa mano de la memoria depositada en el lugar, el cual está aún abierto a seguir produciendo acontecimientos y vivencias.

Ocupar la ruina: *À travers la pared*⁴

Fue una colaboración realizada entre la compañía de danza Les soeurs Schmutt de Quebec y la compañía local Zonabierta. Se trata de una puesta en escena donde se mezclaron distintos lenguajes, entre danza, teatro, vídeo y música. El proyecto se comenzó a gestar en el 2012, pero no fue hasta el 2014 que se estrenó.

En palabras de la compañía, *À travers la pared* es

una fuerte experiencia que incita a la complicidad de sus espectadores, sumergiéndolos en los mundos íntimos y conmovedores de 6 individuos en búsqueda de libertad. *À travers la pared* se aferra a nuestros muros interiores que se encuentran en continua construcción y deconstrucción. El encerramiento y la locura son tratados de manera tanto poética como catártica y es así que la obra se define como una reflexión fina sobre el concepto de libertad, las limitaciones humanas y la fragilidad del ser. (Zonabierta)

Es de destacar el protagonismo que tiene el espacio de la antigua penitenciaría dentro de la obra, pues la propuesta creativa surge precisamente de este: el punto de partida del montaje fue una serie de laboratorios escénicos que se llevaron a cabo en distintas partes del recinto, tanto en los patios ya rehabilitados como en las aulas de trabajo.

Al principio solamente nos basamos en el qué nos provocaba el espacio, cualquier espacio... Casi todos coincidimos en recuerdos de la infancia o de nuestras vidas... Esa fue la motivación principal de la obra, los recuerdos... Una palabra clave fue la reminiscencia. (Rocha, 2020)⁵

3. Hoy en día, el espacio ha sido rehabilitado y, actualmente, aloja el Museo Leonora Carrington.

4. El tráiler de la intervención escénica está disponible en el siguiente enlace: <<https://vimeo.com/87921875>>.

5. Jesús Rocha fue uno de los *performers* que desarrolló el montaje.



Figura 5. Patio del solar. Fotografía: ©Alejandro Sánchez



Figura 6. Jardín de las bardas. Fotografía: ©Alejandro Sánchez



Figura 7. Patio del solar. Fotografía: ©Alejandro Sánchez



Figura 8. Jardín de las palmeras. Fotografía: ©Alejandro Sánchez

¿Cuáles son las cualidades del espacio que estimularon la reminiscencia en los *performers*? ¿Estas tenían que ver más con el uso original del espacio o con su reciente restauración?

Actualmente, el CEART cuenta con ocho patios y jardines temáticos, en los cuales, los arquitectos, a través de distintos elementos tectónicos —cubiertas translúcidas, desniveles, jardineras y muros de distintas alturas, construidos reutilizando la piedra de las partes demolidas (figuras 5, 6, 7 y 8)— segmentaron el espacio para crear plazas y jardines que, efectivamente, tienen un carácter lúdico.

Sin embargo, debido a la geometría de la planta original del espacio, llena de ángulos agudos, también se generaron pequeños *rincones* sin aparente función —incluso se podría pensar que hasta sobrantes— pero que generan una gran sensación de intimidad. Intersticios que invitan al no hacer, al quedarse quieto, a la *inmovilidad*. «La inmovilidad irradia, se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón [...] ya hay que designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser» (Bachelard, 2010: 62).

Debido a su origen, adscrito a un pensamiento moderno expresado en la prevalencia de la funcionalidad por encima de otros valores y evidentemente, a su tipología, el edificio de la ex penitenciaría estaba planeado para carecer de estos espacios. Merece la pena señalar cómo incluso estos son contradictorios al planteamiento mismo del panóptico. Estos rincones que se

crearon en la rehabilitación del edificio, donde uno incluso se puede ocultar, producen una ambigüedad que enriquece el espacio, característica que las y los integrantes de Les soeurs Schmutt y Zonabierta se encargaron de traducir en sensaciones y movimiento.

Una vez realizadas distintas exploraciones espaciales en los lugares rehabilitados, el equipo llegó al área que aún no había sido intervenida y que incluso no estaba abierta al público: el anexo (figuras 9 y 10). Desde ese primer acercamiento decide que ahí se llevaría a cabo la puesta en escena; fue precisamente ese espacio el que les permitió concretarla:

Los grafitis que había en las paredes, las puertas (de las celdas), los pósters, algunos textos bastante interesantes que a veces escribían los internos, provocaban mucho. Y no es que la obra se haya convertido en una manera de contar las historias de los presos que antes estuvieron ahí, pero sí nos motivó mucho para continuar con la exploración. Y en algunos casos y de alguna manera, relacionarlos con nuestras propias historias. (Rocha, 2020)



Figura 9. Interior de un pabellón del anexo sin intervenir.
Fotografía: Equipo constructor del museo Leonora Carrington

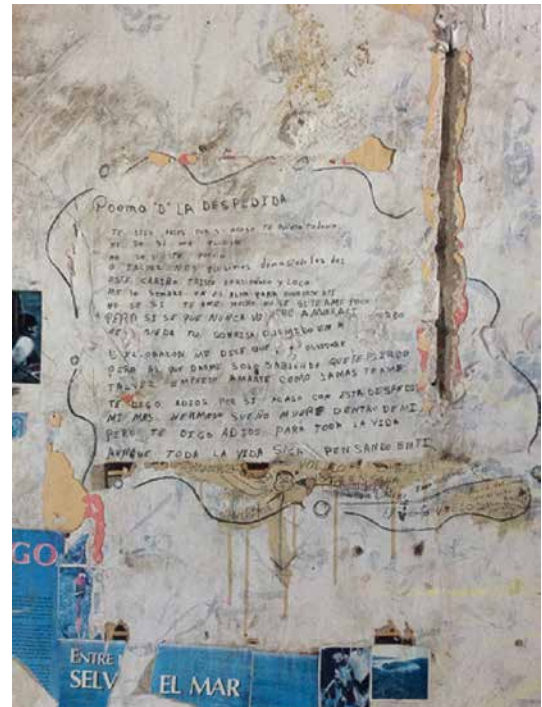


Figura 10. Grafiti en el muro de una celda del anexo.
Fotografía: Equipo constructor del museo Leonora Carrington

El objetivo de la intervención escénica no fue el de recuperar una memoria depositada en el espacio; sin embargo, el mismo espacio de alguna manera reclamó esta necesidad. No se trató de recuperar de forma documental los hechos que habían sucedido en el sitio, sino de extraer esa parte inefable que el espacio guardaba entre sus muros, traducirlo a imágenes y movimiento, y traerlos al momento presente. Evocarlos a través del cuerpo de los bailarines, sus experiencias personales y su propio conocimiento del espacio que estaban *ocupando* en el momento.

Al decidir trabajar en este espacio, las *ruinas* se fueron convirtiendo en otro motivo importante de la puesta en escena:

No solo arquitectónicas o físicas... Dentro del proceso indagamos en el concepto de las ruinas, es decir, cómo nuestros recuerdos son una especie de ruinas... Algo que ya pasó, que se pudiera pensar que ya está olvidado, pero que a fin de cuentas ahí está todavía, ahí existe todavía, y aún en esa ruina, existe cierta belleza. Por eso, nos interesó mucho el espacio que intervenimos, el anexo, porque era una ruina. Algo que existió y físicamente seguía ahí, pero a fin de cuentas ya no era lo mismo de antes, ya estaba abandonado, y los recuerdos, casi casi se podían escuchar. (Rocha, 2020)

Durante el tiempo que duraba la puesta en escena, el público recorría un espacio real,⁶ donde el polvo se había acumulado por años. Los *performers* lo invitaban a ser partícipe de la ocupación de ese lugar hostil y en desuso que, a pesar de esto, el hecho artístico había logrado convertir en habitable durante un momento, a través de la traducción a lenguaje escénico de la memoria alojada entre sus muros —tanto los nuevos y los antiguos—. Eso posibilitó la generación de nuevas experiencias y, por tanto, material de construcción para una *memoria del presente* del lugar.

Habitar el presente: *Julián*⁷

A partir del 2018, desde la dirección del Centro de las Artes, se promovió la creación de proyectos que debían tener como objetivo la vinculación de la institución con su contexto urbano y social más próximo, pues se ha reconocido como ajeno a este, a pesar de estar inserto en él. Para ello, cada cierto tiempo se llamaría a un director de escena de reconocida trayectoria para que trabajara bajo este precepto. El segundo convocado fue Alberto Villareal, quien, después de reunirse con distintos creadores locales, incentivó que cada uno de ellos desarrollara su propio proyecto. Uno de estos fue *Julián. Reflejo simétrico de casa*, propuesto por la compañía de teatro El Gato de Schrödinger.

Julián se distinguió de los otros proyectos por su vocación de creación colectiva. Veintidós participantes desde los 15 años de edad se dividieron en equipos para iniciar con una investigación de campo «azarosa, sensorial, documental, cualitativa» (El Gato de Schrödinger. Consultado el 5 de junio del 2020), dentro de la colonia Julián Carrillo, antiguamente conocida como La Centenario. Gracias a ella conocieron a Juan Arvizu, residente del barrio desde hacía aproximadamente 80 años, quien les contó distintas experiencias de su vida en el lugar, que quedaron registradas en cinco bitácoras con las que posteriormente cinco dramaturgos trabajarían para desarrollar

6. Un espacio que no estaba representando a otro; que se presenta con una fuerte carga histórica, signica y psicológica previa a la puesta en escena.

7. Se puede ver un breve registro de video del proceso del montaje en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=vmwlJvKZCfM>>.

diversos textos sobre la añoranza; de ello surgió la publicación *Instrucciones para armar casas en papel*, finalizando así con la primera etapa del proyecto.

Es interesante conocer la consigna de esta escritura: los dramaturgos debían utilizar los recuerdos de Juan, descubrir qué resonaba en ellos o qué recuerdos de su propia vida rememoraban sus palabras, y escribir sobre ello. Es así como surge el proceso *rizomático*⁸ que la compañía utilizó para continuar con su investigación, donde una historia original evoca en alguien un recuerdo con el que se escribe otra historia, y así sucesivamente.

En la segunda etapa, los participantes se dividieron en siete equipos. Cada uno de ellos trabajó, con habitantes del barrio, alguno de los ejes propuestos: violencia, identidad, resignación/aceptación, mirada femenina, migración física, abandono e infancia. El objetivo de estos ejes fue acercarse a la añoranza de los habitantes del barrio, pero con el propósito de que valoraran su *ser* en el presente y en su propio contexto.

Como resultado de esta investigación se obtuvieron siete instalaciones escénicas. Estas se activaban simultáneamente e invitaban, no solamente a *estar en*, sino a *habitar* el espacio a su alrededor, ya fueran las calles del barrio o los patios del CEART, pues el dispositivo se instaló en ambos sitios. Esto fue así debido a que se llegó a la conclusión de que habría poca asistencia de los vecinos si solo se realizaba dentro del CEART por lo que, en un gran acierto, se decidió acercar el montaje a ellos y sus espacios de vida cotidiana.

La instalación resultante del eje de 'abandono' tiene como título *Cubos de piedra*. Constaba de 13 cajas *sensoriales* que contenían elementos que se podían ver, escuchar, tocar e incluso comer. A través de ellos, el público podía experimentar las sensaciones que producían las 55 casas abandonadas que se localizaron en el barrio durante el proceso de investigación, esto mientras escuchaban las historias que un miembro de la compañía, en papel de *actante*⁹ y no actor, contaba sobre ellas y sus habitantes. Esta instalación llama particularmente la atención, pues es un claro ejemplo de las posibilidades que existen para la producción de conocimiento desde el arte. Esta fungía como un «espacio generador de nuevos conceptos, sentidos, diálogos y discusiones que, sin esperar una funcionalidad y practicidad explícita, pueda abrir nuevas posibilidades en lo social» (Cornago; Rodríguez Prieto, 2019: 9). Tanto la investigación previa como la información que esas cajas contenían, aunada a historias de la cotidianidad, fueron otra alternativa para conocer el barrio

8. El concepto *rizoma* fue desarrollado por Deleuze y Guattari en el libro *Mil Mesetas* y propone una forma de relacionar las partes de un todo que se contraponen a la estructura organizacional del árbol: el rizoma es un sistema que admite múltiples categorías que se vinculan entre sí sin jerarquías o posiciones establecidas para generar conexiones en todas direcciones; no tiene un principio ni un fin, está en constante transformación, siempre expandiéndose y desbordándose; si se interrumpe, comienza a reconstruirse. Un sistema rizomático tiene múltiples entradas por las cuales se puede acceder a él. Este no se deja reducir a la unidad ni a la multiplicidad. Ninguna de las partes de un rizoma tiene más importancia que otra. (2004: 25-29)

9. Según la definición de González, J. (2018) es quién o "lo que desvela las acciones y el carácter signico del cuerpo, porque ya no hay hermeneutas, ni personajes, ni actores. No hay hermeneutas porque no son puente entre la obra y el público. No son personajes porque no existen en la obra. No son actores pues no hay papeles que representar." En este sentido, los miembros de la compañía se encontraban ahí para activar los procesos de intercambio, pero el público los completaba al participar activamente con sus propias vivencias e historias. Los actantes no existían en el universo específico que se estaba creando y no estaban representando ningún personaje, se estaban presentando a ellos mismos.

y alejarse de la narrativa cargada de prejuicios que existen hacia él, incluso entre los mismos vecinos.

Otra instalación, *La casa de la abuela*, estaba conformada por mobiliario de salón que se colocó sobre una pequeña explanada al aire libre. Alrededor de este, había diversos objetos *activadores*: álbumes de fotos, un juego de lotería, incluso una pequeña fogata donde se podían asar bombones. Todo esto estaba simplemente ahí a disposición de quien quisiera sentarse en los sillones, hacer uso de ello y tal vez iniciar conversaciones. No había tiempo establecido para permanecer en el lugar, y no había nada que marcara el ritmo de las actividades; la permanencia o no en el espacio dependía de los espectadores y de su voluntad de invertir las relaciones y convertirse ellos mismos en *actantes*.

Esta instalación fue creada por el equipo dedicado al eje de 'identidad', fue en la que las personas permanecían por más tiempo y donde los vecinos mayores realmente bajaron la guardia. Se logró crear un espacio-tiempo de habitabilidad en un entorno que generalmente no es percibido de esa forma, donde uno podía «abrirse a un plano de relaciones imprevistas que pasan por un plano sensible» y donde la «apertura, relajación, aunque sea temporal, y relación abierta con el medio» (Cornago; Rodríguez Prieto, 2019: 26-27) fueron posibles, aunque el propio espacio originalmente no estaba previsto para ello.

«Habitar es cuidarnos» (2019: 9) menciona Óscar Cornago. Curiosamente, todas las instalaciones tenían en común el aspecto del *cuidado*¹⁰ hacia el otro y de alguna u otra forma utilizaban la evocación de memorias propias del barrio como herramienta para activar el proceso *relacional*, que como Bourriaud explica, se va a desplegar en el espacio «de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo» (2008: 53). Desde que se inició el proyecto, se tenía claro que la evocación de memorias y la *añoranza* no servirían simplemente como instrumentos para generar empatía entre *actantes* y espectadores y mucho menos para proponer un mundo utópico cimentado en una nostalgia hacia un pasado que fue mejor, sino para generar una experiencia en el *aquí y ahora* concretos, que revele lo que Bourriaud llama nuevas *posibilidades de vida*: «Parece más urgente inventar *relaciones posibles* con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores» (2008: 54). En este sentido, *Julián* se adentró a explorar la complicada relación que existe entre el barrio y la ex penitenciaría, funcionó como un agente que propició *microencuentros* impensables en otras circunstancias, y demostró que son posibles y no solo eso, también replicables.

La compañía tiene planeado repetir la investigación que se realizó en distintos barrios de la ciudad, para poder responder a la hipótesis que surge a partir de este primer ejercicio: «Todo San Luis Potosí es reflejo de una misma colonia» (Quintero, 2020), de ahí el subtítulo del montaje: reflejo simétrico de casa . Con ello no se busca estandarizar una experiencia local, sino que, a partir de los ejes propuestos, se comience a construir un espacio de memorias y experiencias con las que una gran parte de la población se pueda

10. La compañía obtiene este término de la *Teoría de la mujer enferma* de Johanna Hedva.

identificar y, a través de la añoranza, se comience a reconocer la complejidad y diversidad que existe en las identidades de los potosinos.

Julián es un dispositivo que surge desde la institución, pero se instala dentro del barrio, generando cierto conflicto. Habla de la incapacidad de atraer a los vecinos al CEART, por lo que se sale del espacio físico de la institución al espacio público. Después regresa, vuelve a salir y busca expandirse en nuevos horizontes, siempre respetando su origen local. Es una puesta en escena que no surge precisamente del espacio físico de la antigua penitenciaría pero que, sin embargo, logra generar una sinergia entre este —su pasado y presente—, el barrio en el que está inserto y la ciudad. Amplía así el horizonte, para repensar las relaciones entre estos ámbitos en el futuro pero, sobre todo, también en el presente.

Conclusiones

Cuando se habla de *memoria* en el ámbito de la arquitectura existe una propensión a abordarla desde el punto de vista histórico y estático. La transformación por la que atravesó la antigua penitenciaría de San Luis Potosí al ser convertida en Centro de las Artes evitó que esto sucediera.

Aunque hace falta profundizar en el análisis individual de los espacios penitenciarios mencionados y conocer el impacto social de cada uno de los proyectos desarrollados en sus respectivos contextos más próximos y las ciudades de las que forman parte, es posible hacer la siguiente inferencia: a diferencia de sus análogas, la Penitenciaría Nacional de Buenos Aires —donde la memoria material fue borrada casi por completo—, y la State Penitentiary for the Eastern District of Pennsylvania —que, al haber sido reconducida a museo, las posibilidades de actividad e intervención en su espacio se vieron delimitadas—; el CEART y la actividad artística que se gesta dentro de él ha permitido no solamente la conservación de la memoria sino también la construcción de nuevas posibilidades de producción espacial y experiencial.

La rehabilitación del edificio también ha jugado un papel sumamente importante para estas posibilidades. El proyecto privilegió la conservación de la arquitectura y materiales originales. No obstante, los espacios fueron modificados para que pudieran alojar diversas actividades artísticas con requerimientos muy específicos. Algunas áreas de celdas se demolieron para dar lugar a amplios salones de danza y teatro; pabellones que estaban inconclusos se completaron con elementos de arquitectura contemporánea. Sin embargo, en la medida de lo posible, se mantuvieron las huellas del pasado del edificio, siendo una de las más relevantes la torre central del panóptico, que actualmente es utilizada como un lienzo que cada cierto tiempo es intervenido por algún artista plástico local.

Es importante enfatizar que, aunque el edificio tiene un gran valor patrimonial, el haber sido convertido en Centro de las Artes ha permitido que los espacios se desacralicen y sean continuamente intervenidos y resignificados de muy diversas formas, siendo una de las más relevantes la acción escénica. A su vez, los proyectos escénicos que han tenido su origen en el CEART (ya sea como edificio o como institución) se ven sumamente influenciados por

las características espaciales de este. Se podría considerar que existe un bucle de retroalimentación continuo entre el ámbito arquitectónico y escénico.

Un claro ejemplo es *À travers la pared* que, aunque solo tuvo cuatro funciones en el lugar en el que fue concebido, estas tuvieron un fuerte impacto en futuras puestas en escena potosinas, para las cuales representó un parteaguas: hasta el momento no se había realizado un montaje que implicara tanta complejidad técnica en un espacio que aún se encontraba en ruinas. Además, estas cuatro funciones permitieron que se pudiera acceder a un área de la antigua penitenciaría, generalmente cerrada al público debido a su estado de deterioro. A pesar de su hostilidad, durante el transcurso de la obra, este se volvió no solamente habitable sino un espacio vivo, capaz de seguir produciendo experiencias sensoriales y significativas en los individuos que lo estaban *ocupando*.

À travers la pared fue posteriormente adaptada para salir de gira y presentarse en teatros convencionales fuera del país. La acción de habitar el anexo y las huellas de memoria que este aún contenía, quedaron impregnadas en el cuerpo de los bailarines, quienes fueron capaces de evocar las múltiples sensaciones que este lugar les había provocado en otros sitios y contextos sumamente distintos. La puesta en escena y su posterior adaptación no habrían sido posibles sin la experiencia vivida en el espacio. A su vez, la acción escénica contribuyó a reactivar la memoria de este lugar que, a raíz de este ejercicio, siguió siendo sede de diversas manifestaciones escénicas de carácter experimental, hasta que en el 2018 fue reconvertida en museo.

En la puesta en escena de *Julián*, también es posible dar cuenta del bucle de retroalimentación entre artes escénicas y espacio arquitectónico. Sin embargo, se lleva más allá y se amplía esta relación hasta el ámbito urbano. A diferencia de *À travers la pared*, que llevó la experiencia espacial del interior de la ex penitenciaría hacia el exterior, incluso traspasando fronteras, en *Julián* sucedió a la inversa: la experiencia en el barrio circundante fue llevada intramuros del recinto. No obstante, se pretende que esta dinámica no termine ahí, sino que se planea seguir manteniéndola en distintos barrios de la ciudad. Desde su premisa de planteamiento, el CEART y *Julián* están íntimamente ligados y no podría existir uno sin el otro, pero a su vez, esta relación es extrapolable a otras geografías.

En *Julián*, es palpable la búsqueda de una identidad del barrio a partir de diversas manifestaciones de la memoria. Ya sean orales, como lo eran las historias de los vecinos; o materiales, como lo fueron las casas abandonadas y evidentemente la ex penitenciaría, ese enorme conjunto arquitectónico con el que la colonia Julián Carrillo ha colindado durante décadas. A través de los testimonios que surgieron durante la investigación previa, así como durante la activación de las instalaciones escénicas, se pudieron comenzar a vislumbrar fragmentos de una gran parte de la historia de este recinto que no ha sido contada y cuya relación con el barrio sigue siendo conflictiva. Sin embargo, *Julián* propició un espacio de entendimiento mutuo entre vecinos e institución, que, aunque breve, resultó de suma importancia.

Las prácticas escénicas se presentan como alternativas al conocimiento racionalizado. Emergen ofreciendo posibilidades distintas a las normaliza-

das, para habitar espacios que se resisten a ser habitados, ya sea por cuestiones físicas o sociales. Y no solo eso, sino que buscan ir más allá del espacio delimitado por su muralla, para explorar las múltiples relaciones que existen entre este y la ciudad. Y, tal vez, llegar a modificarlas, intencionalmente como se busca en *Julián*, o como un efecto colateral, como lo provocó À travers la pared.

La exploración espacial a través de la teatralidad pone de manifiesto la necesidad de dinamizar la memoria, de cuestionar continuamente las relaciones sociales que se propician en el espacio y de actuar en consecuencia, ya sea desde el ámbito teatral, arquitectónico, administrativo o institucional.



Referencias bibliográficas

- AUTOR DESCONOCIDO. «La ex cárcel debe ser centro cultural, insiste director del archivo histórico». *La Jornada* (Ciudad de México), (3 octubre 2000), p. 7-8.
- AUTOR DESCONOCIDO. «El ex penal será hotel. Misma función, aunque antes se pagaba por salir y ahora se paga por entrar». *El Sol* (Ciudad de México), (15 octubre 2001), p.1-4.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 172.
- BOURRIAUD, Nicoles. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 53.
- CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. (a) *Red de Centros de las Artes* [en línea] (Ciudad de México: gobierno de México) <<https://www.cenart.gob.mx/en-los-estados/>> [Consulta: 10 marzo 2020].
- CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. (b) *Centro de las Artes de San Luis Potosí «Centenario»*. [en línea] (Ciudad de México: gobierno de México) <<https://www.cenart.gob.mx/ubicaciones/centro-de-las-artes-de-san-luis-potosi-centenario/>> [Consulta: 10 marzo 2020].
- CORNAGO, Óscar; RODRÍGUEZ PRIETO, Zara. *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Santander: Universidad de Cantabria, 2019, p. 9, 26-27.
- CRUZ, Nydia E. *Las Ciencias del hombre en el México decimonónico. La expansión del confinamiento*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, p. 31.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002, p. 17-18, 185.
- GATO DE SCHRÖDINGER, EL. *Diagrama de proceso*. [en línea] <<https://drive.google.com/file/d/1GAcrIRFKECswlhoVb2FXc5TJjvLnHbSx/view>> [Consulta: 5 junio 2020].
- GONZÁLEZ, J. J. *Actante. Aresthea* [en línea] (2018). <<https://aresthea.es/termino/actante/>> [Consulta: 2 junio 2021].
- GUILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 25-29.
- LEIJA PARRA, Rudy Argenis. *La penitenciaría de San Luis Potosí 1890-1905* [en línea] (San Luis Potosí: COLSAN) (2012), p. 45-55. <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/MHIS_LeijaParraRudyArgenis2.pdf> [Consulta: 20 enero 2020].

QUINTERO, Max Alberto. Entrevista de la autora, no disponible en línea, 11 de enero, 2020.

ROCHA, Jesús. Entrevista de la autora, no disponible en línea, 5 de marzo, 2020.

TEATRO POLIVALENTE. Consultado el 10 de marzo del 2020 en:
<<https://www.teatropolivalenteceart.mx/>>.

Zonabierta. À travers la pared [en línea] (San Luis Potosí: ZONABIERTA Escena Laboratorio A.C.) <<https://zonabierta.wixsite.com/inicio/-travers-la-pared>> [Consulta: 10 marzo 2020].

do-
cu-
ments

sim-
posi

Notas para un simposio

Roberto FRATINI

serafide@yahoo.it

NOTA BIOGRÁFICA: Dramaturgo y teórico de la danza, es profesor de Teoría e Historia en el Conservatori Superior de Dansa de Barcelona. Colabora como dramaturgo con varias compañías de danza y teatro contemporáneas. Sus piezas han sido representadas en los principales teatros y festivales europeos, y galardonadas con el Grand Prix de la Crítica de Danza, el Premi Ciutat de Barcelona y el Prix de la Société Française des Auteurs, entre otros. Recibió el premi FAD Sebastià Gasch en 2013. Es autor de numerosos ensayos y artículos sobre temas de teoría y dramaturgia.

Roberto FRATINI

Notas para un simposio

*Y habiéndole crucificado, se repartieron sus vestidos,
echando suertes.*

(Mateo 27:35)

El encaprichamiento intelectual de *Facin joc!* se gestó mucho antes de la crisis sanitaria mundial. En los meses de acato institucional, cautiverio telemático y concertación gubernamental de las emociones que nos tocó vivir, siguió siendo objeto de una grata conspiración y de una especie de terquedad; cuando pareció evidente que la pandemia y sus cosmovisiones aledañas habían venido para quedarse, parte del mismo ahínco conspirativo se empleó en torear las prevenciones inmunológicas y los protocolos draconianos que amenazaban con impedir que estas jornadas se celebraran como habíamos deseado; en *jugar* con las reglas peregrinas y a ratos cabalmente demenciales del nuevo dispositivo inmunocéntrico —si acaso burlándolas (en francés el juego de palabras sale mejor, entre *jouer* y *déjouer*)—. Fiel a sus cometidos temáticos, el comité de *Facin joc!* se dedicó a ejecutar mil malabares de adaptación, a reinterpretar maliciosamente el decálogo santurrón del Nuevo Orden didáctico y a asumir deportivamente los cambios de perspectiva más vertiginosos: a inscribir el formato-simposio en una topología muy parecida a la que vertebra cualquier juego de estrategia y supervivencia. Doy las gracias a los jugadores, intrépidos y trepidantes, de aquel partido (Carles Batlle, Óscar Cornago, Constanza Blanco, Jordi Fondevila, Ferran Adelantado, Marta Borrás) por creer que el *simposio* pudiera hacer honor a su etimología y volver a ser una reunión de borrachera y pensamiento: un «barco tambaleándose en las olas», como atestigua el grafiti de uno de los antiguos beneficiarios de estos guateques helénicos. Y gracias por confiar conmigo en que pudiéramos, finalmente, juntarnos aquí. «The difficult thing is coming together», ha dicho alguien. No traduciré la frase para salvaguardar su exquisita, obscena ambivalencia. La sincronía del placer es el carisma primitivo de todo juego. Es también su mayor desafío. Me da igual (es más, saludo con maldad) el que la misma ambivalencia suene directamente cínica en el horizonte de

paranoia moral y suspicacia sexual esbozado por los recientes escándalos de la casa: considero la parafernalia preventiva de los nuevos protocolos una prosecución de la inmunología con otros medios. Y creo que, exactamente como la «guerra contra el virus» (omnipresente por defecto, insidioso por definición, acechante por decreto divino), la reciente y exitosa cruzada contra el abuso promete de momento solo ulteriores incursiones de expertos y auditores, enviados a reducir a golpes de excels, normativas y cursillos la complejidad ética e intelectual del juego didáctico —nada que ver con Eros o con Ethos—; la misma cruzada depara infaliblemente nuevas generaciones de jugadores tramposos, muy dados, con las mejores o peores intenciones, a recrear las normas invariablemente obtusas de toda inmunología; quizás a recrearse en ellas. El partido entre dramaturgia y taumaturgia, entre lo diabólico y lo simbólico, no ha sido nunca tan actual.

To play: ‘jugar’, ‘actuar’, ‘ejecutar’, ‘reproducir’. A monte de que el metadiscurso la convierta en un lugar común, la especularidad semántica de juego y teatro —casi una metáfora de doble sentido— se halla perfectamente lexicalizada en la mayoría de los idiomas. Vale la pena preguntarse si las muchas ambivalencias, tendencias exógenas y líneas de desterritorialización que la teoría ha creído vislumbrar en el reciente *turn over* posdramático no remiten simplemente a ambivalencias y arborescencias que son endógenas al paradigma universal del juego; si no es posible imaginar la teatralidad *millennial* como el despliegue coherente de la jocosidad genética e inherente a toda idea de teatro; y si las dramaturgias que juegan —nunca mejor dicho— con la analogía entre escritura escénica y programación lúdica, o entre performance y *partido*, *partida*, *jugada*, *corrida*, lejos de ser exóticas o anómicas, no representan un prolongamiento radical del proyecto moderno que fue, para el teatro, adentrarse, rescatándola, en la parte más denostada o calculadamente soslayada de su ontología: todo aquello que, lejos de rastrear los cimientos ontológicos del teatro en el ritual o en la religión, permitía definir su singularidad a partir de instancias seculares de riesgo, placer e incredulidad, en las antípodas de toda religiosidad. Considerar el teatro como un metajuego autoriza a leer el juego como el más desenfrenado de los metateatros: una indócil genealogía de los lenguajes ficcionales. En muchos aspectos, el *revival* de lo lúdico como «vivencia genealógica» del teatro, o como aparición de su sustancia metacrónica, podría legitimar teatrologías de nuevo cuño: unas ciencias oblicuas, capaces de abarcar metódicamente no tan solo el entorno fenoménico del juego, sino las taxonomías que, desde la antropología y la sociología, se han esmerado en describir, clasificar e interpretar ese entorno. Si, a título de ejemplo, nos ceñimos al desglose ya clásico de Roger Caillois, que reconduce la totalidad de los juegos a cuatro diagramas esenciales, *mimicry* (la imitación o simulación), *agon* (el conflicto o la competición), *alea* (la casualidad y el azar) e *ilinx* (el vértigo y el frenesí), tendrá lógica preguntarse si el teatro reciente, al revocar, desmitificar o desprestigiar la preeminencia de los decálogos miméticos —que todavía lo emparentaban con la *mimicry*, el «hacer como si» del universo infantil— no haya simplemente optado por integrar a su costumbres poéticas aquellas categorías lúdicas que una estrategia socioeconómica aún vigente ha lucrativamente redistribuido

en áreas no teatrales del ocio y del consumo (salas de apuestas, canchas de deporte, parques de atracciones). Parte de la nueva dramaturgia ha consistido en rescatar, reintegrar y desobviar económicamente, sometiéndolos a una nueva negociación discursiva, todos estos cuadrantes «adultos» del juego; probablemente para recordarnos que de esto va la cosa llamada «teatro»: de un juego para adultos llevado a cabo con desinteresada puerilidad. *Facin joc!* intenta levantar acta de estos rescates y desplazamientos.

Desempolvando los fetiches de la seriedad cívica y moral con tal de rentabilizar políticamente también la última catástrofe, autoridades de toda pelambre se han dedicado a ponernos, literalmente, «fuera de juego»: más exactamente, nos instan a actuar según un inédito guion de convivencia que «no deja juego» por la simple razón de que elimina (o eso nos dicen), cualquier «margen de riesgo». Al mismo tiempo, y con coherencia paradójica, la gobernanza Covid se ofrece a los adultos aññados del país como lo más parecido a una versión simplificada de juego de sociedad: entretenerlos sin ser entretenida (como hacen, por regla general, los «juegos instructivos») es de hecho su única finalidad. Verdadero sucedáneo de una Cultura, la inmunología de estado hace suyo el axioma mágico de que sea posible conjurar toda forma de transmisión, y de que el espacio de convivencia pueda, sin volverse totalmente nominal (y finalmente «virtual»), prescindir selectivamente de todos los marcos favorables a cualquier contaminación, transmisión, contagio, mestizaje, efervescencia; de que, en resumidas cuentas, volverse virtual sea su única manera de expresar la gama de las «virtudes» cívicas de nuevo cuño. El hashtag *Culturasegura* —por ser un hashtag, y por implicar una rendición incondicional del pensamiento complejo a la simplificación biopolítica— es protervamente anticultural: hace eco a la desmoralización programada del ejercicio ético con una despoetización programable de todo ejercicio poético. De paso, convierte las artes escénicas en una branca de la arqueología. La expresión «tener juego» se aplica a los espacios residuales e intersticiales en los que todavía consigue moverse lo que parecía fijado, soldado, estable; el «hacer juego» de los componentes siempre permite contemplar la perspectiva remota y esperanzadora de un fallo estructural (me temo que «La estaca», una acuciante balada de Lluís Llach, va de algo parecido). La vanguardia artística no ha consistido nunca en nada más que esto: forzar a golpes de oscilaciones (entre tradición y herejía) los puntos flexibles, los empalmes del dispositivo cultural, para abrir nuevos márgenes de juego, o simplemente para delatar los «defectos de fábrica» y «desperfectos de serie» del mismo dispositivo. Obteniendo a largo plazo que se colapsara su estática (si acaso, su *estética*) engañosa. El cometido del arte no es desacatar sin más las reglas del juego que es, sino aplicarlas paradójicamente (por ejemplo haciendo presión tercamente en los soportes y «puntos fijos» designados): romper el amor de tanto usarlo. Como un niño indócil, el arte hace un uso impropio, riesgoso y destructivo de los juguetes que, con tal de mantenerla entretenida, se le suministran buenamente. Es juego de segundo nivel, fatalmente perverso.

Visto lo visto, las poéticas representadas en *Facin joc!* han sido un entrenamiento para el ejercicio continuado de la anormalidad poética en tiempos

de Nueva Normalidad. Estas jornadas se pergeñaron rastreando los *observables* de una praxis dramatúrgica especialmente proteiforme. Resistiendo la tentación de presentarlas como la síntesis teórica de un fenómeno tan plural, dinámico y genuinamente empírico, nos decantamos más bien por visibilizarlo: hablar del juego jugándolo, y comprender sus vericuetos perdiéndonos en ellos. *Facin joc!* aspira a ser más una situación que una oferta de contenidos. La táctica es una forma de comprensión o lectura inmanente. Lo que valió para el juego de estrategia que Guy Debord se dedicó a diseñar y jugar en todo el tramo final de su aventura analítica debía valer también para nosotros: se trataba de desbancar la binariedad de teoría y praxis; de convertir la teoría en una praxis de lectura activa de los acontecimientos, y de considerar la praxis una teoría en ciernes; de apreciar en suma, una vez más, la diferencia entre connotaciones tácticas (una gama de cualidades determinadas por lo imprevisto de la acción) y denotaciones estratégicas (un protocolo de acción planificado), entre el juego como acaecimiento y el juego como objeto, entre los imponderables del partido y las casillas del tablero. La forma del simposio es, en todos sus aspectos, una aplicación lúdica de este principio: se estructura como un mapa interactivo, movedizo y variable de despliegue del pensamiento conspirativo; abarca diferentes temperaturas o cualidades de juego. *Facin joc!* alterna momentos de negociabilidad (las ponencias de tipo tradicional) y turbulencia (el *Gran Casino IT*): autoriza a la especulación a jactarse de su impureza. El *Gran Casino IT*, como sugiere su nombre, es la gran sala de apuestas en la que una muchedumbre pecaminosa y azarosa se acerca a mesas diferentes para jugársela y jugarse en partidos diferentes de praxis y/o discurso. Es también, si se quiere, una imagen fehaciente de la fragilidad del sector, o una metáfora mal intencionada del estatuto de precariedad al que se ven mayoritariamente abocados los artistas, todos ellos crupiers, jugadores, jugados (*casino*, en italiano, es todas estas cosas: ‘sala de apuestas’, ‘club’, ‘prostíbulo’, o simplemente ‘caos’).

Así pues, *Facin joc!* intenta levantar testimonio de las dramaturgias *participativas, inmersivas e interactivas* no ya por la genérica instancia de emancipación política que suele vertebrarlas (si acaso, se dedica a deconstruir los reconfortantes prejuicios inherentes a la noción de *estética relacional*, facilitada por Nicolas Bourriaud al conjunto del imperio del Bien), sino por la astucia formal, por la novedad de procedimiento, por los diferenciales tácticos, incluso por la variedad de grados de eficacia ideológica que esgrimen.

Facin joc! renuncia al confort exegético del *formato*, porque sigue considerando la participación como un problema de *forma*. Que el juego sea generalmente participativo no implica necesariamente que todos los juegos sean divertidos. Que ciertos juegos sean edificantes no implica necesariamente que todos se apunten a jugarlos.

Facin joc! apunta a lograr menos la *performativización* del público (reconocida de forma casi unánime como el diferencial más sensible del universo participativo) que la *autorización* de este: considera que los dispositivos dramatúrgicos que somete a visita valen menos por la voluntad benévola de invitar el público a una «vivencia directa» y generalmente holística que por la intención malévola de llamarlo a un ejercicio inmanente y compartido de

autoría, escritura, composición, cálculo, *interpretación*, deliberación, estrategia, simulación y, ¿por qué no?, deslealtad e hipocresía.

Facin joc! no reproduce la exégesis al uso del teatro participativo como marco de autenticación y lugar de la verdad. Más bien, considerando las poéticas interactivas como un problema de roles e intrincaciones, vuelve a inscribirlas en el registro lúdico del artificio; al fantasma del juego como experimento comunitario antepone si acaso la realidad del jugar como simulación asociativa, con todo cuanto supone en concepto de riesgo.

Asumiendo la naturaleza liminal (y por ende anómica y culturógena a la vez) del juego como margen y matriz de la cosa llamada «teatro», *Facin joc!* reflexiona sobre algunas de las metátesis más significativas de la dramaturgia reciente y hace hincapié en todos los procedimientos poéticos que permiten a un gesto de *programación* subsumir las prerrogativas tradicionales de la escritura, composición, escenificación. Precisamente por ser marginal y matricial a la vez, este gesto de programación, que en la praxis reciente aborda el problema del drama en términos *dromológicos*, presenta como un síntoma de ultramodernidad lo que es probablemente una premisa atávica de toda civilización teatral (por la misma razón por la que el impulso de juego es anterior y transversal a cualquier instancia de *mimicry*).

El panorama de fenómenos poéticos y culturales que *Facin joc!* intenta abarcar se remite precisamente al capital semántico de la idea de programación como configuración de un sistema emergente de relaciones e interacciones: va del diseño de dispositivos escénicos al diseño de experiencia interactiva; de la creación de videojuegos al despliegue performativo del juego de mesa; de las pautas de escritura no verbal de la danza a la facundia organizada del debate; de la planificación poética de espacios e itinerarios interactivos a la gestión museal; de la programación informática a la cultural. Todos estos entornos práctico-discursivos tienen un pedigrí dramático más o menos fraudulento. Son, por decirlo así, heterotopías de una heterotopía llamada «teatro» (o teatros surgidos en los intersticios, sótanos y desvanes del *theatrum mundi*), cuyo potencial de emergencia flota en un espacio de indeterminación y relatividad, entre quienes diseñan la experiencia y quienes acatan, desacatan o vuelven a negociar el aparato inherente. Entre los taumaturgos del juego (teatral, social, cultural) y los dramaturgos que aceptan jugarlo, reprogramarlo, desprogramarlo, hackearlo.

Facin joc!, para sus programadores y usuarios, viene a ser menos un museo de estéticas relacionales que un gimnasio para prácticas altamente personalizadas y rigurosamente sesgadas de relativismo estético y poético.



Simposi Internacional Estudis Escènics

Facin joc!

Formats, dispositius i aparells d'interacció (a l'escena relacional)

Institut del Teatre. 13, 14 i 15 d'octubre de 2020

Relatoria a càrrec de
Verónica NAVAS RAMÍREZ

Sumari

Nota preliminar

DIA 1. 13 d'octubre de 2020

Benvinguda institucional

a càrrec de Magda PUYO (directora general de l'Institut del Teatre)
i Carles BATLLE (director de Serveis Culturals)

Presentació del Simposi

a càrrec de representants del Comitè Organitzador.

Marc conceptual. Óscar CORNAGO i Roberto FRATINI

Dispositius ludicoteatral. Jordi FONDEVILA i Constanza BLANCO

Conferència. Jordi CLARAMONTE

**Per què tota l'estètica és relacional i per què el que Bourriaud anomena
estètica relacional fa pudor?**

Conferència. Manuel DELGADO

La vida és pur teatre. Veritat i fingiment al pla de la interacció relacional

Dispositiu lúdicoteatral. Marc VILLANUEVA i Gerard VALVERDE

El candidato (o candidata)

Dispositiu ludicoteatral. Clara TENA, Mar MEDINA i Aimar PÉREZ GALÍ

SUSANA

Conferència. Anxo ABUÍN

Ficcions immersives: l'autoteatre de Rototaza

Conferència. Paulo Antonio GATICA COTE

Teatre en temps de pandèmia: la distància social com a categoria estètica

Conferència. Christina SCHMUTZ

Jugar amb els dispositius vol. 2 – la utopia d'una entesa

Taula rodona

amb Stefan KAEGI, Mónica RIKIĆ i Roger BERNAT,
conduïda per Constanza BLANCO

DIA 2. 14 d'octubre de 2020

Gran Casino IT (*speed dating*).

Comunicacions i dispositius lúdico-teatral:

MOS MAIORUM | **Turba**

Judith PUJOL | **Una participació activa en el procés de creació dramaturgic de l'espectacle**

Verónica NAVAS RAMÍREZ | **La Ciudad**

MAMBO PROJECT | **Iaia**

LAST | **Tiranes Banderes. La construcció d'un símbol com a performance**

Paula PASCUAL DE LA TORRE | **Protocols d'intimitat: programació i artesanía de l'experiència teatral immersiva**

Laura CLOS, 'Closca', Pau MASALÓ, Xesca SALVÀ i Marc VILLANUEVA MIR | **Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)**

Dispositiu ludicoteatral. SOCIETAT DOCTOR ALONSO

El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules

Dispositiu ludicoteatral. NYAMNYAM

A quatre potes

Debat sobre els dispositius ludicoteatral presentats

dinamitzat per Roberto FRATINI i AGOST PRODUCCIONS

DIA 3. 15 d'octubre de 2020

Comunicació. David PÉREZ

El museu viu: del mausoleu al parc d'atraccions

Dispositiu ludicoteatral. ERRO GRUPO

Jogadouro

Dispositiu ludicoteatral. La Farinera

Farinera, et guanyaràs el pa amb la suor del teu front

Conclusions

a càrrec de Roberto FRATINI, Óscar CORNAGO, Constanza BLANCO, Carles BATLLE i Verónica NAVAS

Verónica NAVAS RAMÍREZ

Nota preliminar

Aquesta és una relatoria plena de forats i buits, també de places.¹

A priori, l'elecció d'aquest format respon a la voluntat de deixar per escrit i seguint l'ordre cronològic «allò que va passar» durant les tres jornades d'octubre de 2020 en el simposi *Fem joc!*, el tercer de la revista *Estudis Escènics*. Comprèn tot un espectre que va de la transcripció més notarial al document resumit o la paràfrasi, passant per l'empremta, la traça o el rastre.

Això no obstant, si se segueix amb la lectura, aviat es constatarà que «una cosa son las ideas, otra cosa es lo que pasa». La qualitat saltironadora de la dinàmica de *Fem joc!*, amb esdeveniments simultanis (per programa) o encavalcats (per contingència), portava implícita, per a qui hi participava, l'acte de la tria: què sí, què no. La lectura situada del que segueix passa per dialogar amb la persona que escriu aquest article, participant en el simposi per via triple: relatora, conferenciant i, sempre i sobretot, espectadora.

És així com la naturalesa documental d'aquesta relatoria és eclèctica i es pot entendre com una guia no reglada —o un índex de vint mil paraules— per a la lectura del número 46 de la revista de l'Institut del Teatre. Alguns dels forats o esdeveniment dels quals aquí no hi ha testimoni podran cobrir-se amb articles que els autors de conferències, comunicacions o dispositius aporten a la revista, encara que potser desviats (o corregits o matisats) en relació amb el que es va sentir i veure l'octubre de 2020 als espais de l'Auditori, al Teatre Estudi o als carrers de Montjuïc (de l'Atri de l'Institut al Teatre Grec). Qui tingui el privilegi d'haver-hi estat llavors i de llegir el número ara, possiblement mancarà de la memòria per aplicar criteris de rigor i fidelitat entorn de l'acte i el registre. I és així com ha de ser.

D'altra banda, aquí es trobaran petites «places», tímides obertures enciclopèdiques formatades com a notes a peu de pàgina amb la voluntat de situar contextualment l'enunciació del simposi i de qui hi participava, i també d'ampliar els referents aportats. Això, junt amb tot el que s'ha dit anteriorment, atorga al conjunt de l'últim número de la revista una lògica d'hipertext —ergo, relacional— del tot coherent amb el focus del simposi.



1. Originalment, aquest article ha estat redactat emprant el femení genèric. En tractar-se d'un article de caràcter acadèmic, la redacció d'*Estudis Escènics* no ho ha contemplat, d'acord amb el Llibre d'estil de la Diputació de Barcelona i amb la Gramàtica de l'Institut d'Estudis Catalans.

DIA 1. 13 d'octubre de 2020²

Benvinguda institucional

a càrrec de Magda PUYO (directora general de l'Institut del Teatre)
i Carles BATLLE (director de Serveis Culturals)³

Teatre Estudi, 13/10/2020, 9.30 h

La directora general de l'Institut del Teatre⁴ Magda Puyo destaca el fet que la revista *Estudis Escènics*,⁵ tot i una desaparició temporal, es dedica a la reflexió des de 1957. Des de fa tres anys, la revista organitza, a més, un simposi internacional anual com el que ens ocupa.⁶ Quant al focus del simposi, Puyo comenta que les característiques comunes entre l'art relacional, les poètiques de la interacció, etc., serien la trobada, la proximitat o la resistència sociopolítica i econòmica. Quan la vivència humana és el «projecte», no hi ha lloc per a espectadors passius, afirma.

Així mateix, i en relació amb la dinàmica conjuntural (és la primera tardor de la pandèmia),⁷ Puyo destaca, d'una banda, la «contradicció» com a essència del simposi, el qual augmenta, si fos possible, la necessitat d'existir; i, d'una altra, ressalta la ironia de la situació viscuda i com l'art pot sobrepassar inèrcies negatives adquirides involuntàriament. Per això, i abans de donar pas a Carles Batlle, recorda les paraules de Nicholas Bourriaud: «Sembla més urgent inventar relacions possibles amb els veïns, en el present, que esperar dies millors».⁸

2. Els vídeos d'alguns dels esdeveniments del simposi es poden consultar íntegrament a l'Arxiu Audiovisual de les Arts Escèniques de Catalunya (AAAEC). Sempre que el vídeo estigui disponible, s'enllaçarà en una nota a peu de pàgina referenciada rere el títol de l'acte. Aquesta relatoria constitueix una versió abreujada, referenciada i per escrit dels continguts del simposi. Si la voluntat és una visió obtenir una panoràmica exhaustiva de cada acte, es recomana el visionament consultar la font visual.

3. Vídeo: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2094>.

4. D'ara endavant, IT.

5. El de 2020 serà el núm. 45 d'aquesta revista acadèmica de mirada global. Més informació al lloc web <<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/index>>.

6. Celebrats sempre a la tardor, els dos simposis anteriors han estat *Teatre i ciutat. Escenografies preexistents* (2018) i *Sóc contemporani! Strindberg i el teatre d'avui* (2019).

7. En les dates en què se celebra el simposi, Catalunya es veu afectada per les restriccions compreses dins la Resolució SLT/2546/2020 del Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya (DOGC). Algunes de les mesures que s'endureixen amb la finalitat d'afavorir «la reducció de les interaccions socials, tant en espais públics com privats» són: la limitació dels aforaments dels teatres, així com de les sales de cinema o les instal·lacions i els equipaments esportius, que es manté en 50 %, independentment de les dimensions i característiques físiques de l'espai; la limitació a sis persones en reunions familiars o de caràcter social; la suspensió de l'activitat en salons de jocs, casinos i sales de bingo; el manteniment de l'activitat en restauració mitjançant, exclusivament, serveis d'entrega a domicili o recollida a l'establiment amb cita prèvia, etc. Tots els casos esmentats s'inclouen dins del paquet de divuit mesures especials en matèria de salut pública per a la contenció del brot epidèmic de la pandèmia de COVID-19, que incideix en el «compromís individual i un comportament social de cautela i autoprotecció».

Font: DOGC <<https://dogc.gencat.cat/ca/document-del-dogc/?documentId=884110>> [Consulta: desembre 2020].

8. BOURRIAUD, Nicholas. *Estètica relacional*. Buenos Aires: Adriana Hildalgo Editora, 2008, p. 54.

Per la seva banda, Batlle, director de Serveis Culturals, fa una breu repassada del simposi amb una primera al·lusió al component lúdic del títol (*Facin joc!*). La celebració de l'esdeveniment i els continguts tractats i que se'n deriven nodriran la revista de l'any que ve, centrada en la recerca, la creativitat i la creació contemporània. Batlle destaca la «ironia» de la situació pandèmica d'enguany en relació amb la tria temàtica del simposi —l'«estètica relacional» i els protocols aplicats a l'escena—, així com la «presencialitat», l'agent de resistència que l'equip del simposi «ha volgut mantenir contra els elements». De l'organització, que va tenir lloc mitjançant videoconferències durant el confinament,⁹ en formen part Carles Batlle Jordà (Institut del Teatre, Barcelona), Anxo Abuín González (Universidad de Santiago de Compostela), Constanza Blanco (Universitat Autònoma de Barcelona / Institut del Teatre), André Carreira (Universidad del Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil), Óscar Cornago (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC]), Jordi Fondevila (Institut del Teatre) i Roberto Fratini (Institut del Teatre).¹⁰

Batlle clou amb un aclariment: *Estudis Escènics* és una revista acadèmica que recull material escrit, però el simposi que organitza es nodrirà del mateix esperit de l'objecte que tracta, amb la constitució d'un seguit d'activitats, dinàmiques, disposicions de debat i estructures diferents de les habituals i que inclouen, entre altres, taules rodones (vertebrades com a jocs) o un *speed dating* (Gran Casino IT) de comunicacions i dispositius ludicoteatral a diversos espais interiors i exteriors.



9. El Govern espanyol declara d'estat d'alarma el 14 de març de 2020. Una de les conseqüències directes és la limitació de la llibertat de circulació de les persones (Article 7, Disposició 3692 del BOE núm. 67 de 2020, <<https://www.boe.es/boe/dias/2020/03/14/pdfs/BOE-A-2020-3692.pdf>>), concretada, entre altres mesures, en un confinament domiciliari. Aquesta limitació es relaxa progressivament a partir del 2 de maig del mateix any amb una desescalada asimètrica a tot l'Estat. A partir d'aquesta data, es permet, entre altres, la sortida al carrer amb limitació horària per passejar o fer exercici.

10. Organització del tercer simposi internacional de la revista *Estudis Escènics* (comitè organitzador i comitè científic): <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/organitzaci%C3%B3>>.

Presentació del Simposi

a càrrec de representants del Comitè Organitzador

Marc conceptual. Óscar CORNAGO i Roberto FRATINI

Dispositius ludicoteatral. Jordi FONDEVILA i Constanza BLANCO

Teatre Estudi, 13/10/2020, 9.40 h

Marc conceptual. Óscar Cornago i Roberto Fratini

Óscar Cornago, que havia de ser-hi físicament, no ha pogut sortir de Madrid, ciutat en què resideix, a causa de les restriccions de mobilitat per la COVID-19, motiu pel qual hi és per videotrucada en directe (Zoom). Així, els assistents a la primera sessió del simposi poden sentir Cornago i veure'l projectat a la paret frontal del Teatre Estudi, una mena de pantalla «involuntària» propiciada per l'arquitectura de la sala. Els assistents veuran tan aviat Cornago com les diapositives que compartirà per anar seguint el discurs.

Óscar Cornago obre el marc conceptual d'acord amb idees i metodologies que han inspirat el grup coorganitzador del simposi. Abans de seguir, però, proposa recitar un «petit mantra (per al simposi i per a la vida)» inspirat en John Cage, i demana als assistents que s'hi afegeixin. Cornago desplaça la seva imatge de la pantalla i ens mostra la frase, la recita i anima a recitar-la conjuntament: «Una cosa son las ideas, otra cosa es lo que pasa». Quan el que passa, segueix, no respon a allò que passa, dir el mantra no sols «omple el cos», sinó que passa a tenir una finalitat consoladora, *celebratòria*. (L'investigador tindrà present en tot moment un públic que no veu, atesa la col·locació de la webcam al Teatre Estudi, que enfoca cap a la taula dels conferencians, no pas cap al públic). Amb humor crític, apunta: «No sé si lo habéis hecho o no. Tampoco has de hacer lo primero que alguien te dice por una pantalla.»)

Després del mantra col·lectiu (recitat per una part dels presents però no tots), Cornago parla del *Programa elemental de l'oficina d'urbanisme unitari*,¹¹ d'Attila Kotanyi i Raoul Vaneigem (publicat el 1961 en el número 6 de *Internationale Situationniste*), i en destaca la idea de no-participació en el mitjà urbà. Cinquanta anys després d'això,¹² recorda, *TIME* ens tria com a persona de l'any, però no en l'era del cos, sinó en la de la pantalla i les xarxes socials, i així és com la revista nord-americana dona la benvinguda al nou món, al teu món, tal com diu la portada (Cornago ens la comparteix). Es tracta, comenta, d'un món d'ofertes per participar en tot i tothora. Com els presents, diu, «treballadors públics que optem per participar».

Es relaciona la imatge amb les *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, obra que Pierre Bordieu publica el 1994 i en què parla sobre l'aprofitament del mitjà a través dels recursos per fer-lo sostenible i viure millor, i sobre l'economia dels mitjans per obrir espais habitables, incerts, on poder-se moure,

11. Consultable en castellà a: <<https://sindominio.net/ash/isoseixanta5.html>>, recuperat d'*Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris (Traficantes de Sueños), 1999. [Consulta: desembre 2020].

12. 2006 <<http://content.time.com/time/covers/0,16641,20061225,00.html>> [Consulta: desembre 2020].

enfrent de l'economia de resultats, que és el que hi havia fins al moment. És als noranta quan es consolida aquesta via de recerca com a forma d'art, de generació de coneixement entorn d'una forma pràctica i sensible. Cornago ho completa amb la frase escrita a la figura 1: «Bordieu define la razón práctica por la capacidad de aprovechar los recursos inmediatos del medio, las “potencialidades inscritas en el cuerpo de los agentes y en la estructura de las situaciones en las que estos actúan o, con mayor exactitud, en su relación” (1994)».

En els actius a l'alça des dels noranta, prossegueix, les institucions es fan càrrec que la teoria es comença des de la pràctica. Així, amb la institucionalització els mitjans esdevenen la fi, de manera que s'han de repensar, cosa que constitueix un problema. D'altra banda, apunta Cornago, la teoria formulada des de l'altre costat de l'art s'entrellaça i això és bo a priori, però presenta el perill que la potència colonitzadora del pensament imposi una relació fantasmagòrica i fagocitzadora sobre l'art.

Óscar Cornago traça llavors una història «impossible» (des de la idea de relat lineal amb sentit únic) dels camps d'experiència però possible (entesa com a possibilitat passada, present o futura), i ho fa consultant-la a tres grans «oracles»:

L'«oracle núm. 1» ve determinat pels dos esquemes de la diapositiva anterior, que remetent a la Black Mountain College,¹³ «la Bauhaus americana a l'abric de l'alemanya», en paraules de Cornago. L'exemple de Fuller li serveix per demostrar el paper de la universitat, que enfocava les arts com a formes de recerca, de fer les coses «d'una altra manera». Les dues estructures mostrades no tenen un ús fix, qüestió que l'investigador enllaça amb la museïtzació de la *performance* i la comercialització d'abast popular de l'art.

En el cas de «l'oracle núm. 2», Cornago torna al situacionisme —una història de secessions a l'encalç de la coherència, diu, amb les arts com a forma d'intervenció política, social, etc.— i recorda també Guy Debord, cofundador de la Internacional Situacionista, i la consciència del filòsof francès cap a «la capacitat de la història per acabar amb les pràctiques». Debord és autor de *La societat de l'espectacle* (1957), on desenvolupa, entre altres qüestions, la noció d'«espectacle social», amb el públic com a element integrat en l'obra, en l'espai del quotidià, i el problema derivat de l'espectacularització d'allò no-espectacular.

Quan arriba el torn del tercer oracle, de caràcter *decolonial* i de gènere, Cornago aprofita l'avinentesa per apuntar que el focus del simposi és la participació, però en l'obertura no hi ha dones. Se situa llavors a l'Argentina, a Buenos Aires, amb la introducció del *happening* i l'ús que el lacanià Óscar Masotta i altres artistes en faran, centrat en la «importació» com a objecte de museu, sobretot no en la versió de cos i mostra, però sí de les oportunitats que l'espai ofereix, és a dir, el «museu del *happening*», «accions amb idea de provocar una altra cosa». Cornago explicita que ara el *happening* dins del museu és habitual, però Masotta ho plantejava amb l'objectiu d'arribar més enllà de l'«obra», tal com Dora García reinterpreta el 2015 a *El helicóptero*.¹⁴

13. EUA., 1933-1957. Més informació a: <https://www.blackmountaincollege.org/about/>.

14. Els dedicats a Masotta són el primer i el tercer capítol d'un projecte documental més ampli. Un dels fragments del film, rodat a Tabakalera - Centro Internacional de Cultura Contemporánea (Donostia), és un *happening* titulat *El helicóptero*, homònim al de Masotta, creat el 1966. Una de les característiques particulars d'*El helicóptero*, com

Segons això, l'objectiu de Masotta era visibilitzar els obrers de la indústria sucrera usant els espais artístics com a espais de confrontació «amb el defora, amb el que hi ha».

És així com Cornago desitja plantejar el simposi: com a obra de tres dies de durada en la qual cadascú serà actant en una dramaturgia teoricopràctica, amb la consciència que l'important no és el producte, sinó la provocació més enllà de l'espai d'actuació; la participació menys visible, l'espai comú, la confrontació física amb «el que aquí estigui cremant», perquè «no faltaran focs», assegura. Així és com planteja, el tercer dia, una taula de conclusions que reconti els «incendis i fogueres (més o menys improductius)» viscuts.

I clou recitant la frase «I aquí què crema?»,¹⁵ que, junt amb el públic, repetirà tres cops com a invocacions o mantres, per enfrontar-nos-hi.

* * *

Per la seva banda, Roberto Fratini comença manifestant que «Facin joc!» és un desig previ a la pandèmia i una «grata conspiració en el captiveri entre març i juny».

Vivim en un context, segueix, en què tothom actua¹⁶ en un guió existencial o convivencial marcat per uns protocols que «no deixen joc», en tant que no deixen lloc al risc o venen determinats per un axioma màgic que impedeix tota forma de transmissió. És així com el simposi neix de l'exigència d'allò que la física quàntica anomena *observables*, la praxi actual.

El paradigma dramaturgic rastrejat, apunta Fratini, és la pràctica com a forma de connexió immanent amb allò que passa. El joc de taula que Debord elaborà durant els darrers anys de vida¹⁷ resumia premisses i paradoxes del situacionisme. El resum d'aquestes paradoxes en l'art es traslladaria a l'objectiu de desbancar la *binaritat* de teoria i praxi com a teories infidels i mútues.

Fratini creu en l'antagonisme entre «taumatúrgia» (que domina la nostra època) i dramaturgia, i en la necessitat de poder enfrontar-se a «tanta taumatúrgia» amb una idea gamberra de dramaturgia. Per això, la forma del simposi és una mostra d'aquests dos principis: mobilitzacions del pensament conspiratiu i molta *incidentalitat* articulada en «diferents graus de turbulència».

És així com l'*speed dating* Gran Casino IT (programat per al segon dia del simposi) es construeix sobre l'evolució del significat de la paraula *casino* (des de club de nobles fins a bordell, confusió o vesper),¹⁸ amb el desig de «jugar a diferents taules». El simposi, més enllà de la noció de «teatre participatiu» i de tots els principis de Bourriaud,¹⁹ no renuncia a la participació com a fi,

a esdeveniment col·lectiu, és que públic i actors són els mateixos. Així ho explica Dora García a: «Dora García. El helicópter»: <<https://vimeo.com/152147995>> (canal de Vimeo de Tabakalera) [Consulta: desembre 2020]. Més informació del vessant performatiu de Masotta a «Y Masotta cometiò un 'happening'»: <https://elpais.com/cultura/2017/10/09/babelia/1507542025_086590.html> (Babelia, 17/10/2017) [Consulta: desembre 2020].

15. «¿Y aquí qué está ardiendo?» en l'original en castellà.

16. En l'original en castellà ho expressa en primera persona del plural.

17. *Le Jeu de la guerre* ('El joc de la guerra'), 1965.

18. *Berenjena* en l'original en castellà (significat metafòric). Referència a l'evolució etimològica del significat de la paraula en italià, llengua materna de Fratini.

19. Nicolas Bourriaud, autor d'*Esthétique relationnelle* (1998), referenciat anteriorment.

sinó que enfoca cap a la creació d'un marc en què sigui intervinguda per gestos específics.

D'aquesta manera, continua, la participació no té la finalitat de convertir l'espectador en *performer*, sinó en «allò que ja és», i no s'ha d'entendre com a marc de garantia de la comunitat, sinó com a disseny d'un artifici compartit i d'un disseny de rol. La convivència hi arribaria per la via de l'artifici i seria, per tant, una convivència «artificial».

En l'aplicació de la relació dels assistents al simposi amb l'esdeveniment mateix, Fratini apunta la superació dels termes *relativitat poètica* i *estètica* dins del sistema de relacions i d'interaccions, concretat en el desig que els participants facin el seu recorregut. Seria una tergiversació o noció expandida del concepte de teatre postdramàtic: el comitè organitzador aposta pel risc i el joc com a substància d'una dramàtúrgia desplaçada per la programació, tant per qui la dissenya com per qui renegocia les regles de joc (on cal diferenciar *aparell* de *dispositiu*). Caldrà, doncs, una visió orgànica de la dramàtúrgia a partir de la superació del concepte de *programació*, i anar cap a la viralització, «l'artista-programa que desprograma els programes existents».

En la conceptualització del simposi hi trobem un «parc enciclopèdic de termes», de l'autoteatre a la noció de teatre participatiu (carregada de connotació i prejudici). Hi tenen pes el joc de taula i altres formes d'interacció lúdica de taula; també el concepte *taula* com a marc de coneixement actiu basat en el desplaçament d'elements i la possibilitat de reorganització, tal com l'entén el filòsof francès George Didi-Huberman, recorda Fratini; o el «tauler d'interaccions i conflictes» que és «la mentida de la ciutat» per a l'antropòleg Manuel Delgado. El simposi inclourà, així mateix, dramàtúrgies i dissenys de marcs interactius.

Precisament, la interacció i la mediació han estat, i amb això Fratini tanca els focus de la curadoria. Els organitzadors creuen haver heretat sabers d'ordre dramàtúrgic o, més aviat, de la dramàtúrgia com a organització des de la dissidència, a la manera del grup d'acció artística Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa (SCCPP).²⁰

Dispositius ludicoteatral: Jordi Fondevila i Constanza Blanco

Constanza Blanco ens explica què s'ha entès, des del comitè organitzador i curatorial, com a «dispositiu lúdic». La qualitat il·limitada i expansiva de l'escena contemporània es concreta en el vast catàleg de les relacions entre audiència i obra. L'escena contemporània és el sistema de relacions més complex i, per definir-la, calen recursos (lingüístics) digitals: programar, configurar, sistematitzar, dispositiu, artefacte, *link*, fase de desenvolupament... En aquest marc, Blanco situa com a quids tant la combinatòria i la multiplicació de possibilitats com l'abocament al fenomen des de l'observació i no des de l'opinió o el judici.

L'artista i coorganitzadora del simposi destaca el rol que l'audiència ha tingut en l'«obertura a la possibilitat d'una trobada cocreativa a temps real»,

20. Més informació a: <<https://sindominio.net/fiambreira/sccpp/index.htm>> [Consulta: desembre 2020].

en la necessitat d'una nova forma de concebre una creació capa a capa. Així, es pregunta quins paràmetres estètics hauria de tenir una peça per ser considerada relació o dispositiu. Serien acords o més aviat desacords, polèmiques?

Més enllà d'això, i apel·lant al concepte de *dispositiu* dels filòsofs Michel Foucault²¹ i, amb posterioritat, Giorgio Agamben, Blanco considera el simposi com un sistema de relacions que donaran forma a una experiència en què els assistents decideixen com es desenvolupa l'acció. Això implica elaborar una dramaturgia en què l'usuari dissenyi l'experiència, i en la qual el reptu sigui, però, un sistema estable, alhora que flexible, amb l'impronosticable. És precisament en la capacitat de preveure tot allò que no es pot pronosticar que el fet lúdic adquireix gran valor per treure l'audiència de segles de passivitat. Per això, els dispositius ludicoteatralseran essencials.

* * *

Per la seva banda, Jordi Fondevila recorda els seus inicis professionals dins del camp de les arts escèniques, amb la «ingènua idea de canviar el món», idea que el pas dels anys ha anat confirmant com a complexa i ha esdevingut una obsessió, tot i la consciència que era una responsabilitat autoatribuïda, no pròpia.

Fondevila parla de «futur» des de l'obsessió recurrent, diu, per saber quines seran les arts escèniques del segle XXI i el seu paper, i considera que la revisió i reformulació de l'experiència immersiva serà el quid de la qüestió, per la responsabilitat màxima de les formes cap al món que es configura, marcat, ara per ara, per un «fort agent deshumanitzador». El director teatral i docent de l'IT es pregunta: «On és tot allò que ens fa humans en essència? Què ens permetrà tornar a l'essència de tot el que es vincula amb això? Quins són els contextos de reconexió amb nosaltres mateixos? Com formar part del món? Quina és la via de la reflexió comunitària? Quin botó caldria prémer per fer de les arts escèniques motors de transformació, espais humanitzadors per aconseguir recuperar el sentiment comú de compartició de vida i objectius, i on veiem l'altre com a aliat (no enemic)?».

Troba la solució en «tornar a seure en cercle», pas importantíssim des del seu punt de vista.

La gran responsabilitat de les arts vives del segle XXI, assegura, serà activar els canals de relació en viu, aconseguir espais humanitzadors, perquè és on rau la força de l'ofici i des d'on cal construir. Així, destaca el lligam entre l'art en viu, la proactivitat conscient i l'experiència immersiva en relació de coautoria com un camí per recórrer i configurar conjuntament. Clou amb la pregunta de quin nou art escènic necessitarà el món que ara es configura i quina responsabilitat assumirà. Per acabar, qüestiona en quin marc es desenvolupa la peça en absència de ritual o preconcepció: des de la crisi de l'experiència immersiva, l'art humanitzador i el seu poder transformacional.



21. També l'esmentarà Roberto Fratini en la sessió de conclusions de l'últim dia. Christina Schmutz en parlarà àmpliament a la comunicació «Jugar amb els dispositius vol. 2 – la utopia d'una entesa».

Conferència. Jordi CLARAMONTE

Per què tota l'estètica és relacional i per què el que Bourriaud anomena estètica relacional fa pudor?²²

Teatre Estudi, 13/10/2020, 10.45 h

Pensament relacional és el que desplega Aristòtil en la seva Poètica en explicar la catarsi com una relació entre nus i desenllaç. O el de Marx a El capital quan dona un paper fonamental a la relació —sovint conflictiva— entre forces de producció i modes de producció.

Pensament relacional és el que necessitem per entendre la mesura que els més variats projectes artístics només poden tenir efectivitat política i capacitat de transformació des de la lleialtat a si mateixos i a la seva necessitat interna.²³

Roberto Fratini introdueix la ponència de Jordi Claramonte, filòsof especialitzat en estètica modal a qui considera representant del «perfil ideal d'una sinergia entre reflexió i acció» o de l'«acció entre l'autoorganització artística i política», i anticipa el contingut de la conferència definint-lo com una discussió del marc real i l'autoficcional, o una discussió antropològica de la relació.

Claramonte comença apuntant la coincidència etimològica entre les paraules *teoria* i *teatre*, que a la Grècia antiga al·ludien a l'acció de 'veure' des d'una certa distància (encara que els grecs també disposaven d'altres paraules per definir el teatre i, concretament, les seves accions i pràctiques, com ara *drama*). A la pissarra habilitada, suport visual de la conferència, hi ha escrits amb guix, des del principi, tres termes en majúscules: de dalt a baix, RELACIONAL, COL·LABORATIU, COMPLEX.

Teatre o teoria i drama són, doncs, principis contradictoris i complementaris tant en les pràctiques artístiques com en les teories, i més o menys actius segons els modes. Claramonte se centrarà en l'«abraçada» conceptual i l'enteniment de la col·laboració.

En relació amb el recorregut de la Internacional Situacionista durant els anys seixanta, esmentat per Cornago anteriorment, el filòsof recorda la celebració del Concili Vaticà II, on deu anys abans (1959) s'instaura la missa com a «teatre participatiu» (fins aleshores la clerecia la impartia majoritàriament en llatí i rere una cortina o d'esquena a la feligresia). Claramonte assegura que convé revisar aquests antecedents de teatralitat en un país «tan catòlic i sentimental» com Espanya.

A continuació, desplega els conceptes apuntats a la pissarra.

22. Vídeo: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2095>.

23. Resum de la conferència. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/jordi-claramonte_cat>.

Relacional	Col·laboratiu	Complex
<p>Present a totes les pràctiques artístiques. Claramonte recorda el filòsof Santayana²⁴ i la seva idea de l'art com a «cooperació de plaers que no deixen que cap d'ells s'instauri i s'apoderi de tot el terreny», i és així com neix el fenomen estètic.</p> <p>Per parlar de la «relació», de l'estètica relacional, cal estar situat, diu. En referència al discurs de Cornago, recorda que «les idees són les idees», però surten de llocs, de cossos. És així com, assegura, l'estètica relacional es construeix com la cooperació de plaers sorgits en un paisatge situat, en un context generatiu, en tant que aporta quelcom que abans no hi era. I a partir d'aquí es pregunta: «Qui utilitza les idees i per què? On les col·loca? Qui pren les decisions?». En aquest context sempre hi haurà un caràcter de partida i un de retorn.</p>	<p>Segons Claramonte, només s'esdevé quan es treballa en un context situat que permeti el plantejament d'aquesta situació: l'«articulació» només ho serà si els agents (artístics, socials, polítics...) que hi participen mantenen les funcions. Per tant, l'articulació no pot ser rígida, sinó necessàriament social. Així mateix, l'abisme entre <i>organització</i> i <i>artista</i> desapareix (per exemple, expressat en l'esborrament de la diferència de sous). Perquè hi hagi articulació social, precisament, cal que desaparegui el «diferencial»: si l'articulació no «et» situa entre parells, no ho és. I ha de ser, també, política. «Com en una paella», recorda Claramonte, hi ha d'haver de tot.</p>	<p>La complementarietat i la col·laboració són inherents a tot l'expressat. Recupera la idea de les ciències socials, la botànica o la biologia; la relació amb la relació mateixa i amb la contrarietat. En aquest sentit, en paraules del filòsof Nicolai Hartmann,²⁵ recorda que «tot allò que existeix és un complex» (persones, sistemes socials i paisatges d'interactuació i produccions).</p> <p>Per seguir-ne parlant se sustenta en la idea d'<i>estrats</i>, ja que, tot i la seva connotació de rigidesa, d'ordre, defineixen condicions de possibilitat prèvia i inherent a l'obra artística, per exemple en música el timbre (amb la sonoritat material), el ritme (temps, palpitació, durada, vinculació a l'orgànic), la melodia (que possibilita el record i l'establiment de fils) o l'harmonia.</p> <p>Tot i que l'avantguarda ha estat, diu, «mestra de l'escapçament», caldria reconsiderar la base matèrica del que fem, i que s'evidencia en temps de col·lapse. Parafrasejant de nou Cornago, Claramonte afirma que «el que passa és una altra cosa, i una altra cosa és el que passa», és a dir, que la base no es veu fins que no se sent amenaçada; avui (en context pandèmic), per la biosfera i tot allò d'ordre inorgànic (amb prou força per «acabar amb tot» si s'exerceix durant prou temps). A més, cal considerar l'orgànic, «els cossos que entren en joc i que han de funcionar perquè el fet psíquic tingui pes». Finalment, apareix el social adjectivat.</p> <p>Claramonte atorga també valor al cos, que situa i té a veure amb el reconeixement de l'animalitat i la codependència, i la biosfera.</p>

A continuació, Jordi Claramonte exposa la idea que cal intentar no reduir la filosofia al comentari poètic de la justificació de les decisions pròpies, sinó que cal tenir un pensament més ampli, i és aquí on situa l'estètica modal.

El filòsof se sustenta en conceptes com l'atractor de Lorenz o l'analema per il·lustrar o fer entendre la cooperació d'elements complexos com a diàleg entre el que és gravitacional (centrípet, decantat, aterrat) i el que és radiacional (centrífug, experimental). Si féssim un atractor de l'evolució de la situació de l'art des del situacionisme, Claramonte assegura que veuríem una alterança, per motius políticsocials, de moments immersius i repel·lents. Per entendre-ho, proposa visualitzacions o diagrames com l'atractor de Lorenz, precisament perquè té dues lògiques: centrífuga i centrípeta (com en el cas del repertori flamenc, diu, que no existeix *per se*, però que respon a aquestes lògiques). Així, *repertori* equivaldria a *estabilitat*. Mentre que l'Atenes aristotèlica parla de *potència* i *acte* per definir el canvi, Claramonte es decanta pel sistema filosòfic de Megara (ciutat veïna), construït sobre la modal, que abraçava la contradicció per mitjà de quatre modes relatius: necessari, contingent, possible i impossible. En el centre quedaria l'efectiu i l'inefectiu, és a dir, allò que passa, indestriable de les idees, que també poden ser repertorials

24. George Santayana, 1863-1952. Cita no trobada.

25. 1882-1950. Cita no trobada.

(com a part d'un llenguatge compartit). És així com Aristòtil reuneix novetat i combinació per configurar el teatre.

Als elements anteriors, Claramonte hi afegeix el terme *disposicional*: talents, enginys, capacitats... Considera que fem joc sobre un repertori donat, però «allò que passa» passa en el viatge d'anada i tornada. I clou recordant Samuel Beckett, que «vorejava el límit de les seves pròpies disposicions» a l'obra *Tot esperant Godot*,²⁶ però que, com la novel·la *Finnegans Wake*,²⁷ de James Joyce, demana un coneixement del repertori per ser escrita.

Una cultura estètica digna ha de combinar i cavalcar entre els «nuclis» disposició i repertori, diu Claramonte. La potència antropològica del resultat residirà en allò que permeti fer la «capsa d'eines». Un bon repertori, finalitza, «revela coses d'un mateix que no sabia, tot i que, per no limitar-se a això i esclerotitzar-se, es requereix expansió i accés al risc».



26. *En attendant Godot*, escrita en francès a finals dels anys quaranta i publicada a principis de la dècada de 1950.

27. Publicada el 1939.

Conferència. Manuel DELGADO

La vida és pur teatre. Veritat i fingiment al pla de la interacció relacional²⁸

Teatre Estudi, 13/10/2020, 10.45 h

Des de certa perspectiva relacional —com la de la microsociologia d'Erving Goffman— la interacció cara a cara és concebuda com una circumstància social en el curs de la qual els individus demostren la seva acceptació de les normes d'acceptabilitat mútua. Les relacions que estableixen estan sotmeses a un joc de transformacions adaptatives que permeten acomodar les significacions a un criteri que no és mai de veritat, sinó de versemblança. En aquesta perspectiva, la qüestió de l'«autèntica» identitat del subjecte i, per tant, la de la possibilitat de la sinceritat, no hi tenen cabuda. La veritat no es presenta aquí com una qualitat immanent a un self que assegura i garanteix la unitat de l'individu i la possibilitat de comunicar-la als altres, sinó com una propietat que es confereix a l'individu per una audiència que juga en l'actualitat de cada context situacional. La persona, aleshores, ja no és una entitat que se semioculca darrere els esdeveniments, sinó una mera fórmula variable per comportar-se convenientment.²⁹

L'antropòleg Manuel Delgado inicia la conferència recordant que a la pel·lícula *Xarada*,³⁰ el personatge de Cary Grant exhibeix diferents personalitats i, fins que no es confirma com «un dels bons», el personatge d'Audrey Hepburn dubta de qui és realment. És aquesta la qüestió que Delgado aporta: no podem saber allò que la gent pensa, ni allò que ell pensa ara mateix. I, més enllà, és important? Perquè, assegura, no ens hem de complicar la vida amb la sinceritat.

Delgado continua la conferència esmentant la figura del sociòleg Erving Goffman, de qui projecta una foto en pantalla. Goffman, molt vinculat a la Universitat de Chicago, de tradició relacional, és conegut, entre altres investigacions, per l'estudi situat de la microsociologia, plasmat en l'obra *La Presentación de la persona en la vida cotidiana*,³¹ on investiga entre altres elements un entorn com el de l'internat (on algú pot quedar inclòs de manera permanent i estigmatitzat). Això porta Delgado cap a la definició de «situació» com a entitat de mèrit propi per ser considerada des del fet social, amb una vida també pròpia i susceptible de ser viviseccionada (en termes analítics i d'enteniment material com a relació), on l'objectivitat rau en la relació

28. Vídeo: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2096>.

29. Informació de la conferència. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/manuel-delgado_cat>.

30. *CharadeXarada*, film dirigit per Stanley Donen el 1963 i protagonitzat per Cary Grant i Audrey Hepburn.

31. *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959.

entre les coses (en la tradició de la lingüística estructural). Res no pot ser pensat si no és en relació amb alguna cosa.

És així com es diu quelcom relatiu a allò que tenim a dins i que es comparteix amb altres; parlar de l'interior, continua Delgado, és una ficció, perquè l'interior és el resultat d'un acte comunicacional, i el subjecte és allò que resulta de la relació. D'aquest fet se'n deriva que cadascú es concedeixi crèdit mutu en els gestos, paraules i extraversions de la veritat personal.

Des de la microsociologia es planteja la presumpció de franquesa com a requisit fonamental. Cal qüestionar-ho?, es pregunta Delgado. Si no, què són les perspectives situades?

Delgado no planteja cap apropament a la realitat que no sigui en termes socials (per tant, descarta la psicologia). Es pregunta per què els individus haurien de ritualitzar les accions dels altres, i apunta cap a la preocupació per la repetició.

El fi últim dels nostres valors, considera, és «quedar bé, salvar la cara i quedar a l'alçada de les situacions». Ho connecta, apropant-se de nou a l'argument de la pel·lícula *Xarada*, amb el principi fonamental de l'enfocament relacional: les relacions de força entre individus basades en el simulacre, els agents dobles, els rastrejadors de pistes, etc. Hi ha una conservació de l'ordre social al qual cada individu ha d'acomodar-se. D'aquest context, a Erving Goffman l'interessen les «engrunes del social», en paraules de Delgado, que és on trobem la informació fonamental. En l'observació del dia a dia descobrim la no existència d'un ordre social en tant que guia de les institucions o apuntador, però els individus es troben en la paradoxa i amb l'advertència que cal tenir a ratlla un esclat imminent, perquè en qualsevol moment pot passar qualsevol cosa i el canvi és molt fàcil. El fanatisme, considera Delgado, és el que sempre impedeix l'alteració de l'ordre públic i social (sempre precari, d'altra banda).

Dues mostres d'això que s'acaba de dir serien, des del punt de vista social, «l'art de donar explicacions, de saber comportar-se» (per exemple, durant un joc que consisteixi a beure alcohol, estaria permès dir ximpleries, però no vomitar posteriorment en el taxi). D'altra banda, en el terreny de la ficció, les *sitcoms* exemplificarien el manteniment d'una línia de flotació permanent en perill de ser superada, però es demana una petició de previsibilitat.

I així arriba la definició de *situació* com a «negociació, sobre la marxa, de què collons està passant». En un moment en què tots som màscares (en referència a Santayana), què interacciona? Sempre hi ha una demarcació física i temporal de la qual cal tenir cura, amb la sanció i ritus de reparació corresponents en cas que es traspassi.

Ara bé, entre nosaltres també es generen «forats», fet que serveix a Delgado per retornar al concepte de sinceritat i introduir el *d'imbècil*, descrit com qui juga a ser sincer i a dir què pensa (com qui no riu d'un acudit que no li fa gràcia, tot i la convenció). Altrament, imbecil seria aquell que no entén el joc. El que es demana socialment, per contra, és «quedar bé, a l'alçada de la proposta». I el que correspondria, si no es fa, seria l'esmentat ritus de reparació: demanar disculpes, convèncer l'altre que no s'ha fet el que s'ha fet o que alguna cosa ens ha impedit ser nosaltres mateixos (perquè estàvem enfadats,

tristos o borratxos, per exemple). Perquè, assegura, millor demanar perdó que permís. Quin és el joc, però? «A què jugues?», ens interpel·la.

En aquest joc, els detalls traeixen (a un mateix i a la resta) i cal definir la situació: marc adequat, participants i rols, estructura prèvia i de cada trobada, estipulació de significat... En suma, un consens operatiu o acord amb «allò real» i, consegüentment, amb què constituïria una infracció.

Delgado referencia *Etnografías extraordinarias: gentes, espíritus y asombros en Salto, Uruguay*, de Sibila Vigna Vilches,³² en què l'antropòleg signa un epíleg entorn de la vida social dels fantasmes i sobre qüestions com quan i on s'apareixen, l'espera, l'expectativa o la noció quotidiana del terme. El fantasma, en tant que «aparició» davant d'un públic, seria l'apoteosi del discurs desplegat. Per extensió, tots els personatges serien actors (i no hi hauria diferència entre els termes).

Tot això està relacionat amb la microsociologia de Goffman i l'interaccionisme simbòlic de George Herbert Mead, inventor del concepte *self* entès com allò que s'és: la manera com cadascú es pensa a partir d'allò que la resta veu. Així és com el subjecte es percep. Se'n deriven exemples com la cerca de proves per saber si l'audiència escolta o no (l'*amén* a les misses de gòspel, per exemple). Per tant, el *self* és una «comèdia»; com el pòquer, joc en què cadascú ha d'endevinar allò que l'altre té. En això mateix consisteix la interacció, diu Delgado; d'això ens posa al corrent la comunicació: la transmissió de la veritat és una maniobra que parteix de l'estratègia enfocada a allò que els altres volen que semblin.

Delgado clou la conferència recuperant paraules de Canetti,³³ per a qui sols som la màscara, allò que la resta veu (i tot el que temen que hi pugui haver al darrere). Però darrere de la màscara no hi ha res, apunta, tret d'una massa corpòria que intenta que l'estimin, tot i no ser mai mereixedora d'aquest amor.



32. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020. Delgado també en destaca el pròleg, escrit per William A. Christian Jr.

33. 1905-1944. Escriptor. Referència no trobada.

Dispositiu ludicoteatral. Marc VILLANUEVA i Gerard VALVERDE

El candidato (o candidata)

Teatre Estudi, 13/10/2020, 12.30 h

1969. En l'agitat context immediatament posterior al maig de 1968, obre a París L'Impensé Radical, una llibreria anarquista especialitzada en jocs d'estratègia majoritàriament desconeguts. La seva ambició és singular: arribar a desxifrar, a través dels jocs, els mecanismes del poder polític i les pràctiques de dominació. Cinquanta anys després, El candidato (o candidata) recupera un dels jocs de taula editats per L'Impensé i us convida a una partida performativa en què els espectadors es converteixen en jugadors i representants d'un partit polític, i esdevenen part d'un dispositiu immersiu. El candidato (o candidata) proposa una situació lúdica com a reflexió sobre els mecanismes de producció i perpetuació del poder.³⁴



34. Informació del dispositiu teatral. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/el-candidat_cat>.

Dispositiu ludicoteatral. Clara TENA, Mar MEDINA i Aimar PÉREZ GALÍ

SUSANA

Teatre Estudi, 13/10/2020, 16.30 h

SUSANA és un joc de taula. Hi ha alguna cosa de preeminent en la nostra manera de formular un discurs que de vegades dificulta la tasca de pensar lliurement. Aquest joc vol eludir-la. SUSANA és una manera de «baixar» les idees i barrejar-les. És una eina per a començar a parlar de coses que no havíem considerat fins al moment. SUSANA és un joc que es pot descarregar i construir de manera gratuïta a: <www.susana.club>.

SUSANA és una forma de generar coneixement a través de la conversa, no a través d'un coneixement après i una teoria preconceptualitzada. Vindria a ser una espècie de maièutica lliure de mestre o que desplaça el mestre en la figura de les cartes. La qüestió principal es manté al centre i a partir d'aquesta cada participant de la partida és una font de recursos per al diàleg.³⁵

•

35. Informació del dispositiu teatral. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/susana_cat>.

Conferència. Anxo ABUÍN

Ficcions immersives: l'autoteatre de Rototaza

Auditori, 13/10/2020, 16.30 h

Dins les experiències actuals de des-espectacularització d'allò teatral i performatiu, i d'incorporació de la intermedialitat en el seu sentit més interactiu, cal valorar com a especialment interessant la proposta que la companyia Rototaza (Ant Hampton i Silvia Mercuriali) desenvolupa des de 1998 a partir del concepte d'autoteatre. Es tractaria, doncs, d'apropar-se a propostes com The Quiet Volume o Etiquette des del qüestionament de la idea de cos social de l'estudi del paper del no-espectador en aquest tipus de pràctiques, situades en l'esfera de les xarxes globals que s'acomoden a espais íntims i poc convencionals.³⁶

•

36. Informació de la conferència. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/anxo-abu%C3%ADn_cat>.

Conferència. Paulo Antonio GATICA COTE

Teatre en temps de pandèmia: la distància social com a categoria estètica

Auditori, 13/10/2020, 17 h

El confinament ha fomentat l'extimitat i ha gratificat una sèrie d'iniciatives «comunitàries» i relacionals més o menys performatives. Els balcons, connectats «a simple vista» o registrats i compartits a través del mòbil en temps real, s'han resignificat com a espais de participació en rituals i pràctiques de caràcter col·lectiu. En concret, el conferenciant proposa reflexionar en aquest simposi sobre la performance i l'estètica relacional en una situació de postconfinament (i possible reconfinament); és a dir, sotmeses a lògiques medico-judicials com la distància social o altres protocols de comportament higiènica i «responsable».³⁷

’

37. Informació de la conferència. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/paulo-gatica_cat>.

Conferència. Christina SCHMUTZ

Jugar amb els dispositius vol. 2 – la utopia d'una entesa

Auditori, 13/10/2020, 17.30 h

Enllaçant amb Michel Foucault, els elements del teatre han sigut estat analitzats als darrers anys de manera creixent com a dispositius, és a dir, com a cristal·lització de discursos arquitectònics, decisions reglamentadores, lleis, afirmacions científiques i doctrines filosòfiques, morals i filantròpiques. El concepte de dispositiu apunta a l'anàlisi de les relacions de poder en l'àmbit cultural (i a la possibilitat de la seva subversió estètica).

El joc amb maneres de parlar híbrides planteja la utopia d'una entesa en els dispositius teatrals. Remet a la part física del material textual, a una «música del sentit», a un gest que no està al servei d'una representació dels personatges o de la seva expressió individual. Aleshores, pot sorgir una situació d'experiència comuna que constitueixi un espai relacional entre tots els presents i representi un paradigma de comunicació social democràtica. Com diria Michel de Certeau, «què passa si hom juga amb els dispositius?». És a dir, si se subverteixen les estratègies dels poderosos —o sia, també de les poderoses lleis del teatre— per tàctiques àgils i mòbils?³⁸

•

38. Informació de la conferència. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposizo20/cat/programa/christina-schmutz_cat>.

Taula rodona

amb Stefan KAEGI, Mónica RIKIĆ i Roger BERNAT,
conduïda per Constanza BLANCO³⁹

Teatre Estudi, 13/10/2020, 18.15 h

Mónica Rikić, Roger Bernat i Constanza Blanco hi són físicament, mentre que Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) hi participa en directe via Zoom des de Ginebra. El veurem projectat a la mateixa paret on al matí vàiem Cornago.

La taula rodona tindrà una dinàmica de preguntes a la manera dels jocs de taula. Serà una experiència «conjunta», segons explica la conductora, però la disposició de la sala (públic a la grada, convidades convidats a l'escenari) no variarà, com tampoc ho farà la direccionalitat de la mirada. Així mateix, d'entrada, l'única webcam que permet a Kaegi veure què passa a la sala inicialment apuntarà cap als convidats, situades situats a l'escenari. D'altra banda, l'absència del cos de Kaegi se suplirà amb la d'una espectadora, la Paula, que farà de mèdiu.

Roger Bernat reivindica que les regles s'expliquen mentre es juga. Tanmateix, Constanza Blanco dona algunes directrius bàsiques abans d'arrencar d'iniciar el joc, però. Cada participant (a escena) té unes fitxes mitjançant les quals pot atacar, qüestionar, interrompre o defensar-se. Per determinar l'ordre d'intervenció (que serà sempre el mateix), llencen un dau de rol (la Paula ho fa en lloc de Kaegi). L'últim element essencial i catalitzador de la dinàmica serà una «tombola de preguntes», una capsa amb diferents pilotes numerades que recullen qüestions dirigides a als convidats, prèviament formulades per un públic (diferent del de la sala). Blanco convida al el públic de la sala a participar-hi, també. La limitació temporal de cada convidada convidat per respondre les preguntes serà d'un minut i mig, però hi haurà la possibilitat de sumar-hi mig minut en cas de fer servir una de les cartes també atorgades. Després que cada convidada convidat respongui, la resta podran, mitjançant les fitxes, atacar, qüestionar o interrompre allò que el o company la o companya ha dit.

La dinàmica de la taula rodona es recupera tot seguit a partir d'algunes de les preguntes i respostes formulades.

39. Vídeo de la taula rodona: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2099>.

Pregunta	Canal	Respon	Resposta ⁴⁰
Núm. 15: Quina és la teva relació amb els programadors? Saps si entenen les teves propostes?	Tómbola de preguntes	Roger Bernat	Són els mediadors entre la sobreproducció artística del món i la quantitat limitada de públic, i vehiculen necessitats.
Núm. 1: per què et diuen «pare» dels robots? Per què t'interessa la intel·ligència artificial?	Tómbola de preguntes (pregunta nominal)	Mónica Rikić	Resposta a la primera part de la pregunta 1: És el títol d'un projecte i una amiga l'anomenava així. Resposta a la segona part de la pregunta 2: Per la condició humana de la màquina, però el que més m'interessa és l'impacte social, a les nostres vides. L'aproximació de la societat occidental a l'altre no humà és sempre des de la superioritat, però, per primer cop, el robot se situa com a igual o superior.
Núm. 12: Hi ha una premissa, o reflexió prèvia a la dramatúrgia d'una escena relacional o interactiva?	Tómbola de preguntes	Stefan Kaegi	Sempre es treballa d'una forma unilateral. Quin és el rol de l'espectador dins del joc, doncs? «Baixar a l'escenari», fer més horitzontal la pista de comunicació. Això, que avui dia és de sentit comú, corre el perill de no respectar cap forma de representació. En aquest canvi emblemàtic, interessa preguntar-se pel rol de cada espectador (que pot ocupar un lloc conflictiu, com qui treballa en el tràfic d'armes). ⁴¹
Núm. 4: Com generar sentit a la vida? És el joc una metàfora de la vida?	Tómbola de preguntes	Mónica Rikić	Hi ha moltes maneres de viure i de jugar. El joc és la part central de la meua pràctica, així com la pràctica ho és de la meua vida, així que la resposta és sí. Les estratègies de joc ens poden ajudar a viure diferents vides o a allunyar-nos per apropar-nos-en hi encara més.
		Stefan Kaegi	En relació amb [Theodor] Adorno, ⁴² recorda el fet que el joc demostra que la realitat no ho és del tot, en tant que construeix un món amb totes les característiques de la realitat; per tant, el món que validem podria ser un altre. ⁴³ Hem d'ensenyar-nos a deixar de malviure.
Núm. 13: Quina és l'experiència artística més gaudida a la quarantena?	Tómbola de preguntes	Roger Bernat	Rescatar llibres de la biblioteca de casa. Llegir és una sensació que feia temps que no tenia (un fet compartit amb molts, imagino).
Heu presentat la vostra feina fora d'Europa? S'ha rebut a països on no era habitual?	Roger Bernat pregunta des de la taula als altres dos convidats	Stefan Kaegi	Sí; al Caire vam haver de negociar amb la censura, que volia aprovar què podien fer o no fer els actors a l'escenari (per exemple, no podien jugar a dòmino). O als Estats Units, on termes com <i>finger</i> o <i>cul</i> no es consideren <i>family friendly</i> . A Kaegi li interessa què es pot fer i què no a les diferents societats, i això no passa exigeix només per fixar-se en els països totalitaris.
Núm. 10: On és la línia que separa l'art de la tecnologia? Existeix?	Tómbola de preguntes	Mónica Rikić	S'ajunten quan es fan servir mútuament o quan s'utilitzen en el lloc de l'altre (art emprat com a tecnologia o viceversa). Opina que la línia és completament subjectiva. La gràcia de l'art amb tecnologia és que no ha de ser estrictament productiu: permet imaginar nous usos i imaginaris que la involucrin. Per tant, hi ha llibertat de joc amb significats i utilitats.

40. A diferència de la majoria de textos de la relatoria, algunes de les respostes recollides aquí, per transcripció directa o resumida de les originals, mantenen la primera persona del singular.

41. En referència a *Situation Rooms* (2013), obra de Rimini Protokoll, companyia de la qual forma part Kaegi.

42. 1903-1969.

43. Referència no trobada.

Aproximadament mitja hora després de començar, Roger Bernat manifesta que se sent violentat per les regles de joc, que no inclouen tothom (públic). Li fa la sensació que el joc els «embruteix» i vol deixar de jugar. Blanco proposa, doncs, canviar canviar els *tempos* perquè puguin esplaiar-se. Proposa també declinar les preguntes de les xarxes socials (la majoria de les de la tómbola provenen d'allà). Amb un públic, diu Bernat, on hi ha «la crème de la crème del pensament de la Península» (frase que desperta el riure en massa), es pot portar la dinàmica cap a un lloc més interessant, on tothom pugui jugar i no només ser espectadors i, alhora, s'abandoni l'anonimat de les preguntes de les xarxes socials.

Kaegi, per la seva banda, aprofita l'avinentsa per demanar un canvi de direcció de la *webcam* (de l'escena cap a la grada/públic), acomoda el seu espai (que s'ha anat enfosquant a mesura que es feia de nit) i es posa uns auriculars.

El quadre següent reuneix algunes de les preguntes que el públic fa després, a qui anaven dirigides i les respostes formulades:

Pregunta	A qui?	Resposta
Per què vas deixar la carrera d'arquitectura? (Pregunta formulada a Bernat per un exprofessor d'arquitectura.)	Roger Bernat	Paul Valéry parla de l'arquitectura com un joc envoltant i immersiu en què un ha de desplaçar-se, i de les arts del teatre o la música com d'allò quiet, a la butaca. ⁴⁴ Li interessa el lloc en què la construcció es fa en el temps, no en l'espai.
Demanen pels jocs d'infantesa.	Roger Bernat	No recorda el joc, però sí que jugava amb un ZX Spectrum, el seu primer aparell tecnològic.
A què més jugaves quan eres petit?	Roger Bernat	Recorda que el cineasta Lars von Trier afirma dedicar-se al cinema per poder jugar de gran a tot allò que els nens no volien jugar quan eren petits. ⁴⁵ El teatre li el porta a la idea de soledat, i en col·lectiu és quan més sol se sent. Es pregunta quin és el seu/nostre lloc enmig d'«aquestes distàncies quilomètriques».
Quan treballa amb intel·ligència artificial (AI) només treballa amb robots?	Mónica Rikić	Els robots són la personificació de l'AI, però no tots han de ser necessàriament andròides. «Robot» és, essencialment, un ens artificial intel·ligent.
Què creieu que no s'ha fet? Què cal estimular en l'àmbit del relacional i l'immersiu? Què ens preocupa i ocupa? (Pregunta formulada als tres.)	Stefan Kaegi	La individualització (masses és sinònim de perill); la tecnologia, que pren el rol de possibilitar o oferir dispositius de multituds simultànies, però no juntes; una nova distribució de l'espai (no a la italiana); anar cap a la natura.
	Mónica Rikić	Creu que la realitat immersiva més potent que existeix és el teatre (sempre que s'obviïn les ulleres de realitat virtual). No tot és substituïble per la virtualitat, per tant, siguem menys, però estiguem presents. Per travessar experiències sempre diferents, purament virtuals i en primera persona, els videojocs són naturalment interactius i digitals, i cal veure'ls com a mitjà d'expressió artística <i>per se</i> .
	Roger Bernat	No té cap idea de cap a on va ni de cap a on anirà ell. La pantalla representa ara el món i ja ha fet dos projectes en línia, però troba a faltar els cossos. Per inspirar-se sempre acaba mirant «coses del passat».

44. Referència no trobada. David Pérez també citarà l'autor el tercer dia del simposi, en la comunicació «El museu viu: del mausoleu al parc d'atraccions».

45. Referència no trobada.

Pregunta	A qui?	Resposta
El teatre té a veure amb una comunitat en tant que ens interpel·la a diverses persones. En aquest sentit, hi ha una crisi de l'espai comú? Cap a on ha canviat la pandèmia el teatre i cap a on l'està accelerant? (Pregunta formulada als tres.)	Mónica Rikić	El comú és l'homogeni, l'odi a la diferència. S'han carregat la cultura i han quedat les empreses dominants de l'imaginari col·lectiu (Netflix, Spotify, etc.). Davant d'això, la cultura té la responsabilitat d'obrir noves formes i d'aportar, així que li agradaria que s'obriessin nous imaginaris menys distòpics.
	Roger Bernat	El teatre dels últims decennis és patètic, moralitzant i benpensant, incapaç d'incidir en el lloc en què la pandèmia ens ha col·locat. Hem construït un món en què som incapaços d'estar junts o de deixar un lloc per a qui mor. En la línia del que Kaegi comentava abans, l'esperança l'ocupen els espais vacants. El teatre ha d'estar obert mentre el públic ho triï.
	Stefan Kaegi	Es pregunta entorn del teatre com a lloc insurrecte de la resistència antipandèmica. Els teatres segueixen tenint els mateixos departaments per complir els deures actuals, i cal que reinventin la seva estructura. Però han de ser inclusius en tant que ocupants del lloc públic. Si no ho fan ells, no ho faran els mitjans de comunicació.
El diari <i>The Guardian</i>⁴⁶ recull que el gel de l'Àrtic es fon amb setanta anys d'antelació en relació amb les prediccions, amb la consegüent influència en la pujada de l'Atlàntic, la desertització, etc. Com els afecta això com a creadors? El conjunt de les circumstàncies climàtiques i mediambientals afecta el concepte de cultura? Com? Qui pregunta matisa que no ho fa des de l'«humanisme saberut», sinó des de la inquietud de l'escala de l'avenir. (Pregunta formulada als tres.)	Roger Bernat	S'oposa als «espectacles de catequesi» sobre la desertització o qualsevol altre tema.
	Mónica Rikić	Calen espais crítics de reflexió on sortir de l'apocalipsi.
	Stefan Kaegi	Opta per enfocar cap al desenvolupament de la seva «telepresència performativa». Es pregunta on ha anat el seu cos i pel fet que potser si «el cos» canalitzés allò que vol dir, ho faria millor que «la pantalla». [La Paula, persona designada com a «mèdiu», ha sortit de l'escena a mitja taula rodona, aproximadament.]
On queda el plaer de la transgressió en un joc sense regles?	Roger Bernat	En la possibilitat de reformular-les, no d'acatar-les.
En un escenari d'obsessió general pel millor, per l'abast de l'èxit, la cultura de l'eficàcia i l'eficiència, què pensen que és la Divina Misericòrdia? (Pregunta formulada als tres.)	Stefan Kaegi	El concepte apuntaria cap al joc de paraules: la misericòrdia dels que són a la misèria o dels que els miren?
Davant de la no-resposta (o confusa) dels convidats, qui la persona que pregunta diu si han escoltat sentit a parlar del concepte algun cop. Rikić demana un aclariment.		
	Roger Bernat	Recupera la contradicció apuntada per Kaegi (la Divinitat del nostre temps no és precisament misericordiosa).
Qui La persona que pregunta anima les els convidats a conèixer el concepte (no sols lligat a la cristiandat) per entendre molt del que passa actualment i «sortir-se de la matrix».		
Roberto Fratini, entre el públic, surt al pas d'alguns dels últims comentaris. Considera que la COVID-19 i la seva metanarració han estat «providencials» per a part de la classe política i dels interessos econòmics. «Comú» i «comunitari», així com «teatre participatiu», interesses poc a Fratini. En aquest sentit, un «format COVID» molt habitual era el cor, entès des de la comunitat impolítica (cos únic al qual no li cal discutir). Però el la política passa en comunitat i en el fet públic, com el teatre. El futur demana reconstruir l'esfera pública (el concepte de «públic» que ara es dona per defecte), i el teatre recuperarà la seva dignitat quan la urgència sigui més gran que el positiu per COVID.		

Constanza Blanco clou la sessió destapant que el boicot al joc exercit per Bernat estava contemplat dins de la dinàmica, així com el fet que ella era autora de part de les preguntes de la tómbola. Blanco prové del context llatinoamericà, on, assegura, el teatre de caps isabelina que aquí se suposa superat és encara una realitat.



46. La persona que pregunta fa referència a un article publicat al diari anglès aquell mateix dia. Dickie, G. «The Arctic is in a death spiral. How much longer will it exist?». *The Guardian* (13 d'octubre de 2020). «The Arctic is in a death spiral. How much longer will it exist?» <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2020/oct/13/arctic-ice-melting-climate-change-global-warming>.

DIA 2. 14 d'octubre de 2020

Gran Casino IT (*speed dating*)

MOS MAIORUM

Turba

Auditori, 14/10/2020

Mos Maiorum és un col·lectiu teatral de Barcelona especialitzat en teatre documental i de denúncia que aposta per col·locar l'espectador dins de la situació escènica utilitzant formats immersius. D'aquesta manera, contràriament al que succeeix amb el visionament d'un documental audiovisual, l'espectador esdevé testimoni experiencial i empàtic d'allò que s'està explicant.

Després d'una exhaustiva recerca documental i antropològica sobre el tema tractat, Mos Maiorum utilitza habitualment la tècnica del verbatim. El verbatim és una tècnica teatral que crea una dramaturgia a partir d'entrevistes i enregistraments sonors que els intèrprets reproduïen com més fidelment, millor, amb totes les seves pauses, accents, imperfeccions i matisos, creant un efecte de veracitat que difumina l'actor i transporta els testimonis de les gravacions directament a escena.⁴⁷

Ireneu Tranis, membre del col·lectiu Mos Maiorum junt amb Alba Valldaura i Mariona Naudín, s'encarregarà de la presentació. Aquest cop, a primera línia d'escena hi ha una ratlla al terra que Tranis fa notar a l'audiència i que delimita la distància entre ell i el públic.

La companyia rep el mateix nom que la seva primera peça (2016), ambientada entorn de la frontera Sud sud espanyola/europea. Amb l'espai escènic recreaven llavors una «sensació de frontera». Els intèrprets transitaven entre el públic amb trípodas de llum, que l'il·luminaven i, alhora, el feien moure.

Mos Maiorum defineix la seva pràctica escènica com a «teatre documental immersiu que utilitza la tècnica del *verbatim*». En aquesta tècnica, la veu de qui enuncia arriba als intèrprets mitjançant uns auriculars. Tranis parla dels auriculars, doncs, per sustentar la «metàfora del mitjà», que defineix com la travessa del seu cos per part d'altres persones i altres moments.

El col·lectiu enfoca la creació d'una peça per fases: 1) tria d'un tema, 2) treball antropològic i sociològic, 3) entrevistes sonores i 4) creació de la peça *per se*. Pel que fa a les obres de la companyia, Tranis ressalta algunes constants: la presència del públic dins de l'espai escènic; el gènere documental

47. Resum de la comunicació. Font: web del simposi: https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mos-maiorum_cat?authuser=o. Més informació de la companyia al seu web: <https://es.mosmaiorum.info/>.

tractat des de l'experimentació «en primera persona», amb una interlocució directa espectador-personatge a través dels testimonis, i l'enteniment racional del cos. La companyia entén el teatre com una àgora on reflexionar, posar temes en l'espai públic i ser-hi. Per a Mariona Naudín, comenta Tranis, el desig de la companyia és fer un teatre documental «nu i cru»; transmetre, de la manera menys tendenciosa possible, allò que han recollit dels llocs on han viatjat i dels quals parlen. Per a ell, prossegueix, seria entendre el tema de la manera més intimista i humana possible.

La segona peça de la companyia, *Gentry* (2018),⁴⁸ tracta el tema de la gentrificació. *Turba*, l'última creació (amb estrena al festival Temporada Alta 2020), ha estat motivada per la preocupació del col·lectiu per l'auge del populisme i les protestes contra la sentència del judici al procés independentista català de la tardor de 2019.⁴⁹ D'aquí sorgeix el focus en els moviments de masses, «un estat efervescent on tot és possible». D'altra banda, diu Tranis, la pandèmia ha evidenciat la revolució i la necessitat dels cossos. Però, en aquest punt, es pregunten: s'ha mitificat la revolució?

Finalment, per enllestir la sessió proposa una pràctica de *verbatim*. Demana a tres voluntaris que escullin a YouTube una entrevista a un personatge públic que els interessi. Després, demanarà que procurin escoltar-ne només la veu i que, simplement, cadascú reproduïxi allò que sent: «no intentis dir allò que diu», matisa Tranis, «sinó sonar com sona». El ponent afegeix que mirin de «no afegir» gestualitat.

El temps de la comunicació s'esgota i només es pot fer una de les tres pràctiques previstes. La persona que l'està fent demana si a més d'escoltar el vídeo pot mirar-lo.⁵⁰ Des de la grada s'assisteix a una mena de sessió d'espiritisme, amb una practicant que atempta experimenta un *verbatim*, però que podria llegir-se en clau performativa de possessió.



48. Projecte guanyador del Premi Adrià Gual 2017 de l'Institut del Teatre.

49. El procés d'investigació de *Turba* va començar el 2019, abans de l'esclat de la pandèmia de la COVID-19.

50. La relatora no pren nota de la resposta d'Ireneu Tranis.

Gran Casino IT (*speed dating*)

Judith PUJOL

Una participació activa en el procés de creació dramaturgic de l'espectacle

Auditori, 14/10/2020

La companyia Obskené (Espanya) i Teatro Ojo (Mèxic) van presentar el 2014 la Gran Rifa d'un fabulós viatge a Mèxic al Festival Internacional de Teatre de Tàrraga. Va ser una nova forma teatral que va oferir als espectadors un diàleg sobre aquesta història recent d'Espanya: l'exili massiu cap a Mèxic, país que va allotjar tots els ciutadans que fugien de la Guerra Civil Espanyola (1936-1939).

El principi de l'espectacle era senzill: oferia als espectadors la possibilitat de participar en un sorteig d'un meravellós viatge a Mèxic. Per participar-hi, els espectadors havien de respondre a la pregunta: què t'emportaries per sentir la teva llar lluny de la teva terra? Les dues companyies van obrir un nou espai teatral a Tàrraga, el Sinaia, per rebre els participants que van portar els objectes que responien a aquesta pregunta. Durant el festival, l'espai Sinaia es va convertir en una exposició d'aquests objectes personals, que va permetre a tots els visitants preguntar-se de nou sobre l'exili. L'últim dia del festival va tenir lloc el sorteig, en un acte festiu i públic.

Aquesta comunicació vol reflexionar sobre l'estratègia de l'artefacte que va permetre activar el desig de participar tot desplaçant-ne l'objectiu (de l'espectacle al sorteig) i fent de la participació un motor per repensar la història, eix dramaturgic de la proposta escènica.⁵¹

Judith Pujol, membre de la companyia Obskené i part de l'equip artístic de la *Gran Rifa d'un fabulós viatge a Mèxic*, fa la comunicació entorn del projecte estrenat a Fira Tàrraga 2014 i creat en col·laboració amb la plataforma cultural mexicana Teatro Ojo.⁵² L'exposició pren un format clàssic, amb presentació discursiva i suport audiovisual (projecció en pantalla de diapositives i vídeos).

Pujol destaca que la pregunta formulada als participants de la rifa —«què t'emportaries per sentir la teva llar lluny de la teva terra?»— van construir-la sobre la del «com si...», amb la intenció de generar una participació reflexiva, corporal i lúdica.

L'experiència es construïa com una «dramaturgia real del dia a dia», en la dicotomia entre la teatralitat i la realitat; mentre que la fira (dispositiu dramaturgic) tenia elements teatralitzants (i un marc espectacular, Fira

51. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:

<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/judith-pujol-i-ricard-soler_cat>.

52. <<http://teatroojo.mx/>>

Tàrraga), el viatge (premi) era real. Davant una pregunta del públic, Pujol aclareix que Obskené i Teatro Ojo mai no es van plantejar la possibilitat de ficcionalitzar completament l'experiència i que el premi fos una invenció.

A l'espai Sinaia, les els participants es podien inscriure per participar en la rifa i optar al premi. Les condicions *sine qua non* eren: 1) portar un objecte que respongués a la pregunta (i deixar-lo durant tot el temps de Fira Tàrraga), i 2) omplir una fitxa de preguntes (les respostes van ser la base dramàtica per al guió de l'esdeveniment final). Els objectes —rastres, materials visibles/consultables per a les successives successius participants— van construir l'espai expositiu. També s'hi van acumular fotos, que atorgaven al lloc un caràcter de memorial.

Per la seva banda, els mecanismes de participació es van pensar des d'un desig d'entrada «per totes les vies». La comunicació es va fer sobretot des de canals *offline*: repartició de *flyers*, informació porta a porta al veïnat, pancartes als carrers i publicitat a la ràdio local mitjançant una falca. L'estratègia (dramàtica, comunicativa) que van adoptar va ser una concepció expandida del temps construïda sobre la pregunta, activadora tant del desig com del gest de participació. Calia que la qüestió fos lligada a la llar, a la terra, però prou oberta perquè tothom s'hi identifiqués. Des del punt de vista rítmic, el temps expandit de l'experiència contrastava amb l'«adrenalina» de la rifa, moment final.

Els objectius generals, destaca Pujol, eren repensar la història, desplaçar l'experiència als cossos i posar el focus de l'artefacte en els participants i la pregunta.



Gran Casino IT (*speed dating*)

Verónica NAVAS RAMÍREZ

La Ciudad

Auditori, 14/10/2020

Verónica Navas planteja la conferència performativa *La Ciudad*, títol homònim al del seu darrer treball escènic,⁵³ amb material extret del dispositiu, ergo de la relació espectacular dissenyada, ergo de la peça, qüestió que considera un «boicot total» de la gènesi de l'obra i un replantejament de les qüestions dramaturgiques que la vertebrun: «a quina distància i en quina mesura».

La conferència, com la peça en què es basa, jugarà esteticodramatúrgicament a la «tecnologia domèstica» —definida entre la convenció espectacular (pactada, distanciada i, en aquest cas, digital) i la domèstica (abastable, coneguda, quotidiana)—, i alternarà o simultaniejarà projecció de fragments de vídeo (en directe i diferit), imatge fixa i lletra, amb parlaments gravats o dits de viva veu al públic, en una mena de declinació modal del discurs urbà i intimista de *La Ciudad*.

L'autora comenta que l'obra neix de la necessitat vital i creativa «d'estar molt quieta», alhora que de l'interès per indagar «què compromet la viabilitat d'una peça» i què espera el públic de l'artista (i viceversa) en aquest pacte ple de convencions que és, considera, la relació espectacular, el fet en viu. En aquest sentit, Navas es pregunta quan sorgeix la peça, quan la peça esdevé ella mateixa.

La Ciudad neix també de preguntar-se quina és la posició habitual d'un cos i cap a on tendeix la mirada. Observa que cada cop és més obliqua, inclinada cap avall (mirada cap al telèfon sostingut per la mà, mirada cap a la pantalla de l'ordinador recolzat a la taula). Per contra, quan la mirada és frontal, troba l'altre (humà). És des d'aquest desig de diàleg entre la mirada alternada cap al material inert i els cossos (ficcionsats o no) que formen el públic, que Verónica Navas construeix el dispositiu escènic, amb nou espectadors i una *performer* asseguts al voltant d'una pantalla-taula sobre la qual hi ha, superposats, capa a capa, objectes (físics) i projeccions (immaterials); tot plegat, amb un embolcall sonor que recupera fragments d'un anecdotari urbà i subjectiu.

Així, la peça es construeix, simultàniament, formant capes i foradant, des del punt de vista físic i des del punt de vista dramaturgic, respectivament. També ho fa des de la poètica del tros o, més aviat, de l'esquinçall; perquè la informació que arriba al públic «s'estripa d'on pertany», en paraules de l'autora, «bri a bri; perquè és petita, n'és una part». No hi ha història des del punt de vista aristotèlic. La idea de la construcció a per capes demana insistència, no pas repetició.

53. Estrenat dins la programació de l'Antic Teatre al Grec Festival de Barcelona 2019 (de l'11 al 21 de juliol) i reestrenat al Festival TNT – Terrassa Noves Tendències 2020 (del 9 a l'11 d'octubre).

Això s'esdevé en una peça replegada en ella mateixa, en un univers del tot centrípet, amb una poètica que demana a l'espectador un gest d'apropament, d'abocament. Navas clou: «Hi ha patró, però no hi ha ordre; hi ha disposició, però no hi ha manament; hi ha evidència, però hi ha marge, hi ha dubte».



Gran Casino IT (*speed dating*)

MAMBO PROJECT

Iaia

Auditori, 14/10/2020

Iaia és la nova creació de Mambo Project. Un espectacle sobre la memòria i l'oblit on les iaies, les nostres iaies, parlen i lluiten contra la demència.

Qui som, quan ja no hi som? Què resta de nosaltres? A Iaia l'espectador compartirà taula al menjador familiar de casa la iaia teixint a poc a poc els records guardats de la generació de les nostres àvies. Reconstruccions escèniques tamisades pels buits que deixa la pèrdua patològica de memòria emmarcades en un espai-temps confús on les el·lipsis marcaran el ritme de la història.

Iaia és una obra en procés de creació i Mambo Project en presentarà una breu mostra del dispositiu escènic i dramaturgic.⁵⁴



54. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mambo-project_cat?authuser=o>.

Gran Casino IT (*speed dating*)

LΔST

Tiranes Banderes. La construcció d'un símbol com a performance

Teatre Estudi, 14/10/2020

Conferència performativa en què l'equip plantejarà la seva hipòtesi de treball a l'hora d'abordar el disseny dramàtic del seu proper espectacle. Tiranes Banderes reflexiona sobre els paral·lelismes evidents entre la construcció d'un símbol i el desenvolupament d'un projecte escènic com a ficcions pactades i procés constant de renegociació de les convencions.

Ateus i creients, benvinguts. Agnòstics, absteniu-vos-en.⁵⁵

●

55. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/last_cat?authuser=0>.

Gran Casino IT (*speed dating*)

Paula PASCUAL DE LA TORRE

Protocols d'intimitat: programació i artesania de l'experiència teatral immersiva

Sala d'exposicions, 14/10/2020

L'objectiu d'aquesta recerca és analitzar les estratègies a través de les quals el teatre immersiu articula la interacció amb el públic. S'articula, en concret, la hipòtesi que precisament la intimitat —com a condició, situació o emoció— sigui l'element més característic i vertebrador dels fenòmens de participació que es donen en el format immersiu.

Paula Pascual de la Torre és creadora i actriu, integrant de la companyia Calatea (www.calatea.es). En els últims anys s'ha especialitzat en la creació escènica vinculada a llenguatges participatius i immersius.

En el marc del Màster Universitari en Estudis Teatral (MUET) de l'Institut del Teatre amb la UAB, desenvolupa la tesina «Protocols d'intimitat. Programació i artesania de l'experiència immersiva». En aquesta participació en el Simposi aprofundirà en aquesta recerca desplegant alguns dels elements d'una manera experiencial. Els assistents seran convidats a involucrar-se en aquest punt del procés i, després, a poder, després, intercanviar idees.⁵⁶

●

56. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/paula-pascual_cat?authuser=0>.

Gran Casino IT (*speed dating*)

Laura CLOS 'Closca', Pau MASALÓ, Xesca SALVÀ i Marc VILLANUEVA MIR

Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)

Mercat de les Flors, 14/10/2020

Una instal·lació multimèdia interactiva posa el focus sobre sis conflictes socials que han tingut Catalunya com a escenari en els últims anys i se centren en la tensió entre el control policial i les noves maneres d'utilitzar els espais públics.

Aquesta instal·lació va ser premiada a l'edició del 2019 de la Quadriennial d'Escenografia i Espais Teatral de Praga⁵⁷ [projecte⁵⁸], una trobada que se celebra des del 1967 i que és una de les grans cites europees del món de l'escenografia. Al vestíbul del Mercat de les Flors hi ha una taula rodona convertida en una mena de gran tauler de joc, mapa o maqueta; un escenari on un seguit d'elements quotidians (agulles, globus, forquilles...) al·ludeixen a alguns dels enfrontaments entre forces d'ordre i manifestants que han tingut lloc a Catalunya en els darrers quinze anys: des de la tancada d'un grup de migrants sense papers a la catedral de Barcelona l'any 2004 fins a la concentració Aturem el Parlament del 2011, del desallotjament de Can Vies el 2014 al desallotjament del Banc Expropiat el 2016 o al referèndum de l'1 d'octubre del 2017, passant per les protestes contra la sentència del cas de La Manada l'any 2018.

Asseieu-vos a la taula amb aquests objectes al davant i poseu-vos els auriculars. Escoltareu una narració dels fets referida a cadascuna d'aquestes protestes, barrejada amb les reflexions de caràcter utòpic que, des d'un punt de vista performatiu i escenogràfic, aporten sis escenògrafs catalans (Anna Alcubierre, Paco Azorín, Cube.bz, Sílvia Delagneau, Max Glaenzel i Eugenio Szwarczer), a qui es va demanar pensar escenografies relacionades amb cadascun d'aquests conflictes. L'actualitat artística i escenogràfica troba en aquesta instal·lació un territori comú amb l'actualitat política, mentre l'espai se'ns revela tant en la seva condició de punt de trobada com en la d'escenari de conflicte. Un diàleg entre conflictes socials i disseny escenogràfic al voltant de manifestacions, ocupacions i construcció de barricades. Un cop d'ull a la revolució... vista des de l'escenografia.⁵⁹



57. <<http://pq19.institutdelteatre.cat/es/>>.

58. <http://pq19.institutdelteatre.cat/wp-content/uploads/Prospective_Actions_ca.pdf>.

59. Resum de la comunicació. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/prospective-actions_cat?authuser=0>.

Dispositiu ludicoteatral. SOCIETAT DOCTOR ALONSO

El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules

Teatre Estudi, 14/10/2020, 13.15 h

Un projecte de creació i investigació escènica al voltant del cos i les paraules. El Desenterrador posa la mirada en la paraula i la seva relació amb el cos i l'acció. La corpologia de les paraules és aquella propietat que tenen no només de crear i designar el món físic, sinó la de generar un món ètic, un sistema polític i un ordre social.

L'excavació és un mecanisme pedagògic al voltant de les paraules, el llenguatge, el diàleg i els valors ètics que ens conformen que permet a tothom col·laborar per intercanviar coneixement i millorar la capacitat de raonar, d'escoltar i de construir de forma conjunta un discurs.

L'excavació permanent invita a qui la visita i l'experimenta a endinsar-se en una doble reflexió mitjançant una pràctica d'una banda sobre l'ús de les paraules, el llenguatge i els seus mecanismes i, de l'altra, sobre determinats valors fonamentals de la nostra comunitat i el seu paper o significació teòrica i pràctica en la societat contemporània.

És una conversa pautaada i guiada per un expert on, amb una sèrie de normes que els participants van aprenent i han de respectar, mirarem de desenterrar una paraula determinada i arribar entre tots al «sentit» primigeni del valor a partir del qual s'invita a treballar.

És en el procés conjunt de recerca d'aquest significat profund i primigeni de la paraula on, mitjançant aquest mecanisme de conversa reglada, apareixen els mecanismes, «sentits», contradiccions i paradoxes del llenguatge i la paraula en el seu ús comú i compartit.⁶⁰

Abans de l'activació del dispositiu té lloc la presentació d'*El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*, volum editat per l'Institut del Teatre dins de la col·lecció Materials Pedagògics.⁶¹ Sofia Asencio, membre de Societat Doctor Alonso, agraeix el context i l'explicació del marc. El llibre, afirma, és un estat més de la pràctica, un lloc on mai no pensaven que arribarien.

Com a companyia, Societat Doctor Alonso se centra a fer espectacles escènics, és a dir, a construir feina de cara a la mostra, i també du a terme investigacions, que és el seu focus d'interès i on rau la llibertat prèvia a la mostra.

En el cas d'*El Desenterrador* (des de 2013), la recerca fou tan important que va desvelar una eina que mai no va arribar a ser un espectacle. Amb els anys, en paraules d'Asencio, la companyia ha estat «generadora i espectadora d'una eina que ha mostrat el seu camí». Formen part de l'equip base, a més de Societat Doctor Alonso (és a dir, la mateixa Asencio i Tomàs Aragay),

60. Resum de la sessió. Font: web del simposi:

https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/el-desenterrador_cat?authuser=0.

61. SOCIETAT DOCTOR ALONSO [et al.]. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020.

Jordi Claramonte (que desitjava fer un treball entorn de les paraules), Jaime Conde-Salazar, Bárbara Sánchez i Silvia Zayas.

La idea entorn de la qual s'articula la investigació és «desenterrar què són les paraules». Cap als inicis de la dècada anterior (i de la pràctica), Asencio observava que la formava estava buida, que les paraules no tenien contingut, i que el fet que això passi durant un moment de crisi econòmica tampoc no «ajudava». Es preguntava: «què passa amb els valors que no activen en mi una força que em faci reaccionar?». És des d'aquest lloc des d'on generen un imaginari basat en el fet que les paraules estan enterrades i que cal anar a contracorrent, desenterrar-les. I així sorgeix la imatge de fer un forat, acció que, de retruc, genera una muntanya adjacent (encara que sigui fruit d'una acció indirecta).

Jordi Claramonte, també present, recorda, en paraules d'Agustín García Calvo,⁶² que l'home és l'únic ésser que posseeix l'aparell del llenguatge com a mecanisme gratuït, en oposició a la paraula escrita, que demana tecnologia (paper, llapis...).⁶³ Com que les paraules són de tothom, diu, no són de ningú, i això esdevé una mena de guia que porta l'equip a desenterrar paraules amb més gent.

Neix llavors la primera trobada a Figueres,⁶⁴ amb una capsula de galetes «al centre». En aquell moment (2013), entenien que tot està barrejat sota terra, però que, de vegades, un excavador troba un tros i aquest tros «ja té quelcom d'atuell». Quan això passava, es menjaven una galeta, marcaven per escenificar un moment de festeig.

Així, continua Asencio, les excavacions de cada any van anar generant noves eines que al seu torn anaven nodrint la pràctica, fins al punt que al final es van adonar que *El Desenterrador* no necessitava novetat, sinó repetició, en tant que petit marc-dispositiu de normes. Era la pràctica mateixa la que feia que l'instrument (com el musical) es perfeccionés. Per tant, la voluntat de cada excavació no seria saber-ne més, sinó que l'articulació —què significa cada paraula cada dia, amb les persones que hi ha— és el que compta.

Claramonte comenta que els valors «hi són», encara que estiguin enterats, encara que el temps passi, en romanen trossos⁶⁵ espuris, i l'important és entendre quin tipus de situació s'ha esdevingut perquè allò quedi sepultat. Amb l'eina busquen la intel·ligència col·lectiva, perquè el que tracten és allò que refereix (més lúcid). Així és com generen una ètica de la recerca i la prospecció.

En el discurs apareixen referents com Edward C. Harris,⁶⁶ a qui recorden com a «gran refundador de l'arqueologia contemporània», i el compositor Aaron Copland, pel treball del timbre i l'harmonia.⁶⁷

62. 1926-2012.

63. Referència no trobada.

64. Festival Ingràvid 2013: <http://www.figueraes.com/programacio-ingravid-2013-festival-de-cultura-contemporania-de-lemporda/>.

65. «Cachos» en l'original en castellà.

66. N. 1946.

67. 1900-1990.

En aquest moment, Asencio camina cap a l'excavació que estan a punt de començar. La defineix l'excavació com un camí cap avall amb valors en tots els estrats: l'orgànic, l'inorgànic, el psíquic i l'objectivable. Qui «dirigeix» l'excavació fa un treball a través de la resta (participants), en què es va «intencionalment» cap avall sense retorn i on la importància no rau en captar sentit, ni en la cerca de la finalitat entesa com a «teràpia» de la dinàmica, sinó que la pràctica consisteix a fer-se.

Asencio recorda que el dispositiu ha tingut un recorregut al llarg dels anys i ha passat per «diferents cases». Des de la primera excavació de l'any 2013, l'eina se separa de la idea d'espectacle i funciona amb diferents col·lectius, entre els quals estan les escoles de secundària o el centre penitenciari de Lledoners,⁶⁸ on participen interns i educadores, i on l'equip entén que hi ha llocs on l'eina pren més volada, perquè les paraules, en segons quins contextos, tenen més sentit. Així mateix, *El Desenterrador* es revela com una «màquina de fer textualitat». És gràcies a aquest fet que Societat Doctor Alonso elabora un diccionari de màquines excavades, d'on sorgeix el text per a la seva peça *Y los huesos hablaron*, estrenada al Festival Grec Festival de Barcelona l'any 2016.⁶⁹ També han trobat que quan es realitzen fan tallers de quatre o cinc dies, *El desenterrador* adquireix la dinàmica de la maièutica socràtica.

En suma, no es tracta ni de diàleg ni de consens, sinó d'apropament, d'afinació (crítica o acrítica). La pràctica no es fa per ser vista, encara que les condicions del simposi faran que algunes de les persones assegudes a la grada hi participin (hi haurà rotació), mentre que la resta miraran.

Abans de començar l'excavació, Sofia Asencio dona quatre directius més: 1) que s'intenti trobar l'interior de la paraula i què pot acollir [«hi ha paraules amb una cullera molt gran», il·lustra]; 2) que hi hagi un silenci inicial per no jutjar la paraula, perquè «el múscul mental és molt difícil de controlar, i així se li posa fre»; 3) que se segueixi l'altre [l'assenyala com a punt més important]; i 4) que es facin preguntes.

Algunes paraules esbiaixades entorn «d'allò que passa» a l'excavació:

Distingeixo / logos / quiasme o esquivament;
 «deixar que el llenguatge aflori, que soni»;
 captació d'una tendència a l'«autoorganització» del llenguatge
 i del sentit per part dels participants;
 menjar i parlar, un mateix flux;
 qui hi entra va cap a allò que no sabem, encara que des de fora es fa
 la mateixa feina (amb una mica de perspectiva);
 quan el concepte se sobrevalora perd el valor real;
 excavació de «plaer»;
 la facilitat de la paraula és la dificultat del grup.



68. Les excavacions a Lledoners es produeixen a l'octubre i novembre de 2017. Font: SOCIETAT DOCTOR ALONSO [et al.]. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020. Societat Doctor Alonso et al. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020, p. 154. (Contextos on s'ha incorporat l'eina de l'excavació).

69. <<https://www.barcelona.cat/grec/arxiugrec/es/espectaculo/y-los-huesos-hablaron-o>>.

Dispositiu ludicoteatral. NYAMNYAM***A quatre potes***

Teatre Estudi, 14/10/2020, 16.30 h

A quatre potes és un dispositiu escènic que gira al voltant de 24 bancs construïts de manera col·laborativa, com a antesala de la peça escènica. Aquests bancs, entesos com a sistema constructiu, configuren l'espai performatiu creant situacions d'acció-disrupció, les quals generen la dramàtica de la peça. La proposta investiga les possibilitats del format d'instal·lació performativa, creant un espai d'acció de lliure circulació comú entre públic i creadors. D'aquesta manera s'indaga sobre l'aparició de la quotidianitat en el fet escènic, les fronteres entre el format de diferents situacions que normalment no succeeixen en un mateix context, i la possibilitat que aquestes «escenes» generin un lloc estrany entre realitat i ficció. En el pla conceptual, activa idees com l'artesanía entesa de manera expandida, el gest com a (micro)acció política, la retroalimentació que posa en circulació lògiques pròximes a l'ecologia, i l'exploració dels imaginaris socials com a aliment per al pensament i la pràctica contemporània.

L'activació que es presenta al Simposi s'ha desenvolupat en vinculació amb el Graner Centre de creació de dansa i arts vives i el barri de la Marina, on s'ubica. S'ha fet en col·laboració amb Salva Sanchís, Pedro Pineda (TMDC), Dianelis Diéguez, Imma Solé, diversos agents del barri de la Marina i el disseny de llums d'Anna Rovira.⁷⁰

A l'escenari del Teatre Estudi hi ha quinze bancs de fusta i vint-i-nou persones que participen en la pràctica, mentre que la resta dels assistents observarà des de la grada. La dinàmica de relació entre els participants i els bancs esdevé en el trasllat d'uns i altres per l'espai, i en la relació entre els cossos (objectes o humans) i l'adaptació dels uns als altres (amb tendències adoptives, més aviat) mitjançant, principalment, la mirada i la distància. Comparteixen escena amb les voluntàries voluntaris-participants Ariadna Rodríguez i Iñaki Álvarez (Nyamnyam), Dianelis Diéguez i Salva Sanchís, que llegirà textos amb indicacions de cos i aprehensió (amb idees prou mal·leables, diuen, com perquè hi pugui entrar tothom).

En acabar, es genera una part més discursiva-explicativa i de diàleg amb el públic.

Nyamnyam explica que *A quatre potes* té ja un recorregut de dos anys i que ha mutat com a projecte: han passat de treballar amb taules a fer-ho amb bancs (de vegades treballen amb construccions *ex professo* i altres cops amb el material que troben i que consideren valuós).

Pel que fa al material dels bancs (fusta), Ariadna Rodríguez assegura que això condiciona la manera com el cos de treball es desenvolupa en cada context d'activació. En aquest sentit, les idees que els funcionen el col·lectiu creu que funcionen es reciclen amb cada residència o context per una qüestió

70. Resum de la comunicació. Font: web del simposi: https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/nyamnyam_cat?authuser=0.

d'«ecologia». Xesca Salvà, escenògrafa i participant, creu que es tracta d'un dispositiu «físic».

Dianelis Diéguez assegura que *A quatre potes* ha estat «permeable a l'aprenentatge conjunt» des de la seva gènesi al barri de la Marina, on es troba el Graner, centre de creació de dansa i arts vives en què Nyamnyam desenvolupa la feina, gràcies, també, a l'activació i col·laboració del veïnat. És d'aquí d'on sorgeix la idea de «banc».

El dispositiu, clar i flexible, neix del desig de generar un espai amb altres, i de l'empresa d'un recorregut, d'un reconeixement propi i mutu. Així mateix, avança en la mesura que es fa preguntes concretes: com habitar un espai de pensament i de composició? Com s'habita un espai? Quins imaginaris compartim amb les comunitats? Què és «ser d'un barri» i a quina condició de pertinença apel·la? Com es forma un grup?

Aquesta pregunta dona peu a parlar de l'Imma,⁷¹ participant del procés que no hi és físicament durant la trobada, però que ha estat clau per al desenvolupament d'*A quatre potes*, perquè Nyamnyam «trobés un canal». En aquest sentit, quan parla del cos de feina i de compromisos, el col·lectiu no apel·la a una qüestió quantitativa, sinó representativa, diuen, i és aquí on el concepte de *projecte social* concreta el sentit: no volen un treball de conjunt, sinó «de prop», amb qui troben pel camí. La feina sorgeix de passejos, de converses i moments compartits amb gent del barri. Així mateix, sostenen que la interacció social és un desig natural de Nyamnyam, però que en cap cas s'ha de forçar l'artista, i això és quelcom que les institucions acostumen a fer.

Iñaki Álvarez assenyala que la relació que expliquen té molt a veure amb el temps (a València van ser-hi dos mesos, però a la Marina, dos anys), i que cal un relleu necessari quan ells marxen. Treballen per oferir un regal al veïnat. Una altra cosa és que això agradi.

També destaquen el rigor: si hi ha un resultat espectacular, cal una bona factura, temps de treball, un bon equip tecnicoartístic, etc.

Per la seva part, Salva Sanchís comenta que va quedar fascinat pel capgirament de les lògiques de treball, sobretot pel que fa al temps dels processos, amb experiències, gents o llocs molt diferents, impossibles d'encabir en sistemes de producció tradicionals. En les successives obertures al públic de *A quatre potes*, Sanchís observa un procés progressiu de convergència i dispersió d'idees. En aquest sentit, Diéguez comenta que la identitat del treball artístic té a veure amb la percepció (només existeix en tant que és percebut), i la considera un acte de respecte cap als sabers conjunts.



71. Imma Solé, docent de l'Institut Montjuïc.

Debat sobre els dispositius ludicoteatral presentats

dinamitzat per Roberto FRATINI i AGOST PRODUCCIONS

Teatre Estudi, 14/10/2020, 18.30 h⁷²

«Dramatúrgies del debat» és una col·lecció de jocs per a espectadors i artistes per parlar normalment sobre el que s'ha vist a escena. Al simposi Facin joc!, en absència d'espectacles sobre els quals parlar, decidim aplicar alguns dels jocs dialèctics sobre el tema general del simposi i sobre el contingut de les ponències o accions realitzades per altres participants.

D'aquesta manera, es proposa al públic una dinàmica de conversa lliure durant una hora i mitja aproximadament seguint les següents pautes de conversa que contempla el projecte «Dramatúrgies del debat». Els protocols escollits es desenvolupen com si fos un fòrum, una assemblea o una reunió, ja que no hi ha «artistes» ni «públic».

El projecte «Dramatúrgies del debat» es troba disponible al web ddd.barcelona, que per qüestions tècniques en aquests moments no es pot visitar.⁷³ El projecte consta d'una seixantena de protocols de conversa, un manifest i altres escrits sobre la condició del públic.

La conversa comença amb el protocol Oviedo:

Oviedo comença com una trobada tradicional entre públic i artista. Al cap de deu minuts de conversa, el moderador interromprà el diàleg i demanarà que els primers deu minuts del mateix diàleg es tornin a repetir amb exactitud i detall (de paraula i gest). Després de cinc minuts d'experiment, tornarà a interrompre i demanarà que els cinc minuts que acaben de passar es repetixin idèntics. Oviedo confia en l'enorme poder de la repetició per foragitar teatralitats, exposar l'absurditat del que es diu en general i permetre pensar coses noves mentre es diuen sempre les mateixes. Oviedo és tossuda i vetusta.

I continua amb Albacete:

Atesa la naturalesa d'aquest protocol, serà oportú deixar que el públic que hagi acceptat el joc disposi d'un temps de preparació i «escalfament mental» d'almenys cinc minuts. Només hi ha dues regles: la primera és que cap intervenció o resposta no pot durar més de trenta segons (els participants, per tant, accepten implícitament que, quan el timbre de l'àrbitre marqui el final del seu torn de paraula, hauran de callar); la segona és que si transcorren més de cinquanta segons sense que ningú parli es donarà el debat per acabat (es considera, doncs, la possibilitat que el debat s'acabi al cap de pocs minuts d'haver començat).

I segueix amb Logroño:

Per aquest protocol de conversa s'aconsella la presència de personal de seguretat. La presència de l'artista i del seu espectacle és opcional. Logroño reproduceix de forma filològica la circumstància del simposi antic (que era

72. El que segueix (en cursiva) és el guió que Roberto Fratini i Agost Produccions van preparar per a la sessió, i que Miquel Valls, membre del col·lectiu, ens ha facilitat. A sota, les notes de la relatoria complementen el guió. Més informació sobre l'associació cultural Agost Produccions a: <http://www.agostproduccions.com/>.

73. Informació actualitzada en data de juny de 2021.

substancialment un botellot celebrat a casa de particulars, amb opció de convertir-se en diàleg filosòfic). Regla única: tots els presents hauran de consumir vi o la beguda alcohòlica que prefereixin. No és un tast: l'objectiu és arribar a un cert grau d'embriaguesa. El debat començarà paulatinament progressivament només després de la tercera copa. Qui no beu no parla.

I continua amb Jerez:

Apte per a públics forts d'estómac. Jerez té una sola regla: qualsevol torn de paraula (sigui una pregunta, una observació o una resposta) haurà d'incloure paraules, renecs, blasfèmies, atacs a la decència, picades d'ullet sexuals, referències escatològiques i altres excessos verbals. L'autèntica acrobàcia del protocol serà abandonar-se a aquesta desinhibició lingüística (que és ofensiva en ella mateixa) sense ofendre ningú de manera directa ni aixecar la veu. En resum, es tracta de trastornar el registre lingüístic sense transformar el gestual.

I acaba amb Altamira:

En funció de la variant aplicada, podrien caldre condicions tècniques específiques. El protocol es du a terme a les fosques i xiuxiuejant. En cas que l'artista hi sigui present, és necessari que els participants no el puguin localitzar. En aquest cas, l'artista mateix serà qui determinarà la tònica del col·loqui adreçant-se als espectadors en veu baixa. Es recomana dur a terme el mateix protocol amb micròfons d'ambient molt sensibles, que captin i amplifiquin els xiuxiueigs. Un dissenyador de so podria alterar amb efectes en temps real les frases i els discursos, i tergiversar el caràcter fenomènic de l'espai on té lloc el debat. En aquest cas, una certa aglutinació d'efectes de retard i distorsió podria afeblir progressivament la perspiciuïtat dels actes de paraula. En el moment en què totes les frases es col·lapsin en un oceà d'ecos, ressonàncies, etc., Altamira es donarà per acabat i s'encendran els llums.

En Miquel Valls, membre d'Agost Produccions, i en Roberto Fratini, creador de les «Dramatúrgies del debat» (ddd), seran els encarregats d'activar alguns dels protocols que configuren les dramatúrgies del debat, en una sessió certament particular en tant que l'artista-peça quedarà desplaçat per les jornades u 1 i dos 2 del simposi, objectes, aquest cop, de relació flexionada, de joc amb el públic.

Fratini delinearà l'inici amb una afirmació: «La creença en allò que es diu és secundari en relació amb allò que es creu que s'ha de dir». Les normes dels protocols, «encriptades, ocultes», són coherents amb el principi exposat.

A continuació, alguns apunts esbiaixats dels protocols.

El protocol Oviedo s'activa sota la pregunta «Què voleu afegir al que està passant durant els últims dos dies?». La norma *oculta* d'Oviedo rau en el fet que es deixa parlar el públic cinc minuts i, passat aquest temps, se l'obliga a repetir fil per randa tot allò que ha dit. Operen fort, la memòria i la síntesi conceptual, però, sobretot, el gust de les participants per tornar al seu jo de cinc, deu o quinze minuts enrere. Es tracta, per tant, d'un joc pur d'interpretació i dramatúrgia del moment.

Amb el protocol Albacete es recorda una pregunta del dia anterior⁷⁴ i la reacció de Roger Bernat, que un dels participants d'avui explicaria en relació

74. Setena pregunta (de la segona tongada) formulada en a la taula rodona, conduïda per Constanza Blanco i en la qual participaven Stefan Kaegi, Mónica Rikić i Roger Bernat.

amb la posició del director de *Domini públic* en el món i els problemes apocalíptics que ens confronten amb la situació d'un hipotètic final. Així mateix, un altre participant assegura que Bernat entén un art redemptor, evangèlic i no apocalíptic (ni evangelitzador ni «de catequesi»). També hi ha qui creu que Bernat no va respondre la pregunta en el sentit que es demanava, i que sí que hi ha una «ètica» possible en les «formes de fer», no necessàriament lligada a la tematització o als arguments. Perquè es creu que parlem de com els artistes aborden les idees, però no de com l'art ens reconnecta amb certes formes oblidades del jo.

El protocol Logroño convida a fer el que feien els antics filòsofs: beure (aquest cop serà vi negre i en got petit) i dialogar. Mentre una intervenció advoca per salvaguardar la complexitat de l'art, una altra apostarà pels dispositius. S'observa que les preguntes no retòriques fan que qui les enuncia habiti el centre. Altres idees sorgides són que el teatre és elitista, que la cultura dels polítics no serveix per amortitzar l'art o que el teatre té un component intempestiu, inconfortable.

Amb el protocol Jerez arriben comentaris explícits sobre les raons per les quals les restriccions politicosocials motivades per la COVID són les mateixes que les del tancament (de les sales de cinema o els teatres, per exemple). S'alerta sobre el fet que l'Estat ha de garantir l'existència de l'espai públic, però no esdevenir-ne propietari. També (l'alcohol i la permanència i compromís amb la pràctica estan fent feina) s'explicita el fet que el cultiu que possibilita la crisi derivada de la COVID no és mercuri retrògrad, sinó pel capitalisme. Les últimes notes preses fan al·lusió a la necessitat d'un pensament circumstancial i a la convicció que fer art és malversar els diners que es reben dels polítics.



DIA 3. 15 d'octubre de 2020

Comunicació. David PÉREZ

El museu viu: del mausoleu al parc d'atraccions

Auditori, 15/10/2020, 10 h⁷⁵

Aquesta comunicació aborda la creixent acceptació del marc cultural de les arts en viu als museus d'art contemporani. Una tendència que s'ha generalitzat durant l'última dècada amb l'aparició de múltiples exposicions que incorporen la performance i la coreografia a la cartera d'exposicions temporals. Al centre de moltes d'aquestes propostes, la immaterialitat, la temporalitat i la interacció directa amb l'audiència dibuixen una nova estratègia comissarial que qüestiona l'objectual de l'obra artística, i inscriu el cos i l'acció (d'intèrprets i espectadors) en el centre de l'aparell expositiu.

A través d'alguns casos d'estudi, es planteja una reflexió crítica del paradigma del museu viu que relaciona les transformacions de l'aparell expositiu a través de la incorporació de les arts vives, amb el nou règim experiencial i cognitiu del capitalisme globalitzat, i la centralitat que la vivencialitat, la participació i el cos ocupen en el metabolisme cultural, social i econòmic de la contemporaneïtat.⁷⁶

David Pérez comença parlant de les «arts vives» com de l'acte cultural que enfoca cap a la vivència, amb pràctiques que apel·len al que s'estableix.

En el terme «museu», la idea «central» és la de la col·lecció, espai consagrat com a història, i això té una correlació amb el mausoleu, consagració de grans noms i homes.

A Pérez li interessa, doncs, «activar el mausoleu, perquè la vida conjuntural és el que està fora»; la recuperar vida en segon grau,⁷⁷ en referència a Paul Valéry.

Aborda el museu des de la lògica espacial i *objectual*, en què el temps, *entre* obres i sales, és un interstici. En el teatre, en canvi, és a la inversa: trobem, diu, l'obra conduïda per l'acció d'uns subjectes, amb una lògica temporal. Això requereix maneres d'atenció diferents. Tots dos espais produeixen ficcions: memòries històriques (que aspiren a construir l'espai del present) o

75. La comunicació prèvia de Martí B. Fons Sastre, «Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual», no va fer-se. La informació es pot consultar al web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mart%C3%AD-b-fons-sastre_cat>.

76. Resum de la comunicació. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/david-p%C3%A9rez_cat?authuser=0>.

77. Cita no trobada.

teories dramàtiques (en tant que relació amb els subjectes, en una mena de joc de duplicacions i miralls relacionats amb la veritat, situada i contingent, de l'experiència).

El conferenciant enfoca el discurs cap al «com» de l'evolució dels dispositius *caixa blanca* (museus) i *cub negre* (teatre), i cap a les maneres d'atenció desenvolupades en els espais. En aquesta línia, les exposicions de *live art* superposarien els espais; la història s'hi presenta com a món viscut, corporal i energètic. Són, per tant, zones grises, noves configuracions espacials i temporals que disloquen la lògica mortuòria de l'aparell museístic. En altres paraules, diu, són un nou plec de la història viva. D'aquí sorgeix la pregunta de com s'ha fet acceptable la galeria viva.

Pérez s'aproxima ara a la relació entre pràctiques expositives, discursos i institució. És per això que parla dels models d'eficàcia de l'exposició, de com actuen les exposicions d'art, dels efectes sobre espai, temps i audiència, i de com fan passar això per discursos de construcció de models d'eficàcia i de sistemes de verificació.

En aquest context, situa, cronològicament, els fenòmens següents:

1. Pràctiques intermedials. Pérez introdueix el model de l'estudi en la galeria, de la qual es deriva el temps. L'acompanyen la crítica a la comercialització i l'èmfasi en l'acció viva. Es caracteritzen per l'entrada de lògiques temporals (com les del *happening* i la *performance*), ambientals (instal·lacions, *environments*) i participatives (com alguns *happenings* d'Allan Kaprow, o del moviment Fluxus).
2. Minimalisme i anàlisi exhaustiva de les condicions de percepció i atenció de l'espectador a través de l'espai. En aquest model, la galeria és entesa com a espai d'experimentació en el qual emergeix la corporalitat de l'espectador; un espai obert entre l'obra i el seu cos. Sorgeixen també les crítiques per una certa «teatralitat», per la pèrdua d'autonomia de l'obra i la consciència topològica de l'espai.
3. Gir discursiu de les arts i adveniment del comissariat, de la mà de l'art conceptual, que concep l'espai de la galeria com el de lectura des del model semiòtic, ple de signes lingüístics. L'espectador es converteix aquí en lector radical. Pérez apel·la a nocions com «concepte» i «discurs» en relació amb les teories de John L. Austin o Jacques Derrida, i a la *performativitat* del llenguatge. Això fa que la col·lecció comenci a percebre's com a arxiu, moment clau per entendre els moviments d'apropiació i reactivació.
4. Art relacional (des de Nicolas Bourriaud). L'exposició comença a percebre's com a art social, com a relació de l'audiència amb l'espai i l'exposició, i sorgeix la idea de l'espectador com a coautor. Es llegeix una identificació entre formes de l'art i del fet polític, l'*open* consensual de la política i la supressió de la mediació ficcional. Neix la galeria com a espai de producció de maneres de sociabilitat.

En aquest context també neix el comissari, que treballa *amb* la col·lecció, l'ajuda a construir i la disposa en l'espai per a fer-la parlar, per crear narratives.

En els últims cinquanta anys, la seva importància i atribucions dels comissaris han crescut molt més enllà de la disposició de la col·lecció, i han anat cap a la socialització i els enfocaments educatius. En les articulacions de l'esfera cultural i econòmica es percep un trànsit entre pràctica i recepció, gestió cultural i construcció de marcs.

Pérez aporta el concepte d'*arts vives* de Lois Keidan (dins del nou laborisme britànic i la *culturalització* de l'economia), segons el qual la cultura en societats neoliberalerals no funciona com a recurs; ni com a forma de vida ni com a bé, sinó com a recurs (entès des de l'«*enaltiment*» a la manera de Friedrich Schiller).

En aquest context, recorda Pérez, el col·lapse cultural dels arxius passa en diferents cultures per la caiguda del museu com a alberg de la traducció. El museu passa també a ser definit en altres termes en els quals importa l'activació dels arxius (de la cultura del patrimoni a la del processament). A més, es generen demandes de connectivitat i immediatesa.

El neoliberalisme impulsa la idea de cultura com a recurs: implica administració per economies creatives i fàbriques culturals. També la impulsa per als individus, per als quals la cultura passa a ser un actiu que permet la competència en xarxa. Tot això va acompanyat d'un procés d'*eventualització* cultural en relació amb la devaluació de la funció patrimonial, i en l'interès per l'ús de la cultura com a actiu. Jean-François Lyotard parla així de la necessitat de «posar a actuar la cultura», fenomen concretat en la proliferació d'esdeveniments.

El «museu viu» seria, doncs, l'«acomodació» al nou metabolisme del museu, que apunta cap a l'exposició com a processament organitzatiu de les audiències, els intèrprets i les relacions socials. Comença a emergir un govern que apel·la a la raó cultural. Aquí, segons explica Pérez, els museus no sols adopten el marc cultural, sinó que s'hi comencen a percebre's, en una associació de valors.

La vivència,⁷⁸ en la línia del concepte *liveness* desenvolupat per Philip Auslander, en la línia del concepte *liveness* desenvolupat per Philip Auslander,⁷⁹ seria una retòrica que funciona tant en la presencialitat com en la mediatització de formes d'interacció en directe. L'ideal compliment del temps real seria l'absència de temps, perquè estem en un present continu. Què és el que art?, es pregunta Pérez. I respon que «temps»; la idea de «*temps*» pot donar-se fora del present i de la reacció i interacció immediata, de l'estretament dels temps. L'exigència d'interactuar i actualitzar-se és reavaluable i té a veure amb la vida en general i amb els dispositius que ens envolten. Amb aquesta idea de temps en tant que art, de temps com a subjecte, clou.

Durant el diàleg amb el públic de la comunicació, Roberto Fratini comenta la noció de «*cultura*» com a viatge de l'ànima cap a si mateixa, on s'ocasionen accidents i, potser, «il·luminacions catastròfiques». Comenta que el nou museu injuria el model tradicional. El fet que l'entrada per als vells museus (recorda l'*horror vacui*, l'aparent desordre) hagi estat sovint gratuïta,

78. «*Vivencialidad*» en l'original en castellà.

79. AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999).

exposava els visitants a l'experiència incidental, amb les obres com a atractors. El museu contemporani, en canvi, no està constituït d'atractors perquè molt del que hi ha no té gran gaire poder d'atracció. Nota més solemnitat i èmfasi museístics en el Guggenheim que en els Museus Vaticans. Sorgeix la relació amb els parcs temàtics i possibles economies experiencials comunes. A Fratini, en suma, li molesta la idea de defensar un nou paradigma de cultura neoliberal que injuria el vell museu a partir de simplificacions.



Dispositiu ludicoteatral. ERRO GRUPO***Jogadouro***

Acció itinerant al carrer, 15/10/2020, 10.30 h

Jogadouro és un taller / acció pràctica de l'ERRO Grup dirigit a qualsevol persona interessada a aprofundir en els procediments que fomenten situacions de jocs col·lectius, específicament en obres artístiques de carrer, no exclusivament a actors o persones relacionades amb el món del teatre.

Jogadouro és una representació que fa referència a dos textos clàssics del teatre espanyol del Segle d'Or: La vida es sueño, de 1636, i El gran teatro del mundo, de 1655, de Pedro Calderón de la Barca. L'acció es duu a terme a través d'una proposta d'interacció amb l'entorn, les persones i l'espai, la qual cosa permet una reunió lúdica entre tots els que formen part del context en el moment de la representació.⁸⁰



80. Resum del dispositiu. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/erro_cat?authuser=0>.

Dispositiu ludicoteatral. LA FARINERA***Farinera, et guanyaràs el pa
amb la suor del teu front***

Teatre Estudi, 15/10/2020, 12 h

És un joc de rols contra l'especulació immobiliària i la gentrificació.

Construeix una microsocietat a través de cinc rols socials: Poder Econòmic, Representants de l'Estat, Mitjans de Comunicació, Classe Mitjana i Precarixs.

És el dia de la inauguració de Farinera, un nou projecte immobiliari d'avantguarda que es vol construir. Els Precarixs són els protagonistes, els qui decideixen fer un últim intent per frenar la destrucció del barri, la qual cosa provoca una cadena d'esdeveniments que acaba per obligar a l'autoritat de l'Estat i el poder econòmic, juntament amb la Classe Mitjana i els Precarixs mateixos, a resoldre el conflicte en una assemblea. Aquí cada grup defensarà la seva posició dins del conflicte, i finalment serà el poder de l'Estat, sota una votació pública, qui decidirà si es construeix o no el projecte arquitectònic Farinera.⁸¹

,

81. Resum del dispositiu. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/farinera_cat?authuser=o>.

Conclusions

a càrrec de Roberto FRATINI, Constanza BLANCO, Carles BATLLE i Verónica NAVAS⁸²

Teatre Estudi, 15/10/2020, 13.30 h

Hi assisteixen, com a representació del comitè organitzador i asseguts a l'escenari del Teatre Estudi, d'esquerra a dreta, Constanza Blanco, Carles Batlle i Roberto Fratini, acompanyats de Verónica Navas, encarregada de la relatoria per escrit i del discurs-recordatori, tot seguit, del que han estat els tres dies anteriors.⁸³

Carles Batlle recorda que «*«Facin joc!»*», tercer simposi anual d'*Estudis Escènics*, és una font d'aliment per a la revista acadèmica. Els simposis (o jornades, col·loquis, debats...) celebrats⁸⁴ intenten respondre una repregunta recurrent: com es pot ubicar el món acadèmic i la recerca en un context com el nostre. Gràcies a la coherència que requeria necessàriament l'estructura interna de «*Facin joc!»*», Batlle ressalta que s'ha superat el format clàssic de simposi, i així és com els continguts han anat des de la comunicació acadèmica més tradicional (discursiva, il·lustrada amb un power point, etc.) fins a fórmules estrictament performatives o híbrides que han apostat per la circulació de públic per diferents esdeveniments. Per a la cloenda, Carles Batlle demana a les assistents un debat «normal i corrent», fet que en facilitarà la «transcripció», ja que del simposi, més enllà de la seva condició «fugissera» d'esdeveniment en directe (presencial, físic) o a través d'internet, en quedarà una documentació «parcial» de «materials útils i instruments» publicats al número següent de la revista, inclosa la relatoria a càrrec de Verónica Navas.

Navas obre les conclusions qüestionant l'objectivitat de l'empresa i apostant per la subjectivitat, tan parcial com inqüestionable. Segueix compartint diverses anècdotes. La primera és que, en paral·lel al simposi, s'està celebrant a Sitges la 53a edició del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya, el qual, a causa de la situació extraordinària d'enguany, ha decidit habilitar una finestra *online* per possibilitar que algunes de les pel·lícules es puguin veure fora de l'icònic i tradicional emplaçament físic.⁸⁵ I ha passat que la gent aplaudia des de casa,⁸⁶ un gest que Navas considera tant un reconeixement col·lectiu com una celebració personal. El reconeixement col·lectiu i

82. Vídeo: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2102>.

83. En la frontera del simposi (i fora d'aquesta relatoria) quedarà l'enregistrament del programa de ràdio setmanal *Això és un drama!* (iCat, Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals – CCMA), organitzat per la casa, conduït per Txell Bonet i dirigit per Rafel Plana. Es pot escoltar íntegrament al web de la CCMA: «Un programa de "simposi", també conegut com a "botellón escènic"». <<https://www.ccma.cat/catradio/alcarta/drama/un-programa-de-simposi-tambeconegut-com-a-botellon-escenic/audio/1081684/>>. [Consulta: juny 06/2021.]

84. Més informació a l'apartat «Simposis i Jornades» del web d'*Estudis Escènics*. *Quaderns de l'Institut del Teatre* <<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/pages/view/simposis-jornades>> [Consulta: juny 2021].

85. Per la Sala Virtual *online* del Festival van passar 155 films, més de la meitat de la programació. Més informació a: <<https://sitgesfilmfestival.com/cas/noticies?id=1003646>> [Consulta: juny 2021].

86. Fenomen àmpliament recollit per la comunitat de fans del festival a les xarxes socials, i que es pot rastrejar amb el *hashtag* #Sitges2020.

físic que suposa l'aplaudiment a la sala⁸⁷ ha quedat desplaçat, aquest any, pel comentari a les xarxes.

Recorda també Óscar Cornago, que en l'obertura de les jornades va plantejar la ja recorreguda frase «Una cosa son las ideas, otra cosa es lo que pasa» («allò que passa» com a cosa, com a subjecte) i el desig que, en paraules de la mateixa Navas, el simposi fos un esdeveniment que respirés i es declinés durant 72 hores. Aquestes inquietuds entorn de la vivència i de «lo que arde» (segon qüestionament de Cornago, tres dies enrere), fan que la ponent pensi en l'última pel·lícula d'Óliver Laxe, l'homònima (sense interrogant, aquest cop) *O que arde* (2019), popularitzada, entre altres elements, pels premis rebuts en alguns festivals,⁸⁸ entorns «elitistes» de participació discutits el dia anterior durant la dinàmica de les «Dramatúrgies del debat», conduïda per Fratini i Agost Produccions. En aquest sentit, Navas considera que és justament en aquella sessió on van sorgir les veritables conclusions del simposi pel caràcter de discussió (irreverent, reglada, ficcional i certa) que va revestir la jornada, discussió activada al seu torn pel que cadascun dels participants havia viscut fins aleshores. Això fa pensar Navas que és en la discussió on s'esdevé «allò que passa, allò que *hi ha*».

Des de l'anècdota personal, Navas comenta que *O que arde* va ser el segon film vist durant el confinament després de molt de temps sense veure'n, sense «ser espectadora», que és la seva passió. La pel·lícula que la precedeix era una adaptació d'una obra teatral construïda sobre el «malentès», considera Navas, de no fer res més que una planificació audiovisual d'un text dramàtic, i ni tan sols donar servei com a artefacte lúdic, com a entreteniment. L'essència errònia sobre la qual està construït aquest darrer film és el que Navas creu que realment «crema».

Recupera també la idea discutida el dia anterior entorn del teatre com a mitjà elitista en tant que «no tothom hi arriba» (en oposició al cinema, completament popular). Tenint clar que es tracta d'una qüestió cultural, Navas discuteix sobre el paternalisme o possible desig d'arribar a tothom, i qüestiona qui és *tothom* i, més enllà, què és popular, què necessita *un cos*, quins nivells d'atenció requereix cada experiència, fins a on arriben les expressions artístiques i culturals, etc.

Navas considera que la pel·lícula *O que arde* té una temporalitat «alentina» que assimila a la respiració de la persona mentre la mira (independentment de si ho fa a la sala de teatre o al seu llit, amb una tauleta prou a prop de la cara per homologar —o no— la sensació d'abstracció de la caixa negra). Així mateix, el temps narratiu del film s'assimila als tempos de rodatge fonamentats en l'espera d'allò que es vol filmar. En aquest sentit, Navas aporta l'exemple del foc, i posa en paral·lel la invocació recurrent que, des del verb, se'n fa durant tot el metratge amb el fet que l'equip va haver d'esperar que un foc real s'esdevingués per rodar-lo. L'incendi real rodat era, alhora, contingent, inevitable i imprescindible perquè la pel·lícula fos la que és.

87. Dins de la vasta comunitat de seguidors del Festival de Sitges és sabuda la tradició d'aplaudir abans i després de cada projecció.

88. Un d'ells va ser del Festival Internacional de Cinema de Canes, el qual, en la 72a edició (2019), va atorgar al film dirigit per Laxe i escrit per Santiago Fillol el Premi del Jurat.

I és aquí on intervé l'atzar i sorgeix un dels plans més bells de *O que arde*: l'aparició d'un cavall cremat que cavalca entre les brases. «Atrapar» aquesta imatge extraordinària, considera Navas, és un exemple de fet i latència (Claramonte potser ho discutiria), uns motius que connecta amb el ja discutit teatre relacional, on *relacional* seria més aviat un epítet prescindible que un qualificatiu. Com que el teatre sempre ho és, de relacional, potser les preguntes que caldria fer serien més aviat entorn dels cossos que cada peça posa en relació, així com el disseny espacial i del temps, sempre des d'una consciència cap al despertar sensible de l'espectador implícit.

Tornant a l'adaptació cinematogràfica que contraposava al film de Laxe, Navas es pregunta fins a quin punt arribarà la nostra «tolerància al foc» per seguir aguantant productes culturals fins que «alguna cosa canviï». Perquè si bé el teatre potser ni és ni ha de ser democràtic, l'experiència estètica, gaudida des de qualsevol pràctica quotidiana, sí que ho ha de ser. El teatre sols seria, doncs, una forma més de treballar-la.

Navas també comparteix inquietuds sobre les xarxes socials com a marcs fictivals de la vida (i rígides per tempos rítmics no humans) o la no influència *real* de la pandèmia, atès l'intent social de ficció col·lectiva de seguir endavant «com si res» (en una al·lusió velada a la «nova normalitat»). I un desig: «fem el que fem amb el cos que tinguem *ara*».

Per tancar, recorda algunes expressions sentides durant els dies anteriors: temps alentit, tornar al cercle, tornar a la pauta, jugar amb la norma, apel·lar a l'experiència sensible, espais públics (o no), les responsabilitats com a espectadores amb l'ecosistema (relacional), el tema tractat com a argument o des del disseny d'una situació, etc.

Roberto Fratini puntualitza que la realitat del simposi, o almenys així es percep, és que, tot i la voluntat, algunes de les qüestions centrals no es resoldran. Recorda un conte tradicional recollit per Vladímir Odóievski per parlar del «destemps»,⁸⁹ fonamental en la nostra relació teatre-joc, entre la dimensió teatral i la lúdica. Els «dispositius lúdics», lluny de ser avantguarda teatral, el que fan és arqueologia, i serviran sols al nostre context si produeixen una revelació.

En aquest sentit, ha trobat a faltar dins del simposi espais per a la teoria del joc, amb una tradició que inclou títols i noms com *Homo ludens*, de Johan Huizinga⁹⁰ o Roger Caillois⁹¹ amb *Los juegos y los hombres*. Caillois, explica, divideix els jocs infantils en quatre categories: *mimicry* (basats en la imitació), *alea* (casualitat), *agon* (lluita) i *ilinx* (vertigen, pèrdua de control). Cada joc existent presenta alguns d'aquests paràmetres (o tots). Fratini insisteix en el fet que algunes categories analítiques o classificatòries amb certa història, com les esmentades, podrien aplicar-se quan es parla de «nous formats teatrals».

Ressalta també un malentès de tipus pedagògic: el joc que tracta l'adult com a infant per fer-lo viure experiències molt bàsiques que no inventen res.

89. *Destiempo*, en l'original en castellà.

90. 1872-1945.

91. 1913-1978.

Per contra, afirma que en el context teatral el joc només té sentit si ho és per a adults, és a dir, si s'entén la no paritat de condicions, la capacitat multisensorial inherent al *ludus* i l'aspecte roí i brut que presenta (contraposat a l'entorn d'experimentació-laboratori). Així mateix, un dispositiu, si ho és per a adults, ha de funcionar amb independència de si qui hi participa és o no benèvol. En resum: «teatre lúdic no significa teatre infantil amb una variació per a adults, perquè no radica en el mite que hàgim de tornar a ser nens».

La primera intervenció del públic, de Marc Villanueva, manifesta la inquietud per la falta d'espai de discussió, de moments de relació per recollir el que estava passant durant el simposi i reflexionar-hi, sobretot pel que fa als dispositius ludicoteatral, que considera mostres de pràctica com a recerca i, per tant, subjectes de diàleg i intercanvi. Dubta de per què el simposi, tret d'algunes excepcions, no ha generat un llenguatge comú.

Sílvia Ferrando, professora de l'IT, es pregunta en veu alta «què queda». Està d'acord amb Fratini en l'actitud generalment paternalista exercida cap a aquells camps del teatre que considera que necessiten millora i que, per contra, es tracten amb una cura excessiva. Considera que ajudaria posar els dispositius en joc per comprovar fins a quin punt connecten amb el públic. El nostre temps n'ofereix molts pocs per a la reacció i té una sensació constant d'«obediència dòcil», però considera que el públic «s'atreveix a més» com més fort és un dispositiu. La via seria filar idees, teixir, generar continuïtat; també posar en qüestió allò que creiem que no funciona, amb la finalitat de reclamar-ne l'agència. «Relacional» tindria implícita una voluntat emancipadora.

La tercera intervenció la fa el mateix convidat que, dos dies abans, durant la taula rodona, formulava la primera pregunta des del públic. Assenyala que la part bona del simposi és la capacitat de fer pensar, de «donar feina» a qui escolta. Considera que ha vist i escoltat sobre el *què* (jocs, formats, dispositius, etc.), sobre el *per què*, sobre el *com*, sobre el *quan*. La seva pregunta és, doncs, *on*: els dispositius tractats al simposi se senten còmodes dins d'un espai consolidat com a escena? Considera que caldria fer aquesta feina «notarial» d'estudi i registre del lloc on es poden donar aquest tipus d'obres, quelcom que Roberto Fratini defineix, seguidament, com a «taxonomia topològica (en tant que discurs sobre el lloc) del teatre d'interacció».

La persona que intervé en quart lloc es pregunta si, el fet que siguem un «públic d'oci» adult, té relació amb l'entesa (des de la creació artística o des de la benevolència participativa) del teatre lúdicludicoinfantilitzat. En relació amb això, Fratini considera que la resposta es pot trobar, d'una banda, en el fet que una part dels creadors creuen erròniament que els espectadors necessiten tornar a ser nens; i, de l'altra banda, en el fet que una part del públic accepta d'aquesta tasca sociocultural d'«innocència». Per contra, seria possible un ús «pervers» del joc-aparell proposat (posa d'exemple el tobogan), segons el qual aquest esdevindria dispositiu, que inclou nocions de risc o resiliència. En una síntesi del que Foucault proposa, diu Fratini, *dispositiu* és l'aparell que, mentre s'usa, t'està usant. L'èxit del dispositiu rauria, doncs, en la lleugeresa radicant.

La cinquena intervenció, de Cristina Cordero, qüestiona si estem preparats per a la subordinació, per a la no resposta a la instrucció: està la dramaturgia dels dispositius ludicoteatral preparada per a la desobediència?

També des del públic, i en relació amb l'esmenat paternalisme, Andrea Bel considera que una forma de fugir-ne seria considerar l'espectador com a jugador-ciudadà, un cos polític social situat en un lloc (taulell de joc) on desenvolupa un rol. Fugir de la idea de passivitat, doncs, implicaria acceptar el joc i, per tant, un simulacre d'acció política amb uns resultats. Com a resposta, Fratini diu que les regles interessants de ser obeïdes són aquelles que es descobreixen com a paradoxes. Les eleccions interessants són difícils, insisteix; que el públic mai no sàpiga si està prenent la millor decisió des del punt de vista ètic i estratègic.

Roberto Fratini, per cloure la sessió i també en resposta a la inquietud de Villanueva, està d'acord en el fet que possiblement el simposi podria haver inclòs més coses, però apel·la al seu ja esmentat significat etimològic ('quedar per beure') i diu que potser és injust considerar que hagi de ser fonamentalment inclusiu (a banda de qüestions com la saturació del programa), quan hi ha altres espais-interstici més informals.

Carles Batlle tanca la jornada amb els agraïments a tot l'equip i una menció especial a «l'eficàcia organitzativa» de Ferran Adelantado.



eng-
lish
ver-
sion



Carles BATLLE. Editor-in-Chief

editorial

English translation, Neil CHARLTON

The symposium organised by the journal *Estudis Escènics* in autumn 2020 – onsite and well attended despite the inconveniences of the pandemic – took a challenging approach to an expanded concept of interaction in the field of the performing arts. In times of restrictions, the aim was to tackle an expanded notion of relational aesthetics in the various fields of current performance-performative praxis. With this in mind, and to be consistent, in addition to the usual theoretical presentation sessions, there was a considerable volume of – let’s say – practical (or relational) experiences. The result of this bold approach is largely contained in the articles in our main Dossier (and also in some attached Documents).

These feature research, reflections and analyses that consider various participatory hypotheses or utopias: from community and participatory theatre to socio-inclusive experiments, immersive theatre, and new choreographic paradigms. Of course, the protocols and formats of the different relational poetics are also addressed, taking into account the processes of those dramaturgies that are expressed precisely by replacing traditional playwriting with a *programming of becoming*. Ultimately, there is an emphasis on the expansion of relational poetry in the field of programming and cultural production understood in a broad sense. In short, we present a heterogeneous set of materials: from the most general and theoretical approaches by Manuel Delgado, Jordi Claramonte, Carmen Pedullà, Constanza Blanco and Paolo Gatica to the study of specific cases in the contributions of Óscar Cornago, Christina Schmutz and David Pérez, among others,

This year, the material outside the Dossier includes a wide range of seemingly dispersed research. We have an ontological reflection on “matter and meaning” in Henri Bergson and Karen Barad (Marc Villanueva) alongside a queer approach to contemporary Chilean theatre (Ernesto Igor Orellana). Overall, there is a common feature that links these contributions: the themes and interests, despite being disparate, stem from current theatre debate. Thus, we can read about the most recent developments in the queer universe (which we have already mentioned), the seemingly endless debate

on the poetics of the theatre of the real, and the ever multifaceted concept of political theatre. And we can also add perspectivism in dance and a very particular study on a playwright who never ceases to challenge us: Caryl Churchill. And the list goes on.

So we move into the new year with a great deal to stimulate us. And we hope, as ever, that you will continue to find it all of interest.



dos- sier

I'M PLAYING!
FORMATS, DEVICES AND APPARATUSES
OF INTERACTION (IN RELATIONAL THEATRE)

The Comedy of Sincerity. Truth and Pretence at the Level of Interaction

Manuel DELGADO RUIZ

Department of Social Anthropology, Universitat de Barcelona (UB). Barcelona, Catalonia
ORCID: 0000-0002-1208-8850
manueldelgadoruiz@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD in Anthropology from the Universitat de Barcelona. Chair of Social Anthropology at the UB. Director of GRECS, Social Exclusion and Control Research Group. Member of the Observatory of Anthropology of Urban Conflict. His research interests include religious anthropology and urban anthropology. His latest books are *El espacio público como ideología* (2011) and *Ciudadanismo* (2016).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This paper presents some of the implications of the theatrical metaphor throughout which Erving Goffman analyses face-to-face social relations. This perspective considers the staging of the individual in each situation in which they take part as an ensemble of strategies set aside for controlling the self-image they are trying to project, in order to make their performance plausible. The article stresses that the goal of this dramatisation of the self is to restrain the inconsistencies, uncertainties and ambiguities that would cast doubts on the observance of the rules that make each one acceptable before others. The text aims to point out that, within this theoretical framework, sincerity, understood as a way of communication that guarantees the truthfulness of the information transmitted during a social encounter, is unfeasible, since what the interlocutors seek is never to express any hypothetical subjective truth but, above all, to continue to be foreseeable, to confirm a self-definition that the others will accept. Within this framework, in social life there are no actors but only characters.

Keywords: sincerity, truth, interaction, microsociology, Erving Goffman, situation

Manuel DELGADO RUIZ

The Comedy of Sincerity. Truth and Pretence at the Level of Interaction

Social Life as Theatre

In *Charade*, the film directed by Stanley Donen (1963), there is a scene where Audrey Hepburn tries to work out which of the various identities she knows about the character played by Cary Grant is the real one. “How can you tell if someone is lying or not?” she asks him, thoughtfully. “You can’t,” responds the man who will later turn out to be a secret agent. “There must be some way,” she says, confidently. Then he tells her: “There’s an old riddle about two tribes of Indians – the Whitefeet always tell the truth and the Blackfeet always lie. So one day you meet an Indian, you ask him if he’s a truthful Whitefoot or a lying Blackfoot? He tells you he’s a truthful Whitefoot, but which one is he?” After a few seconds thinking about it she responds, resolutely: “Why couldn’t you look at his feet?” He replies, smiling: “Because he’s wearing moccasins.” “Oh. Well, then he’s a truthful Whitefoot, of course.” “Why not a lying Blackfoot?” She falls silent. She looks at him and asks: “Which one are you?” “Whitefoot, of course,” he says softly, while looking directly into her eyes. Obviously, whether the protagonist was a sincere man or a liar, the answer would be no different. The reflection that follows develops this question – that of the role of presumed truths in human relations – given the perspectives that address the extent to which everyday life is orderly and possible as a dynamic of strategies made of pretence and counterfeiting; that is, as the result of a dramatic organisation of social relations. The intention is to explore theories that, through the social sciences, may be useful in raising awareness of the theatrical dimension of social links in general, which makes them, at all times, “natural” forms of the performing arts. The theoretical premise, following Erving Goffman, is that all human beings living in society, whether or not they are engaged in theatre, are “theatrical” (García Landa, 2012).

Sincerity is a virtue or value that in our society we identify as a form of communication in which participants in a conversational meeting guarantee the veracity of the information they transmit about their feelings and ideas. From this point of view, sincere people are those who show themselves

as what they really are, and say what they really consider to be true. In a given type of relationship, it is understood that sincerity is a conventional non-negotiable requirement, so the flow of information circulating between structurally-linked individuals must be trustworthy. It is the presumption of trustworthy quality that takes for granted a coherent continuity between the expressive exterior and the immanence of an intellectual and emotional interior. Hence, we give credit to one another in assessing as worthy of faith the words and gestures that these others address to us as extroversions of their personal truth. However, what is the perspective on human sincerity as a truthful quality of the personal information we receive from the people with whom we communicate, of those approaches that have been dedicated to thoroughly understanding human relationships in the short term, precisely those in which frankness would be a fundamental requirement in order to guarantee mutual trust?

In this regard, an exploration of how microsociology, symbolic interactionism, the ethnography of communication and other situational theories have addressed the issue of sincerity as a premise of communication between – and of supposed – human authenticities is pertinent. Let's take, for example, and as we mentioned, the case of the most prominent theorist in this field, Erving Goffman, whose theatrical metaphor proposal is still considered valid today (Héctor and Costán, 2019; Dewar et al., 2019; Mazzone, 2020). Inspired by Simmel's conception when he describes society as a network of interconnections, Erving Goffman chooses as his central object of study the most mechanical and usual forms of sociality, the "dust" raised by social activity, a subject that concerns the interest in the construction or production of society, derived from his faithfulness to Radcliffe-Brown's structural functionalism. For Goffman (1983; trans. 1991), situated interaction, as a reciprocal determination of actions and of actors or actants, can be considered as a phenomenon in itself and can therefore be observed, described and analysed. It is true that it does not exist in reality as an autonomous entity, but it can be isolated for analytical purposes, treated as an order of events like any other, a system in itself; that is, as a positive entity that justifies scientific work.

The fundamental principle of interactional approaches – including, most notably, Goffman's – states that relationships between individuals always constitute power relations based on simulacrum. The contingencies of social interaction makes us constantly behave like impostors, counterfeiters, conspicuous practitioners of covert observation, clue trackers, or, as Paolo Fabbri (1998; trans. 2001) pointed out, double agents. What Goffman (1987; orig. 1967) calls face-to-face interaction then becomes a matter in itself, an autonomous system, a true social organisation endowed with its own self-regulatory mechanisms, devoted to preserving a social order precariously built and preserved in each of the situations in which it takes shape and to which each individual must adapt. It is, in a way, a sociology of circumstances, of the eventualities of everyday life, organised as relatively independent regions of meaning and structuring.

However, exactly because the social order is always precarious, it forces its interveners to permanently abandon all kinds of imposture in order to avoid the always imminent disaster of disaggregation. This is what makes us become a kind of professional player, doomed to an almost convulsive practice of bluff. Indeed, whenever we are in the presence of someone, we exhibit behaviours, actions and regulated challenges, often without being aware of them. Understanding, recognising and applying their logic is what we call “knowing how to behave.” In contrast, not having a clear perspective on what to do in each situation or context implies the possibility of being sanctioned with discredit and with the obligation to perform the corresponding rites of reparation, in the form of clarifications and apologies.

The aim of those who interact is, therefore, to be relevant; that is, to understand and abide by the principles that enable us to be accepted by those we meet and whose expectations cannot be disappointed. We are referring, then, to how people who are together and aspire to form a society, however ephemeral it may be, must be predictable and mutually intelligible, with permanent evidence — and as unequivocal as possible — of how far they abide by the principles that maintain the order of each meeting or situation. So it is essential to establish or recognise the endogenous order that regulates from within each of the social sequences in which we are involved at all times. One of the founders of the Chicago School, William H. Thomas, described this initial and basic task of starting or joining each social meeting as a “definition of the situation”.

Defining the situation involves answering the question about what is happening; in other words, setting the boundaries of appropriate behaviour, the framework that distinguishes the episode that begins and its contents from other content, identifying participants and their respective roles. It means cooperatively identifying a certain prior structure of expectations and values considered relevant and appropriate. Or, to put it another way, defining the situation means stipulating the meaning and structure of each meeting, acting as if there is an agreement on the conventions to be followed, an operational consensus or agreement on what each of those present understands of what is real; that is, what is really happening. Violating one of the rules of interaction postulated for each defined situation not only jeopardises the status of the offender but can threaten the viability and even the reality itself of the situation, unless appropriate repairs are carried out in the form of rectification or apology. These changes make us redefine the situation.

Once everyone’s role in staging sociability has been established, all sorts of verbal and somatic adjustments — that is, gestural-based and other forms of non-verbal communication — occur that show that the participants have internalised, and are able to reproduce, the basic conventional knowledge to execute the interaction, to the point that the contribution of those who interact with each other is largely based on their ability to make other members of the group predictable. Put another way, intercommunication is the system by which human beings establish a predictable vital continuity; that is, they apply pragmatic procedures of attribution of intentions to others, based on a premise of coherence that cannot be contradicted. Far from being

a centrally-oriented process of change, most interactions are concerned with maintaining a certain balance, moving away from possible reasons for tension, and are riddled with ritualisations that express the obedience of those present to the established rules. The synthesis of the behaviours imposed by the ordinary activities of cooperation, the self-regulation of the concerted environments, the coordination of the initiatives, are the elements on which the effective fluidity of all sociability depends. Moreover, the system, insofar as it is a system — that is, a regularised and regularising entity — operates by inhibiting the parameters of change, which does not mean that it does not recognise them.

Erving Goffman and Microsociology

Thus, in each social situation, a duel must be held in which each actor will try to project and sustain a relevant image of himself or herself and in which each one will spend all the time checking, in each movement, the meaning of the action of others. The rules of the social game are that all players adhere to the role that belongs to them, know how to be in their place, and are in a position to maintain, confirm and defend it from threats that may affect it. The idea of strategy is thus fundamental here. It is understood that when several actors are in a situation of collusion of their mutual interests, each must play a game that has, or may have, decisive consequences for the other actors involved, and this game is chosen based on what each imagines the other imagines about what is happening.

This perspective works, then, in the complete interdependence of results in this dynamic of mutual knowledge. It is in relation to this that Goffman (1956: 13) speaks to us of the front as the part of the performance that works regularly in a general and fixed way, in order to define the situation with respect to those observing or participating in it. We also have the setting, the stage, the scenery, as well as the supply of sign equipment that the performers can use. The stimuli that make up the personal front can be divided into appearance and manners. Appearance informs about the social status of the performer or the temporary ritual state of the individual, while manners are the stimuli that work when warning us about the role that the performer expects to have in the interaction: arrogance, humility, kindness, aggression, etc.

When interfering in a given situation, performers may believe in their own actions, that what they perform is reality. Needless to say, the audience can be convinced of the same thing: that whoever acts is telling the truth and showing their true personality. This is when we can say that an individual is sincere. Then, as Goffman writes (Goffman, 1956: 10), “only the sociologist or the socially disgruntled will have any doubts about the ‘realness’ of what is presented.” In some cases, performers may not be fooling themselves with their own routine. This is the case of the cynic. The fact is that sometimes the sincere person cannot be sincere, and then it becomes what Goffman again presents to us as “cynical performers whose audiences will not allow them to be” (Goffman, 1956: 10). The performers tend to create the effect that the

appearance they give to their performance reflects their essential being, their true personality, to the extent that it is assumed that each interaction can only be performed as authentic. That is why performers will try to make the audience perceive their performance as special and unrepeatable, which is usually achieved by emphasising the supposedly spontaneous aspects of the situation.

Goffman extensively comments on what is indefensible about the dichotomy between actual performance, which appears or seeks to appear to be sincere, and false performance. Between truth and falsehood there is a much smaller difference than intended, he will tell us. “Scripts even in the hands of unpracticed players can come to life because life itself is a dramatically enacted thing” (Goffman, 1956: 31, footnote). Hence the importance for Goffman of theatrical metaphor. Accordingly, individuals monitor and control their expressions so that they are at all times congruent with the expectations corresponding to the role they play. Much of Goffman’s work is, in fact, a treatise on how individuals guide and try to control the ideas that others form of them, the “impression management” (Goffman, 1956: 49). All individuals, in accordance with this presupposition, place within reach of others, emit, so to speak, intentionally, information about themselves which they will try to ensure at all times is advantageous to their interests. The requirement that it be credible to others is fundamental, as it is necessary for these others to get the idea that they themselves have created their opinion of the person they are speaking to. Needless to say, people relate to each other in a process of accumulating the best they have, in which they invalidate much of the diverse — and often contradictory — facts that make up their lives and thus create a manageable order that is as safe as possible from the constant threats of incongruity, indeterminacy and ambiguity.

The microsociological perspective values how the social order perceives itself with extreme vulnerability. Its maintenance implies, as a last resort, good faith and loyalty of the members of the community. To this end, the members of the social group must willingly subscribe to the rules considered legitimate, acquire the concern for their own presentation and respect for their person and for other people, so that the structure that keeps us dependent on each other — and that we never fail to perceive as fragile and in danger — is not altered. In order to avoid this, we all contribute to showing ourselves as what we understand we should be and that we occupy the place we are assigned by each of the dramatic tableaux that make up social life. To do this, human behaviour is always divided into a front region and a back region of the stage. In the front region or foreground, the actual performance takes place. In the back region, to which the audience does not have access, performers can relax and perform activities that, if transcended, would destroy their reputation or at least hinder their ability to control the situations in which they are involved. In each performance, the character must maintain, above all, what Goffman (1956: 146) calls loyalty, discipline, and dramaturgical circumspection; in other words, the art of knowing one’s role and knowing how to improvise in the face of any unforeseen circumstances. In these cases, the goal is never to be true but, above all, to be plausible. Everyone

tries to play with themselves, to be present without ever ceasing to be, in some way, hidden.

In terms of how this control is exercised, it is seen in special ritual activities: reparative exchanges — excuses, justifications and explanations — through which the possible transgressor of one of the patterns of conduct that would make it acceptable can redirect others' assessment of their violation. Through apologies, the relationship with the violated rule is shown to be different from what the actual behaviour implies; a behaviour that has called into question the validity of the shared rules. By apologising, transgressors hint that their offence does not reflect what they are and continue to be, and that the person revealed by their offensive acts is unauthorised, which, to some extent, is as if they had not been themselves. They ask, therefore, that they and their actions be regarded as different from their outwardly manifested meaning. It is the ritual activity that allows the actors to control their performance of their expressive behaviours by others, as well as to keep the definitions attributed to them within the limits that their self-love can accept. The repair activity is accepted by the others, who assume that the offender is close enough to the group to want to continue playing the game. Otherwise, there would be nothing to do.

There Are No Actors; Only Characters

Symbolic interactionism admitted, in its early stages and from Georg H. Mead's own theoretical programme, the essentialist postulate that asserts the absolute predominance of the unique over the multiple. This premise underpins the principle of sincerity as a value, which means that the contents of the information conveyed in the act of communication is, can be or must be transmitted in a perfect and not problematic way, always through the presence of a subject who receives stimuli and reacts to them, or emits them. This theory conceives the existence of a universe of permanence, populated by truly charged stable human entities. On the other hand, for Goffman, each individual who participates in the interaction seeks nothing more than to save face, look good, maintain image, end without fright what has begun and, muddle through in the best possible way.

For Goffmanian microsociology, the individual must be divided between a character, who tries to impose himself or herself in each interaction, and a performer, who has the mental and intellectual faculties necessary to stage this character effectively. But, deliberately ignoring the performer, the study of whom refers directly to sociobiology, Goffman works only with the character, the one who must be presented in the immediacy of social circumstances. This is how he defines the self as a "dramatic effect", the product derived from a performance in a situation. This does not mean that individuals do not perceive their subject as an unexploded unit, nor that of defending their biographical unit. What this means is that the analysis of the situation as a set of contingencies, as an arena of conduct much more than of expressiveness or communication, irreversibly weakens this idea of unity of the subject, while making it impossible to grasp it.

Goffman's analysis thus refrains from any ontological presumption, from any subjectivist postulate. In fact, there are no actual actors, only characters. The interactionist self is no longer an essence but a task, a process (Ogien, 1988). This is where Goffman's debt to Durkheim's theory of ritual and the sacred comes into play. For Durkheim, let us remember, ritual is a formal, conventionalised act by which an individual reflects their respect and consideration for some object of ultimate value or who it represents. The soul of a human being, Durkheim tells us (1924: 34; trans. 2006), is a portion of sacredness, a kind of individualised form of mana. This was the premise on which Erving Goffman based his theory on the rituals that guide all social interaction, for the ego of each is certainly a god, a small god if you will, but a god who, as such, claims to be constantly honoured with all kinds of sacraments, the breach of which is identical to a sacrilege. It is the rites that allow the individual to maintain their own moral attributes, such as honour, esteem, pride. On the other hand, the face work as a deliberate and conscious practice, sustains the constitution of a single subject that defends, at all costs, their permanence and durability. Rites, elements of conduct conceived as spaces socially defined by specific normative rules, establish these sacred limits that must not be exceeded, as their contravention endangers and offends, violates, the always fragile identity. It is for this reason that it is postulated at all times how attacks on the individual are punishable, because they imply evidence of the precariousness of our personal truth, of our essential Self.

Based on this theoretical framework that gives ritualisation a central role, personal interaction is conceived as a social circumstance in the course of which individuals demonstrate that they accept the rules of mutual acceptability. The relationships that individuals establish are subject to a set of adaptive transformations that allow meanings to be accommodated to a criterion that is never true but plausible. From this point of view, the question of the "true" identity of the individual, and therefore that of the possibility of sincerity, has no place. Truth is not presented here as a quality immanent to a self that ensures and guarantees the unity of the individual and the ability to communicate it to others. This unit is understood as a quality that is conferred on the individual by an audience that plays in the actuality of each situational context. The person, then, is no longer an entity that semi-conceals behind events but a variable formula for behaving appropriately.

Each expression is not, therefore, the revelation of an inner reality, the external presentation of something internal, the transmission of subjective experiences that the "sincere" person would make to their interlocutor. The interpretation of the actions of others is possible because there is a shared communicative code, a rule that enables meaning to be given to everything the individual does, but our actions require constant ratification and approval. This goal is achieved so that we do not vindicate another definition of ourselves other than that which others are willing to accept. It is because the assumptions of the individuals about themselves are appropriate to their normatively approved place in the group in which the claimed or acted identity and the attributed identity coincide. In the world of the

credible — rather than the real — the spontaneity of experience is simply inconceivable, as it appears socially organised and successfully demands that individuals establish the relationship between themselves and things of the world, in accordance with principles of acceptability that cannot be violated.

This is how Goffman leads to the final consequences of Durkheim's anti-psychologism and structural functionalism, and takes away from interactionism the fiction of the subject as an irrevocable unifying redoubt that survives the person's struggles against the structural harshness, to which they are subjected at any given time. This challenge to substantive interiority coincides with Nietzsche's critique of the logic of identity, which in Adorno and Horkheimer, as well as in Foucault, results in an unmasking of the "systematizing principle of selfhood"; that is, of the internally governed and intentionally oriented subject, the constituent and meaning-providing subject (cf. Wellmer, 1985: 76-112; trans. 1993).

And the same goes for how Wittgenstein (1951; ed. 1983) confronts the presumption that it is the subject that gives and distributes the different linguistic meanings, and does so from inner or sensitive experiences, so something means something when someone assigns it a name. In the face of this assumption that it is the subject who creates and evaluates the intentions of meaning, Wittgenstein postulates that a certain proposition has meaning not because its elements represent objects, but because it plays a role in the language-game, the avatars of which determine a little less than unlimited range of situational variability. As Román Cuartango writes (2001: 139, own translation) commenting on Wittgenstein, "there is nothing, then, about the meaning of the propositions we can find when we look inside the speakers' heads. The meanings are outside, they are there, embodied in sets of linguistic and non-linguistic activities, of institutions. This is what makes it possible for humans to even simulate and disguise, both in behaviour and in language, their true feelings, and hence also that lying is, for Wittgenstein (*Ibid.*, § 245), "a language-game, which must be learned like any other."

What we are told does not tell us about a personal truth that is ultimately inaccessible and, to some extent, dispensable, but about the way the other person aspires to take it from us. The myth of sincerity is only the logical derivation of another myth: the one that Jacques Bouveresse (1987) called, in his book also in reference to Wittgenstein, "the myth of interiority." Communication does not keep us informed about what others are, but about what they want us to believe they are; they don't tell us what they think, but what they want us to think they think. As an eminently social act, the transmission of a truth with a reliable appearance and format is always a manoeuvre that, as part of a strategy, aspires for others to take us as what we seek to seem. It is impossible to be sure whether a person weeping in our presence is sad or not; what is clear is that their wants us to be.

Hidden Truths

Needless to say, this perception of social individuals as beings who must constantly disguise their true ideas and intentions, in order to be welcome

to interact, is especially appropriate to understand a specific type of sociability as one produced in urbanised contexts in contemporary societies, in which each one moves at all times between what Chicago School theorists called “moral areas”, specific areas of social bond, completely disconnected from each other, if not incompatible or antagonistic. The distrust and the need to preserve what we “really” are from the shipwreck that would be involved by excessive exposure to strangers makes public beings clandestine or semi-clandestine characters for whom “sincerity” will always be a risk. Any over-expressiveness or any poorly controlled spontaneity could reveal to others who we really are, what we think, what we feel, what our past is, what we want, what we plan. We sense the extent to which this would be fatal and discredit us. And it forces us to become individuals with labile profiles, with attributes adaptable “to the occasion”, devoted to all kinds of games of camouflage and mimetic strategies, which always insincerely negotiate the terms of their being together.

It is as if all social life were a colossal masked ball, certainly, but in which no mask were completely finished before its public display. Masks, in fact, are made by their users according to the requirements of each specific situation, based on a practical logic that combines approaches and keeps a distance from others. Rather than performing a pre-written script, what the protagonists of each social meeting do is play, and do so in a way that is not very different from how a boy or a girl would; that is, by organising impersonal situations based on external action, governed by rules — that is, in which spontaneity plays a minimal role — but where there is a strong component of unpredictability and chance. The game is precisely the example that G. H. Mead (1934: 181-192; trans. 1990) put forward to explain the notion of the generalised other; that is, this abstraction that allows each subject to put themselves in the place of others at the same time as they distance themselves from them, without ceasing, however, to put themselves in the perspective of all these others.

We have reached the central core of worldliness, this characteristic way of living in a society inaugurated by urban modernity. Worldliness is this universalisable moral law that is based on the prudence that recommends that we abstract our own identity when defining ourselves and act as beings of relationships. This is what makes the worldly a being clinging to his line of flight, someone who, as Blanchot (1971; trans. 1976) wrote, suffers the terror of identification, a chronic and widespread impostor, a sociable being given that he is able to constantly disguise himself, exile from himself, always in a critical situation, about to be discovered, an adherent of almost religious worship because of the relationship itself, addicted to a situational morality, at all times indeterminate, based on bracketing oneself, living in a universe made entirely of thresholds and margins, of intervals, and always practising something halfway between haughty reserve and pure concealment (cf. Joseph 2003).

Outside and even contrary to what everyone assumes is their own fundamental truth, in everyday life in the public sphere there are endlessly intertwined beings who demand to be taken into account or ignored, not

depending on who they really are or believe they are, but what they look like or hope they look like. Beings who are masks and who aspire to be considered only based on what they do and what happens to them. This constant negotiation between appearances makes public life actors a kind of relative exhibitionists, whose goal is to keep up with the situations they go through at all times. Their goal is not to know, nor to understand, but to be appropriate, to assert that they are competent, to know their role, to convince others of the relevance of their gestures, their responses and their initiatives. First and foremost, their ability to adapt to each medium or to try to modify it, using the manipulation of impressions, cunning, half-truths and, of course, lies and concealments is assessed. Protecting this information — who we are, what we know, what we think, what we feel — is what allows us, or rather, makes us spend our time saying nothing about this or that, diverting conversations, and agreeing with Harvey Sacks (1973) when he reminded us that we are all obliged to lie, because lying ends up being an essential and unavoidable element in any form of coexistence, one of the elements that determine the very viability of living together.

All of this implies that human relationships are made of an administration of information about ourselves that makes full sincerity inadvisable. It is impossible to say everything. A part will always remain opaque and be held back. This is what makes the contest of secrecy as a social strategy, an integral part of all social relations, indispensable, especially because it is well known that these relationships would be broken or would surely be affected if what was hidden became known. Here is the central theme of the well-known essay by Georg Simmel (1908; ed. 1988) in which he warned about the structuring virtue of secrecy, especially in societies endowed with a high level of complexity, in which the delimitation of different social circles and their internal organisation makes the protective action of mutual concealment indispensable.

The secret, even the lie and obviously insincerity, become indispensable resources in order to offer a coherent vision of ourselves, a vision that will never correspond to a subjective truth due to a disconnected and fragmentary definition. We can only earn credit to the extent that we are in a position to show ourselves in part, concealing information about ourselves that may be inconvenient or inconsistent with the image we want or need to project about our personality or our status. This mutually ignored and undisclosed part of who or what we are — what Simmel calls our spiritual private property — is what causes the intrinsically ambiguous condition of personal relationships, made up of varying ingredients of communication and reserve, of truth and error, of light and dark. Therefore, the use of secrecy is a technique without which it would be impossible to adapt to each social environment.

It seems difficult to argue that our connection with others works largely as a hermeneutic activity, in the sense that it is aimed at knowing, or at least sensing, the part of information that our interlocutors hide from us, the information they do not tell us when they talk to us. This desire to reveal what others know, have, do, have done, think, feel, want and hide from us, may be a consequence of our conviction that this information that is hidden

from us can be strategic with a view to understanding the final meaning and intentions that guide the relationship of the people with whom we interact. Thus, we are dealing with what is not said, with what is too important to be communicated to us from the first moment, with what we must make a concerted effort to understand, with what compels us to constantly question our interlocutors.

It is as if we are all predictors of others, fortune tellers of what they do not declare or would not declare, interpreters of the clues offered to us by the unfathomability of the people with whom we relate in a more or less lasting way, and about which we know they will never be completely sincere. This is what makes each and every one of us constant schemers, conspirators who seek to obtain data from others that these others do not give us, elements to access these nuclei of knowledge that allow us to exercise greater control over them. It is everything that we know that the people in front of us at each moment would never confess, because no one puts all their cards on the table at the same time or completely. The most common inquisitive practices, of which everyday life is full, are well-understood examples of this tendency that we all surely experience to know about others more than they tell us or make known to us. And it is no less true that the situation is also reversed. Aware as we are of this inclination to intrude, we protect ourselves by making sure that others do not become aware of those aspects of our personal life that might be considered intolerable. The consequence is a constant tension between the need for transparency and intelligibility and the no less energetic hiding of facets that, if known, might make us objectionable.

We could stop and think about what would happen if everyone always had to be honest, if we could never lie, or cover up, or embarrass others with our excuses, concealments or alibis. Imagine for a second a world where everything we know, think, plan and desire is immediately and reciprocally accessible, where our thoughts and intentions emerged, that we could not pretend, a world of completely and permanently frank beings. In fact, this imaginary eventuality — a completely translucent world — would be a nightmare, because all social relations would collapse. Our interactions unfold in incessant pendulum movements between the visible and the invisible, we constantly cross and in both directions the membrane that separates the interior from the exterior, we show the structuring virtue of the dialectic between secret and revelation, between confidence and mistrust, between certainty and uncertainty, between knowing and not knowing, with all the intermediate scales involved, suspecting, glimpsing, and with all the characters, scenarios and *attrezzo* of the great drama of hidden or half-hidden truths.

Thus we all show only a small part of ourselves. It should not be forgotten that the modern concept of intimacy refers to this principle of encapsulation within oneself where everyone keeps the secret of who they really are in their entirety, this totality of which others cannot, and must not, know more than a part. Consequently, we all, to some extent, make common use of discretion, half-truths, even deceit, in order to maintain certain confidential information, which we try only to disclose in a selective way to those who it

is in our interests should know, or we can allow to know in whole or in part. Insincerity exists because there are others, and others surely would not admit to what we really feel or think at every moment and in their presence.

This is what comes from our own fragmentary nature, from characters forced to a chronic imposture, who always play different roles that make us thematise ourselves — that is, to reduce ourselves to a partial and biased image of ourselves — at every opportunity and depending on that opportunity, behind this goal, which is the only thing that matters to us, and which is no other than to be recognised as conciliators for and with others. There is a part of us that refuses to socialise, that is not called upon to form part of each of the interactions in which we are involved, insofar as we break down our personality and show only a few traits that, always organised in a coherent and clear manner, allow us to show ourselves as a fiction, a chimera, what we are and never will be in reality: a single and actual thing.



Bibliographical references

- BLANCHOT, Maurice. “El terror a la identificación”. In: *La risa de los dioses*. Translated from French by Javier A. Doval. Original edition: *Le rire des dieux* (1971). Madrid: Taurus, 1976, pp. 185-192.
- BOUVERESSE, Jacques. *Le mythe de l’interiorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*. Paris: Minuit, 1987.
- CUARTANGO, Román. “Wittgenstein: La filosofía en escorzo”. *La Ortiga* [online] (Santander: Proyecto Cultural la Ortiga), No. 2, April 2001, pp. 115-162. <https://www.academia.edu/33908414/Wittgenstein_la_filosof%C3%ADa_en_escorzo> [Last accessed: 4 July 2021].
- DEWAR, Sofia et al. “Finsta: Creating ‘Fake Spaces for Authentic Performance”, lecture: “Extended Abstracts of the 2019 CHI Conference”. Berkeley: Berkeley School of Information (2019). DOI: 10.1145/3290607.3313033.
- DURKHEIM, Émile. *Sociología y filosofía*. Translated from French by José María Bolaño. Original edition: *Sociologie et philosophie* (1924). Granada: Comares. 2006.
- FABBRI, Paolo. “Todos somos agentes dobles”. In: *Tácticas de los signos*. Translated from Italian by Alfredo Báez. Original edition: “Nous sommes tous des agents doubles” (1988). Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 101-119.
- GARCIA LANDA, José Ángel. “Somos teatreros: El sujeto, la interacción dialéctica y la estrategia de la representación según Goffman”, SSRN, 31 May 2012. DOI: 10.2139/ssrn.2070508 (May 2012). DOI: 10.2139/ssrn.2070508.
- GOFFMAN, Erving. *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior* (1967). New York: Pantheon, 1987.
- GOFFMAN, Erving. “El orden de la interacción”. In: *Los momentos y sus hombres*. Translated from English by Luis Botella. Original edition: “The Interaction Order” (1983). Barcelona: Paidós, 1991, p. 169-205.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.

- HÉCTOR, Bienvenido; COSTAN, Bruna. "Goffman y los videojuegos: Una aproximación sociológica desde la perspectiva dramaturgica a los dispositivos videolúdicos". *Revista Española de Sociología*, No. 28(2), 2019, pp. 289-304. DOI: <<http://dx.doi.org/10.22325/fes/res.2018.74>>.
- JOSEPH, Isaac. "La notion du public: Simmel, l'écologie urbaine et Goffman". In: Daniel Cefaï; Dominique Pasquier (Eds.). *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*. Paris: PUF, 2003, pp. 329-346.
- MAZZONE, Leonard. "A theatrical conception of power". *European Journal of Political Theory*, (London: Sage Publications) (1 July 2020). DOI: o10.1177/1474885120922778.
- MEAD, George H. *Espíritu, persona y sociedad*. Translated from English by Florial Mazía. Original edition: *Mean, self and society* (1934). Barcelona: Paidós, 1990.
- OGIEN, Albert. "La décomposition du sujet". In: Robert Castel et al., *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris: Minuit, 1988, pp. 154-180.
- SACKS, Harvey. "Tout le monde doit mentir", *Communications*, No. 20. Translated from English: "Everyone has to lie" (1968). Paris: Le Seuil, 1973, pp. 696-735.
- SIMMEL, Georg. "El secret i la societat secreta". In: *Sociología II*. Translated from German by Joan Leita. Original edition: *Sociologie* (1908). Barcelona: Edicions 62/ Diputació de Barcelona, 1988, pp. 7-65.
- THOMAS, William Isaac. "La definición de la situación". Translated from English by Eva Aladros. Original edition: "The Definition of situation" (1923). *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* [online] (Madrid: Universidad Complutense de Madrid), No. 10, 2005, pp. 27-32. <<https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYCo505110027A>> [Last accessed: 5 July 2021].
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *De la certesa*. Translated from German by Josep Lluís Prades and Vicenç Raga. Original edition: *Über Gewißheit* (1951). Barcelona: Edicions 62/ La Caixa, 1983.
- WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Translated from German by José Luis Arántegui. Original edition: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne : Vernunftkritik nach Adorno* (1985). Madrid: Virus, 1993.

Contributions from the Paradigm of Complexity to Relational Aesthetics Thinking

Jordi CLARAMONTE ARRUFAT

Faculty of Philosophy. Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED (Madrid)

ORCID: 0000-0001-6860-0019

jclaramonte@fsof.uned.es

BIOGRAPHICAL NOTE: Jordi Claramonte holds a PhD in Philosophy from UNED. He has published books such as *La República de los fines* (2012), *Desacoplados* (2015) and *Estética Modal, Libro primero* (2016). He has worked with different groups of aesthetic and political intervention, such as La Fiambrera, YoMango and CSA La Tabacalera. He currently works at UNED as a professor of Aesthetics and Theory of Art.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Since its first and precarious forays in the 1990s, "relational aesthetics" has needed to possess intellectual tools that allow us to go beyond mere acritical celebration. With this in mind, this article seeks to set out and discuss the possible interest of some of the categories from complex thinking and self-organisation, relating them to the challenges to be addressed by research in the sphere of contemporary relational aesthetics.

Thus, we will consider three specific contributions of this paradigm: the dynamics of reaction and diffusion, the systemic tendency towards homeostasis and homeorhesis and, finally, the articulation of the processes of short-, medium- and long-range repulsion, attraction and repulsion.

Keywords: complexity, self-organisation, relational aesthetics

Jordi CLARAMONTE ARRUFAT

Contributions from the Paradigm of Complexity to Relational Aesthetics Thinking

Introduction

In the mid-1990s, the “relational aesthetics” label became popular in reference to attempts to reconnect artists’ formal experiments and the daily lives of their spectators. They could rightly be tired of their role in the spectacular, self-referential and cynical dynamics that had characterised much of the hegemonic art of the 1980s and the early 1990s.

Art, as Nicolas Bourriaud would say, could now become a *state of encounter* that would allow us to bring to the fore research on *ways of operating*¹ deployed by artists and how they could affect the organisation of our sensibility and the social and political processes in which we were involved.

Relational aesthetics, always in Bourriaud’s view, did not seek to “not represent a theory of art [...] but a theory of form. What do we mean by form? A coherent unit, a structure (independent entity of inner dependencies) which shows the typical features of a world” (Bourriaud, 2001).

With this, we took aesthetics thinking to a potentially fertile field in which languages and artistic proposals could be understood and distributed like so many other *forms of self-organisation* that could be replicated both in the intimate and the social and political.

The idea was good: reclaiming the spaces and times of encounter and dialogue, making them the very object of our poetics, could help us to reverse some of the processes following which art had been increasingly moving further from our lives and our needs for contact and community. However, something went wrong. After the novelty, relational practices tended to be stereotyped and repeated as if it were a mere sign of identity or brand image. But, above all, and this was already present in Bourriaud’s early essays, relational art soon withdrew to the institutional precincts of museums and art galleries, whose whitened and padded walls turned material and formal

1. To use Michel de Certeau’s term, which, although based on research conducted in the 1960s, did not enjoy excessive popularity in Spain until the late 1990s, when he was translated and edited in a collection of essays entitled *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*.

self-organisation proposals into increasingly more sterile, repetitive and tiring gestures.

With that in mind, it will be important to rethink the specific power of relational aesthetics while recovering other previous poetics to *read them* based on their relevance as a relational tool. We are extremely fortunate that in parallel with relational art a whole relational epistemology has been developed. Since the end of the 1990s both in physics and in biology or artificial intelligence there has been a tendency to work with relational approaches thanks to which we can begin to appreciate the importance of notions such as *emergence* or those related to *self-organisation* processes.

The conceptual and terminological borrowings between the different disciplines will be of the greatest relevance and will tend to happen in one direction and another.

Thus, just as we will now explore some conceptual propositions from physics or morphogenesis, we will find that important biologists such as Maturana and Varela have had no problem appropriating categories from aesthetics thinking such as *auto-poiesis*² and making them fundamental.

But above and beyond these terminological borrowings, it is important to understand the central importance of understanding our objects of study as *self-organised complex systems*; that is, systems that incorporate the requirement – common in classical aesthetics – that they exhibit a *dual consistency* that makes them *analytically simple and synthetically complex* (Agazzi, 2002: 7); that is, they are systems – whether biotopes or works of art – whose decomposition can be carried out exhaustively without any mystery, but whose overall dynamics will show *emergences*, i.e., behaviours that cannot be separately attributed to any of their components.

In what follows, we will specifically advocate the importance of thinking about relational aesthetics in connection with the developments that have emerged and been consolidated in recent years as part of an ontological and epistemological approach that has become known as “complex thinking”.

Although this paradigm only seems to have become widespread in the last decade, the first specific and explicitly self-organising research was conducted by Liesegang in the late nineteenth century, by Lotka in 1910, Bray in 1921, Kolmogorov in 1937, and Belousov in 1950. All of their publications were repeatedly rejected, leading to researchers such as Lotka and Belousov having to abandon scientific research, accused by their peers of showing “impossible” results. All of them predicted that self-organisation could *emerge* in *complex* systems of both an inorganic and organic nature as well as in artistic and cultural practices.

We will now briefly outline some of the patterns that can help us understand some of the most basic forms of self-organisation.

2. Which biologists Humberto Maturana and Francisco Varela borrowed from the work of their colleague, the philosopher José María Bulnes, on the internal dynamics of Don Quixote. Bulnes was a prominent fighter for the rights of indigenous peoples throughout his life, for a full understanding of which self-organisation is essential.

The Articulation between the Processes of Reaction and Diffusion

Bringing a postulate of aesthetics to biology, we could say that *forms are always diagrams of forces* (Thompson, 1959: 16); that is, the forms that ecosystems or poetics adopt cannot be conceived as if they had appeared already finished independently of their environment, but must be understood – relationally – as dynamic configurations revealing a specific process that shows how, faced with a given landscape or conflict, an adaptive or reactive response emerges that leads to a new conflict, to a new landscape in which the aforementioned response will become hegemonic or will gradually dissolve until it disappears.

This process of producing forms was analysed in 1952 by Alan Turing, who proposed a dynamic based on the alternation and articulation between *reaction* and *diffusion*.

For Turing, *reaction* refers to the centripetal process in which some substances turn into others, while *diffusion* refers to the *centrifugal* process by which these substances, when transformed, expand through space.

It should be said that these processes, although opposite to each other, cannot be considered as isolated and self-sufficient dynamics, but are rather linked or overlapped to give rise to self-organisation modalities, such as self-catalytic processes.

It will now be a question of assessing the interest that the dynamic equilibrium between reaction and diffusion may hold for us as researchers of stage and performative practices.

Thus it can be rewarding to undertake a rereading of classical texts such as Aristotle's *Poetics* through the alternation of centripetal and centrifugal processes such as reaction and diffusion. The Stagirite defined drama as a *mimesis praxeos*, the imitation of a behaviour, within a *mythos*, a story or a context generally known to the spectators. Thus, in Aristotle, *mimesis praxeos*, the represented or imitated behaviour, had the systemic characteristics of *diffusion*, of the centrifugal *novelty* that opened us up to what we did not know and that we could only understand if we were able to relate it to what we already knew. And what we already knew was precisely the *mythos*, the known and shared story, which had to be familiar to the spectators and from which the playwright took his characters. The *mythos* then played on the centripetal side of the *reaction*, providing us with a familiar basis that we could recognise. If we move from Aristotle to the relational performative practices that concern us, we find exactly the same challenge.

If the artistic proposal did produce *diffusion* in Turing's sense, the performance would be trivial since it would not allow us to explore or apprehend anything new... while if it did not generate *reaction*, if the proposal in question was based on a kind of private language, on a *mythos* not shared with the spectators, the drama or the action would be incomprehensible.

This gives rise to two pleasures with which both the Aristotelian spectator and the spectator of relational practices would be familiar: *recognition* and *peripeteia*. And there would also be two displeasures that are perhaps more common in the modern experience of art: *stupefaction* at the poorness

or the lack of vigour of the *peripeteia*³ or the *diffusion* of a work or the *indignation* at the lack of recognition, the impossibility of engaging with it and producing our own *reaction*.

The self-catalytic processes set out by Turing force us to understand that, as with diffusion and reaction, *mythos* and *mimesis praxeos* produce each other. It may seem obvious to point out this articulation but that has not been the case for most of the history of aesthetics thinking, which has largely been marked by the quarrel between supporters of *reaction* and *diffusion*, lovers of classical drama and fans of the *live arts*. That was, in spite of obvious differences, the core of the ancient and modern quarrel.

The *ancients*, from Aristotle to Eliot, have tended to argue that works of art are fundamentally centripetal devices that produce a *self-contained reaction*.

The *moderns*, from Baudelaire to Malraux, have rather tended to emphasise the centrifugal processes of *diffusion*, generally ignoring the importance of being able to have a limited and relatively stable space of transformations.

Understood from this paradigm, the quarrel of the ancients and the moderns is simply limited to contrasting two partial intelligences that seem unaware that they are essential parts of the same game. What the paradigm of complexity brings us here is the intelligence that allows us to see how both dynamics are as certain as they are incomplete, since without play between the two there is no self-organisation of the modes of relationship that question and organise both artistic languages and our own intellectual and emotional life.

Understanding the power and ubiquity of self-organising processes leads us to assume that coordination and order do not necessarily have to occur based on any instance of global control, such as a queen bee in a swarm or an artist in his or her studio. Both the queen bee in the swarm and the artist in the studio are certainly essential components of their respective systems, but their role – if we consider the swarm or the aesthetic relationship as self-organised systems – is to interact with other equally important components, and it will be from these local interactions that a global pattern will emerge, a mode of relationship that is characteristic and appreciable as such. Works of art will appear rather as provisional instances of the different modes of relationship that emerge from the interaction of lower-level components, including, of course, the artist, but where there must also be the inherited languages, available materials, receivers and the social and historical context in all its variability. This has already been set out in various attempts – such as Bourriaud's – to construct an explicitly relational aesthetics. But now is the time to go further and examine some more features of the epistemology of complexity that seem to make it especially appropriate to be aware of the problems that contemporary aesthetics thinking must face.

3. Remember here that the Aristotelian meaning of *peripeteia* does not imply a mere game of variations but entails a much greater agonistic capacity since it supposes "a change by which the action veers round to its opposite..."

From Homeostasis to Homeorhesis in Life and Art

One of the fundamental assertions of relational aesthetics is the postulate of a certain autonomy by the artists to form sets of relationships that structure both their production and the experience of the spectators, turned into replicators of the relational proposal made by the artists. In this, says Bourriaud, one recognises the characteristic modern search for an autonomy of the artistic from which to “change culture, mentalities, individual and social living conditions” (Blanco [et al.], 2001). However, the very term *autonomy* cannot be used without some caution because the appeal to autonomy can conceal two approaches as different as those that complex thinking has defined around the self-assembly processes and the aforementioned self-organisation processes.

We can summarise this distinction by saying that self-assembly processes are characteristic of systems that, while capable of regulating themselves, always do so by orienting to a stable and constant position. The state in which these systems are situated or tend towards can be understood as a kind of *homeostasis*, a concept coined by Claude Bernard in 1865 and that referred to these “*gattopardesque*” self-regulation processes by which “a given system adopts minor changes in order to remain the same.”

On the other hand, self-organisation processes help us to understand the processes of change inherent in what Prigogine called “systems far from equilibrium”. In these cases, instead of talking about homeostasis, we prefer the term *homeorhesis*, proposed by geneticist Conrad Waddington to refer to the processes of change and self-regulation that do not have a stabilised state to refer to, but rather maintain a certain structural robustness as they continue to evolve. Homeorhesis systems, therefore, do not have a finished state as a point of reference but explore what Waddington called a *chreod*, a kind of epigenetic valley that houses “the domain of parameter space for which a process is structurally stable” (Bourgine; Lesne, 2011: 285).

Taken to the field of relational aesthetics, this allows us to understand how our artistic practices cannot relate to a stable and closed state — a meaning; that is, they cannot be reduced to a single interpretation or a single truth but open up and explore an epigenetic valley: a whole spectrum of possible variations within which the work in question has full force and meaning. Moreover, we find that works of art — as homeorhesis systems — can maintain a high degree of internal order *only* insofar as they are continually exposed to external fluctuations arising from the multitude of meanings and interpretations to which they are subjected. This means that all these fluctuations, such as those caused by the different judgments of taste, not only do not aggravate but are precisely those that keep the work in question alive.

This, as we have said, slits open the scope of possible couplings that a work of art supports and tolerates, but does so, nevertheless, maintaining that scope limited. What Waddington seeks to argue with his *chreods* is that any creature — or any work of art — cannot evolve in *any* direction or reveal *any* meaning; instead, its possibilities always fall within an epigenetic valley that specifies both its possibilities and its need.

The question of the multiple truths that a work of art is able to reveal in its epigenetic valley leads us to consider another feature that self-organised systems and aesthetic devices have in common, especially those that are postulated as specifically relational. Namely, both are likely to be described as *multistable* systems; that is, systems that are capable of occurring in different stable states.

What the paradigm of complexity reveals, and which is certainly characteristic of the work of art, is that this multistability is both diachronic and synchronic. Thus, the work is able to support and fit together different experiences over time or in relation to different audiences, but we can also see how the work appears diachronically and synchronically as a stratified complex, managing to excite us in different ways, relying on different strata that concur in the work. Attaching more or less importance and attention to each of the strata of the work allows us to lean towards different interpretations or states of stability. However, when that multistability is overly inclined towards or even stuck in one of its stable states, it may well be that the poetics in question bifurcates into a new system characterised by a different form of dynamic equilibrium.

Repulsion, Attraction and Repulsion Again in the Different Ranges of the Work of Art

Thus far, based on complexity sciences, we have seen how “relational” artistic practices are marked out as a specific objective as they are liable to contain and develop an endless expansion and contraction dynamic, a dynamic enabling them to maintain a high degree of organisation *far from equilibrium*, flowing in a kind of stratified metastability. We will now return to the alternation of tension and compression to study how it is not enough for these moments of reaction and diffusion to be linked but for them to do so at the appropriate scale or range. We will not accept the argument, as Stuart Kauffman does, that works of art and aesthetic experiences constitute ordered systems “on the edge of chaos” (Kauffman, 1993); rather, it must be emphasised that they are systems capable of both producing an order out of chaos and taking them to chaos – to *another* chaos – through order.

We can also look at this dynamic taking into account Bacri’s and Elias’ conclusions in their research on morphogenesis. This shows how “self-organisation itself derives from the simultaneous presence, within a system, of a small number of physical ingredients: a very short-range repulsive interaction, a medium-range attractive interaction and a long-range repulsive interaction are quite sufficient to produce this multitude of equilibrium conformations” (Bourgine; Lesne, 2011: 16).

Thus, in ferrofluid systems, the “short-range repulsive interaction” occurs between the molecules of different species, thus avoiding the interpenetration of matter and maintaining the particles arranged in space. In its turn, the “medium-range attractive interaction” will occur between the molecules of the same species that will aggregate with each other, thereby forming dominions of a phase within another phase, as happens with a drop

of oil floating on water. Finally, a third dynamic emerges “common to all the systems that possess an internal architecture at equilibrium: an additional repulsive energy between the entities that make up the system” (Bourgine; Lesne, 2011: 20). Macroscopically, this energy tends to increase the distance between the entities that make up the system and repel each other.

What this self-organisation dynamic shows us, and which can be of some importance for a reflection on the relational aesthetics paradigm, is that, in the first place, any artistic practice *must* contain conflict in its very entrails, within the stories — be they chords, characters or images — through which the formativity process in question is constructed. This “short-range repulsion” means, for instance, that the characters of a drama are not flat but sinuous, ambiguous or contradictory, such as Odysseus, Antigone or Clint Eastwood, or that the tonal tension in a sonata or a symphony does not sound stereotyped or become a pastiche. When this short-range repulsion is lacking, within the very core of the work in question, we find something similar to an *internal aestheticization* which brings us a work lacking in strength, a work that is born dead as it is predictable or vulgar. If a poetics tries to suppress the internal conflict, the *medium-range repulsion*, removing the internal tensions and contradictions, it will irremissibly fall — whether it is an action movie or a romantic novel — into the most horrendous kitsch.

But, beware, because it can happen that, seeking to flee the kitsch or the saccharine, our poetics is too enchanted with its ground-breaking or astounding nature, too pleased with its capacity for repulsion. In these cases, we must keep in mind the need to build a *medium-range attraction*. With this we will run the risk of its aesthetic and political chore being unintelligible, rejecting the possibility of being shared by and integrated into the repertoire of its receiver. Thanks to this medium-range attraction, the structural repulsion is relatively contained, caught in the structural ins and outs of the piece. This is why, as Bacri and Elias argue, “the effect of confinement can be a necessary condition for self-organisation” (Bourgine; Lesne, 2011: 37). The characters in literature or drama, like the musical themes in tonal music or formulas in ancient epics (Parry, *The Making of Homeric Verse*), can provide us with these forms of confinement and finally orchestrate the appearance and unfolding of the work itself until generating an *homogenous medium* (Lukács, *Aesthetics*), or, rather, a homeorhetic medium, endowed with what in *La dolce vita* Fellini called an *ordine incantato*, the enchanted order that makes it work as a “medium-range attraction”. Needless to say, this attractive dynamic does not constitute a formal request exclusive to classical poetics but a general condition for intelligibility, for the very consistency of the work of art. If the work of art did not constitute this kind of “island of compression in an ocean of tension”, to use Buckminster Fuller’s terms, then we could not go back to it, we could not yearn for it or meet in it, but it would disaggregate even before we had finished seeing it, it would dissolve before our eyes without us being able to interact with it or nourish the conflict to which it will lead us. This is undoubtedly the main weakness of *liquid art*, which can only appear as a bad intelligence of the self-organisation processes that cannot occur within the alternation of repulsion, attraction and repulsion again on the right scales.

This is the dynamic that comes about through “medium-range repulsion”.

As we have seen, the work of art and the aesthetic experience have not only accommodated conflict from its early moments and managed to keep this conflict relatively contained in an illusorily confined and even harmonious form, but will also have to prepare us for *another* conflict; another conflict that will now be external and fully unfold in the public sphere, in the street or in the sensitivities of isolated individuals or of the multitudes that couple with it. When we are left without this medium-range repulsive dynamic we find ourselves very close to what Benjamin would call an “aestheticization of politics” and which occurs every time we are dealing with the *landscape* and the complex as if it were prone to being encapsulated in a romance or fairy tale with a happy ending.

Thus, although a work accommodates conflict and can weave its terms into a homogenous medium, if it sees its capacity to return this conflict to the world truncated, in the form of a “medium-range repulsion”, then it will be unsettlingly sterile, however much this external conflict is well documented and is as lucid as a work by Hans Haacke or Santiago Sierra. In these cases, the specificity of the long-range repulsion-conflict will vanish and will be limited — in the best of cases — to being shown duly packed and labelled in the most whitened museums.

What this dynamic of repulsion-attraction-repulsion — or of estrangement, harmonisation, estrangement — shows us in the field of aesthetics is of the utmost importance, given that it reveals to us the levels in which a work *must* and *must not* be conflictive, harmonious and conflictive again.

Whatever the case, it is important to note that these three dynamics we are seeing here are fully co-dependent. This means that the external conflict, the long-range repulsion that committed or activist works of art seek to provoke, cannot be improvised, and even less so depend on the good intentions or fine words of the artist or the performers. On the contrary, it will be necessary for the work itself — we repeat — to also accommodate conflict in its own creation process and for this internal conflict — however counter-intuitive it may seem at first sight — to be presented arranged into something sufficiently homogenous and stable so that it can be experienced in a consistent and shared way.

This set of dynamics, conflicts and agreements will be inherent in all artistic languages insofar as it operates as a self-organisation system. Of course, there will be very significant variations in the degrees of emphasis that different periods and sensitivities have granted to given moments of the process. These variations will give way to the diverse practices, closer to classicism if they emphasise medium-range attraction and homogeneity; closer to romanticism and expressionism if they seek out repulsion in the form of internal conflict, and finally closer to committed or activist art if they prioritise external conflict. Nevertheless, these variations characteristic of all poetics should not mean that we lose sight of the importance of maintaining the game between the three dynamics alive and open, or above all the relevance of a correct assignment of the conflict or repulsion in the extreme ranges and harmony-attraction in the medium range.

The critical performance of this tool becomes clear by just reviewing some of the pieces that, in his time, Bourriaud set out as flagships of “relational art”. Thus, some of the pieces by Rirkrit Tiravanija or Gabriel Orozco most appreciated by Bourriaud would seem to work the other way round; in other words, it would seem as if their characteristic dynamic is rather one of attraction-repulsion-attraction. What we find is that in the shorter range, that of the very constitution of the ingredients of the work, there is no conflict through complacency; Tiravanija’s soup or Orozco’s oranges do not contain — or at least do not show — conflict or contradiction, as would happen if there were strange elements floating in the soup or if the oranges had signs of putrefaction or of their industrial origin. In contrast, when passing to the intermediate range we find traces of conflict, as it is at this level where the works or interventions might function properly as “works” that constitute a homogenous medium — returning to Lukács — and that they are able to generate an *apate*, an aesthetic illusion that would capture the spectators’ attention and introduce them in their game. Thus a medium-range conflict appears because it is almost always a self-referential conflict in the long — and already somewhat withered — romantic/avant-garde tradition that practically obliges a repudiation of the status of the artistic. It seems as if artists are afraid of formulating a work that may show coherence, even internal need. To overcome this danger, the works in question seek this conflict — eventually sterile — and are content with showing their seams and even unravelling themselves in the medium range in which they would indeed be capable of proposing something that would have a lasting effect on us and generate landmarks.

Finally, and now addressing the long-range dynamics, we find again an inversion of the self-organisation logic, given that here any effective political conflict or hope is carefully avoided. In the end — as Bourriaud does not tire of proclaiming —, these works must take place within the gallery or the museum, or if they take place in the street they must have their appropriate institutional coverage.

In this way, the bad intelligence which, at least partially, has jeopardised relational art practices is highlighted, given that by limiting the conflict in the medium range and dissolving it both in the short and the long range the critical lucidity is avoided both at a tactical and strategic level, while the *disagreements* remain limited to a rhetorical and inoperative issue. This is what happens when the work in question proves to be incapable of both setting forth its own internal quarrels and weaving with the political and social forces capable of *understanding it* and assuming the demands of its time and circumstances. With all the nuances possible, the cases of Berliner Dadaism, the Soviet avant-garde from Tatlin to Mayakovski, or of poets such as Miguel Hernández and Gabriel Celaya in our own recent history⁴ embody artistic processes that let us particularly glimpse this social and political articulation on which the medium-range repulsion-conflict depends.

4. Of course, we could provide more recent examples if we considered groups whose activity ranges from the 1990s (The Yes Men, Kein Mensch ist illegal, Ne pas plier or La Fiambrera) to the years before and after 15M, notably Orxata Sound-System or Redretro.

Only in this way can this *external* conflict be incorporated by the agents at play and re-appear then as an *internal* conflict, at the start of a new cycle of formativity, which must in its time opt for some form of order and which in its turn will accompany us in a new emergence of the medium-range external conflict.

This dynamic, which — we argue here — is the characteristic of the self-organisation processes, explains why in Miguel Hernández' work, to continue the example, we find short-range conflict in verses such as “*Tremblad, hijos de puta, por vuestra puta suerte*” [Tremble in fear, sons of bitches, for your fucking luck]; medium-short attraction by including these types of verses in the form of a sonnet or an eclogue, and finally a new long-term repulsion — as we have seen — of the social and political articulation of the artists and social movements they had to deal with.

Aesthetics, as a philosophical discipline deeply articulated with the artistic practices, can now lend its specific lucidity to the efforts that, through other disciplines, are made to develop the potential of the complexity and self-organisation sciences.



Bibliographical references

- AGAZZI, E. *Complexity and Emergence*. London: World Scientific Publishing Co., 2002.
- BACRI, J. C.; ELIAS F. “Ferrofluids: A Model System of Self-Organized Equilibrium”. In: BOURGINE, P.; LESNE, A. *Morphogenesis, Origins of Patterns and Shapes*. Berlin: Springer Verlag, 2011.
- BLANCO, Paloma [et al.]. *Modos de hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 396.
- BOURRIAUD, Nicolas. “Estética relacional”. In: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BLANCO, CARRILLO, CLARAMONTE and EXPÓSITO (Eds.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- DAVIES, P. *The Cosmic Blueprint*. Radnor: Templeton Foundation Press, 2004.
- FRANCESCHELLI, S. “Structural Stability, Morphogenesis and Epigenetic Landscape”. In: BOURGINE, P.; LESNE, A. *Morphogenesis, Origins of Patterns and Shapes*. Berlin: Springer Verlag, 2011.
- ISAEVA, V. V. *Synergetics for Biologists: An Introductory Course*. Moscow: Nauka, 2005.
- LUKÁCS, G. *Aesthetics*. There is no complete edition of Lukács' works in English. The most accessible collection is the (incomplete) German edition of his works: LUKÁCS, G., 1968-1981, *Gesammelte Werke*, Darmstadt: Luchterhand.
- PARRY, Alan. *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- THOMPSON, D'Arcy Wentworth. *On Growth and Form*, Cambridge: Cambridge University Press, 1959.

Phantasmal Theatricalities: The Spectre of the Public in the Work of Oscar Masotta and Dora García*

Óscar CORNAGO

CSIC-Madrid
ORCID: 0000-0002-3660-6392
oscar.cornago@cchs.csic.es

BIOGRAPHICAL NOTE: Óscar Cornago holds a PhD in Humanities, specialising in Hispanic Philology. He works as a senior scientist at the Centro de Ciencias Humanas y Sociales of the Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) in Madrid. His work has developed in dialogue with artistic practices of a performative nature, media theory, aesthetics, and contemporary critical theory.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article analyses the situation as an aesthetic category and a way of creating a public environment, relating it with the levels of representation and action. It examines the theatricality of the situation; that is, its specific representation mechanisms and the modes of relationship it poses. This approach is specified, at a historical level, through two different contexts: the reception of the happening in Argentina in the 1960s, promoted by Oscar Masotta, and the revival of the latter's work, by Dora García, through the project *Segunda vez* (2014-2018).

Keywords: situation, criticism of participation, public, performance art, Oscar Masotta, Dora García

* Research project "PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual" (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), funded with a grant from the Ministry of Science and Innovation in the framework of the State Plan for Scientific and Technical Research and Innovation 2017-2020.

Óscar CORNAGO

Phantasmal Theatricalities: The Spectre of the Public in the Work of Oscar Masotta and Dora García

I can see dead people.

Dora García (Springer, 2011: 17)

Preliminary Meditations: The Spectres of Academia

The academic re-reads the summary of the revisions of his article that he has received in an email from the journal asking him to consider the comments and assess the possibility of making the corresponding changes. The reviewers do not agree on their judgments, although both consider that the writing, title, abstract, keywords and references are correct. The problem, according to one of them, is in the exposition, the analyses, the connection with the dossier to which the volume is dedicated and the conclusions. The assessment does not seem very encouraging.

Nevertheless, he thanks the anonymous reviewers for the opportunity for this dialogue, a unique occasion to put into practice the spectral dimension of the public, which is his working hypothesis for the article in question. On the other hand, he recalls the Latin maxim that Marguerite Yourcenar (2016: 283) borrowed from the scientists and thinkers who lived under the constant threat of the stake during the time of the counter-reformation, *non cogitat qui non experitur*. Experimenting involves risk. The risk of thinking, doing and making mistakes, understanding by *thinking* to confront what is still unknown, the exploration of *other* territories. Experiments do not always go well, as those scientists of other times knew.

In this premise of relationship with the unknown lie the less obvious and directed relational modes. These are the modes the author proposes as a necessary plane for the construction of a public space that is uncertain and yet to be created. With this, he responds to the invitation of the symposium that, coincidentally, he himself helped design and that, in the words of Roberto Fratini, sought to analyse, assess and map “the resonance of an expanded concept of interaction — and of an expanded idea of relational

aesthetics — in different areas of current theatre-performative praxis.” The academic wonders if academia could be considered as one more exponent of this expanded sense of the theatre-performative praxis. He also wonders if the form and condition of the works, on the one hand, and the ways of studying them and forming a relationship with them, on the other, should not in some way correspond to each other, affect each other, and contaminate each other.

As a guide on this journey through the expanded scope of the relational-performative, he studies the idea of the *situation*, understood as a unique spatial-temporal position, an aesthetic and critical category that he develops with respect to other better known ones such as representation or performance art. Thus, the academic proposes to add the criticism of the situation to the criticism of representation, which was followed by the performative turn. What has most prevailed of the latter are the suspicions about the discourse of participation, which under its inclusive and democratic guise has become quite misleading. The author recalls the project that he devoted to this topic a few years earlier in collaboration with a large group of artists and academics, whose results also appeared in different monographic publications (Cornago, 2016-2017).

However, now he does not want to overlook his dialogue with those anonymous interlocutors who will be any reader of this text. In the case of text reviewers, they also become central characters in the architecture of academia and its legitimisation mechanisms as a public space. Anyone who is part of this institution has played this role with more or less success, thinks the academic. After reading his article once more, he decides that the best way, perhaps also the riskiest, to respond to the reviewers’ comments is to distance himself from his own character within this academic dramaturgy and apply a complete 180 degree turnaround to the structure of his work and the treatment of its units: he places the case study at the beginning, which had been at the end (the scene of waiting) and closes it with the image of the group of people sitting around a table, invoking the spirit of the public. This scene is linked to the explanation of the theatricality of the situation, which was previously found at the beginning, and will now be the conclusion.

The academic trusts that this reorganisation will help address the points made by the reviewer, although at the same time he suspects that it will not convince him either. At least, he tells himself, he will have tried to take a step in this dance of academic actors who cannot reveal themselves or enter into open discussion. That would violate the principle of objectivity that, according to the institution, is guaranteed behind the anonymity of these agents. Are we to believe that the virtue of academia, like that of justice, is in being blindfolded?

In any case, the author consoles himself, this will serve to clarify, and clarify to himself, the function of the works within his study, not only as an object of analysis but as a place and point of view from which the analysis itself is constructed. This obviously modifies the position of the work in the face of academic criticism. The subject (researcher) - object (research) relationship, which has traditionally served to arrange the position of art within academia,

giving it a vicarious position as an object of theory, is reconsidered within an open and horizontal framework of relationships. The work is recovered as a narrative of an event, hence the narrative or expository tone that the reviewer rightly denounces, in the absence of a more critical perspective. The photo that is recovered from the work becomes part of a montage of ideas, images, artistic settings and theoretical positions. The idea of the situation, the public as a space for unlearning and experience, the criticism of action, the anti-happenings of the Argentinean artist and theorist Oscar Masotta, or their revival by the Spanish artist Dora García, are the pieces in this game of juxtapositions. The critical operation consists of the relationship between the different pieces. Based on these elements, a space for thought, questions and ideas is constructed as if they were images from a fresco. Its objective is not the pieces that form part of it but the object of study of the article and of the symposium itself. In other words, the forms of relationship through artistic devices, concretised in this case in a type of device that, like the writing of the article, gives rise to a situation of indeterminacy.

Following the guidelines of the concept of the situation, this exercise in situated criticism does not close in on itself. Hence another of the flaws detected by the reviewer: the dispersed nature of the conclusions. This is not a conclusive criticism that ends up establishing the limits of a certain territory but rather seeks to open spaces for movement, questioning and thought. It is up to the reader to take control of this last step, which involves the exercise of a criticism whose objective has more to do with sustaining, insisting and sharing some questions about the place of the public and what is public than with responding to them. This, ultimately, must come from practice, beginning with the practice of academic writing itself.

To close these meditations, the academic is left thinking about how not just the sense of the relationships between subject and object, theory and practice, academia and art, and works and environment have been transformed, but the modes of these networks of relationships. At the same time, he also considers how these transformations do not just affect the ways of studying theatre but the world in general, since they respond to a vision in which there are no fixed limits and nothing is completely separate from anything, nor occupies a fixed position. (Here it occurs to him that Giordano Bruno was burned for defending these types of ideas.) He admits that this does not exclude the need for methods, rules, definitions, categories and models, but always in a transitory and contingent way.

This is what he calls *failed criticism*. Failed, not for not knowing how to live up to history, since this is a condition of life, but as a way of giving an account, taking charge and facing this state of overcoming and overflowing with everything that surrounds us. The audience, which is all of us in the end, the ultimate object of this study and one understands of the symposium, is invited here, through this series of theatrical images, to nevertheless take a position in terms of this *situation* that is always, by definition, a situation of knowledge and ignorance; in short, learning and experimentation.

The first photo of this journey features a group of people outdoors, on the side of a mountain. They are waiting for something to happen that they

already know is going to happen because they are witnessing the repetition of a work that has already happened. They have also been advised that the scene will be filmed. The difference, in this case, between waiting and pretending to wait is subtle. The audience is part of this group, which is not only made up of spectators. There is also the artist who initiates the action, Dora García; her team; the managers and technicians of the Tabakalera cultural centre in San Sebastian, where the scene is taking place on Saturday 12 September 2015, between 2 pm and 5 pm; as well as the other passers-by and onlookers who, coincidentally, happen by at that moment. Everyone is waiting for something. Although not everyone has the same knowledge of what is going to happen, everyone can access basic information about the event in which they are participating. It is a repetition of Oscar Masotta's work in Buenos Aires in 1966 and that he himself defined in the face of the happening trend, which became the currency of artistic modernity at that time, as an anti-happening. The piece, which we will talk about later, is entitled *El helicóptero*; now what is of interest is simply this moment of waiting. But waiting for what?

This moment of waiting is also a moment of theatre by definition, since everyone is aware that they are once again doing something that has already been done in the past by another group of people. The assumed awareness of the collective fact of repetition returns to the dramaturgy of this situation the theatrical character in its most basic sense, the sense of repetition, of going back to doing what *others* did before. Repetition also conceals the possibility not only of difference but of accident, that something does not turn out as it should; that something fails, that something is not the same as the first time.

It is clear, taking into account the disparity of the contexts between Buenos Aires in the 1960s and San Sebastian more than half a century later, that nothing will be the same. However, at the same time, everything is set to be the same. In that difference lies the possibility of the accident but also of history as a possibility of change. Repeating becomes a way of coming together to remember what we did not experience but could have, the possibility of a common past turned into a desired present.

Due to the way the action is proposed — a characteristic feature of García's work — everything is meticulously prepared to follow a basic script, but at the same time open to interference from the environment. In theatrical terms, what ends up happening moves away from what is planned to happen. Endless small events, attitudes, gestures and glances sneak into the central action. This, in fact, ends up functioning as a layer of registration on the landscape of unnoticed events, which take place before, during and after a disperse and off-centred action, turned into a moment of waiting. The result, filtered by the camera and subsequent editing, can be seen through the final film.

On a ritual level, in which theatre inevitably participates — like, to a different extent, any public setting — moments of waiting are also moments of invocation of something to come. The theatrical image of a group of people waiting, or seemingly waiting, is traversed by a forward gaze: it refers to something already past, which is about to happen again. The invocation of a



Dora García, *El helicóptero*, 2016. <<https://augusteorts.be/catalogue/92/el-helicoptero>>

past which, as Derrida (1993: 19 ff.; ed. 1995) says in *The Spectres of Marx*, is also an invocation of a future and a form of the present.

Ana Longoni (2004; ed. 2017b: 8) uses the image of a spectre that returns “decades after silence and effacement,” multiplying “its ability to provoke and connect distant scenes.” Its objective is to explain the revival of Oscar Masotta’s artistic work in the last two decades, who until then was known mainly for his translations and studies on Lacan.

This image also responds to the play of presences and absences, shadows and reflections, unfolded by Dora García — a visual artist with a strong theoretical and performative influence —, based on the works of Masotta. *Segunda vez* is the title of this multiform project developed between 2014 and 2018, also called by her and her collaborators the “spirit of Masotta”, as if the whole piece were an expanded séance. An idea that ties in with Arendt’s image — which we will examine later — of the public as a table that unites and separates us, and which we have to believe in and depend on, even if we do not see it.

García’s project does not have a merely documentary aim. History repeats itself but with the intention that something happens for the first time, although that first time always ends up being the second. Or, as the subtitle of the project book says, published on the occasion of the Museo Reina Sofía’s retrospective on the artist in 2018, that the second time is always the first. This double nature of repetition and accident, rather than action, is linked to the mixed nature of the situation in terms of its degree of determination and indeterminacy. What is determined by this invocation will now be Masotta’s own work, which is taken literally from the past; the indeterminate, the void in which this repetition is sustained, in the sense that it is not a question of showing anything other than the very fact of repetition. To do again what was done half a century ago, so that a difference arises that is a symptom

of the present: “I believe that what is not there, but whose absence is denounced by all the elements present, is a presence much more powerful (we could say, *the presence of absence*) than any object placed in a given situation” (García, 2005: 41).

Segunda vez, like García’s other great projects, gave rise to an extensive work programme on art, politics and psychoanalysis, a crossover that was synthesised in the figures of metafiction and repetition. The lectures given at the two organised seminars are available on the project website, along with various publications and texts. These materials dialogued with the central axis of the product, formed by the film composed of four sequences and an epilogue. Two correspond respectively to the repetition of *El helicóptero*, of which the situation of waiting forms part, and the repetition of *Para inducir el espíritu de la imagen*, Masotta’s other anti-happening. The others are based on the story by Julio Cortázar *Segunda vez*, which gives the project its title, and on the *Museo de la novela de la Eterna*, by Macedonio Fernández. The latter served to contextualise the figure of Masotta and the artistic and political context of the time. An epilogue was added to these four parts, *El mensaje fantasma*, using the same advertising procedure through street signs that had previously been used by the Grupo de Arte de los Medios, of which Masotta was part and which we will discuss below.

The recordings were made in different places and contexts, but both the repetitions and the medium-length films based on works of fiction were made without rehearsals; that is, they were improvised with some basic guidelines and the suggested materials. The fact that they were not previously rehearsed contributes to placing all the work on a threshold of indefiniteness, of *not knowing* and insecurity, where the limits between the pretended and the real are diluted, raising a question about the nature of what is perceived as reality. Fiction texts were reinvented from conversations, encounters, talks or explanations more or less improvised by people from different fields. This is the case of *La Eterna*, which explores psychoanalysis, politics and art in relation to the figure and time of Masotta. In Cortázar’s story, it is a conversation repeated twice: the first as a chance meeting in a waiting room between two young people, which ends up becoming a scene of seduction; and, the second, already inside the room, between a young man and an agent of the state police apparatus.

In the final short film, two people leave another abandoned in the forest, wrapped in a white sheet and completely tied up. This referred to the action projected and imitated at the same time live by a performer at Theatrón, where *El helicóptero*’s parallel event took place. With this closure, another axis of the project was emphasised along with repetition: the denunciation of a void left by that and those who are not there, and who finally justify the repetition: “The origin of this repetition is a desire to recover a memory that has been (slightly) forgotten, the conceptualisms of the south, in exile, on the eve of a political catastrophe (Argentina, 1976-1982)” (García, 2018: 148).

When presented as repetitions, performance art events or simple conversations in order to be recorded, these scenes approach a kind of strange filmed theatre in which silences and dead moments slip through. As in

Masotta's works, a distance is taken from the effect of immediacy of the physical action, to focus on the immediacy of the situation, until it is suspended between the present of the recording and the mirage of that present.

In the repetitions, everything that is crossed is integrated into this theatre in slow motion, which also happened in Masotta's works, although now the type of story, mediated by the camera, has changed substantially. If, at that time, it was being constructed and deconstructed with respect to the trend of the happening, in García's case the spectre of a previous event is invoked; but not to observe it as the remains of history but to use it as a tool, to open a parenthesis in the usual modes that organise political and symbolic theatricality, and the modes of production of the artistic medium. If, in the first case, the audience still had some option of distancing themselves from what they observed, the remains of the happening, in the second, audience and actors, artists and non-artists, past and present, are confused in a common ground where the possibility of distance, criticism and action already falls entirely on the situation whose porous limits threaten to encompass everything.

Undertaking an impossible exercise in historical involution, we would say that the second photo of this journey is a replica of its repetition half a century later. In this new photo, another disperse group of people appears in an outdoor landscape, waiting for something to happen. The difference, in addition to the black and white of the photos that have reached us, is that they no longer know what they are waiting for. History has gone backwards and the awareness of being part of the repetition of a previously fixed script is not yet so clear. Instead, there is a feeling of attending an original event, which is occurring for the first time, a fundamental aspect of the artistic discourse that was emerging around the happening at the time and will be resumed shortly after by performance art. However, even then, Masotta, who had just returned from a study scholarship in the United States to learn about new languages, was aware of the pitfalls of the first time and the discourse of originality intrinsic to the story of artistic/economic modernity. The distance established with the work itself and the invitation that it offers the audience to place themselves at the same distance of doubt about what is happening are at the root of his criticism of the happening and of this type of creation procedure from a situated perspective, which would later be given names such as contextual or site-specific art.

The happening was received in Buenos Aires with the eagerness with which everything new is consumed, making it a fashionable term ascribed to a series of traits that made it easily recognisable despite its ambition to escape labels. The book published by Masotta entitled *Happening*, followed by a question mark, expresses, at the same time, this commitment to the new genre and the doubts and distances. A forward movement that, in turn, describes a diagonal movement, to leave the space of artistic practices in a more open position. In fact, it was calling for other forms of involvement whose development, two years later, would be interventions such as *Tucumán Arde*, with a more direct political reach.

The revival of Oscar Masotta's artistic production must be understood as part of a broader current of interest in spaces that are more difficult to identify, or hybrid practices, which had remained on the margins of the dominant historiography. The Red de Conceptualismos del Sur was created for this purpose. Ana Longoni's edition of Masotta's texts in 2004, *Revolución en el arte*, which includes the historical volume *Happening?*, was a key piece in this process. To this edition we must add the exhibition *Oscar Masotta. La teoría como acción*, in 2017, for which the aforementioned compilation was reissued. Masotta's artistic activity, concentrated in a few years, is well documented and studied. The reason for bringing it into this discussion about the public modes of art and the relational devices is not because of the happening itself but because of the operation of displacement. It is used to open other less directed modes of participation, such as those that would be unfolded in *Tucumán Arde*, and which are the ones that the academic was interested in contributing to this dossier.

Both Masotta and some of his contemporaries — such as Roberto Jacoby, Raúl Escari and Eduardo Costa, who for a few months would form the Grupo de Arte de los Medios de Comunicación (Costa; Escari; Jacoby, 1966) — considered the happening as an already exhausted language, despite its still short history. However, they discovered other types of possibilities, relating to the phantasmal potential of the media and bringing to light the media theatre that orchestrated it: that complex public sphere that surrounds us and in which we are participating even before becoming aware of it. The option, then like now, was not to create a more participatory art but to open spaces of suspension and propose environments from which to take a position in the face of the very fact of participation and regimes of the public.

Initially, Masotta proposed to the Centro de Artes of the Instituto Di Tella in Buenos Aires — a meeting place, at the time, of the most restless artists — an exceptional happening entitled *Sobre happening(s)*. This would consist of a selection of pieces made anew, in whole or in part, by a team of local artists, based on the existing documentation. The selection included Carolee Schneemann's *Meat Joy*; *Un happening* and *Autobody* by Claus Oldenburg; and an untitled happening by Michael Kirby.

Masotta and his contemporaries must have been aware of that confrontation with a history of turning the happening into a museum piece; and of the contradictory nature of making original happenings known, overturning the basic principles of a genre that sought to reaffirm itself in the experience of the moment and, therefore, the impossibility of its repetition. This kind of mini-exhibition of happenings would turn them into a sort of representation of actions that were born in opposition to the idea of simulacrum, betraying the effect of reality and the poetics of the immediacy characteristic of performance art.

With the theatricalisation of performance art, in the case of both Masotta and García, there was a displacement of the focus. That left the audience trapped in a representational device that transformed them into just another actor. The audience not only attend some happenings but at the same time become accomplices in this staging operation. Thus, they are given a

distance of reflection between what they are seeing and the present in which they find themselves.

Thus began a prolonged, dispersed and uncertain time, which is the time of the situation of which the public is a part. They not only participate as witnesses to physical experiences, but are invited to take a position in the face of this effect of authenticity, making visible the artistic institution, the economy of history based on the production of the new and the role they are playing within it. The myth of action, immediate, real and physical, is thus suspended over a kind of void. This void supported the theatrical machinery necessary, as Barthes explained in those same years, to create a new language: “In fact, to found a new language *through and through*, a fourth operation is required: *theatricalization*. What is theatricalization? It is not designing a setting for representation, but unlimiting the language” (Barthes, 1989: 6).

At a time when terms such as *re-enactment* or delegated performance were not yet known, but anticipating those politics of spectatorship (Bishop, 2012: 219 ff.) that were to come, these happenings become living documents exhibited in a museum. Or, using Lacanian terminology — a terrain Masotta was already familiar with — signifiers of works that had already occurred. This places the audience, as explained by Costa and Masotta (2004: 13; ed. 2017), in the position of the archaeologist or the psychoanalyst; that is, faced not with original works but with the remains of something that already happened.

The objective was to unleash the limits of languages, as Barthes says, to direct the gaze not only to those works but to what was in between them and the context of their reception in Buenos Aires. It was about becoming aware of a present situation and moment, unfolding an intermediate plane that would interrupt the inertias produced by trends. Under this theatrical gaze, happenings became an empty instrument, a kind of outer shell to sustain a situation: “Our happenings would be a mediator, like a language, of absent events, now inexistent, past” (Costa; Masotta, 2004; ed. 2017: 164). The aim, they continued, was for the work to be incorporated and circulated through other circuits and times, overflowing the limits of the material object-work: “Again, we were excited by the idea of an artistic activity put in the *media* and not in things, in the information about the events and not in the events” (Costa; Masotta, 2004; ed. 2017: 164).

The open distance between original and copy, which is the distance on which theatricality is built, broadens the field of the gaze. It includes the medium/device that produces the copy; that is, the space itself where the event is occurring, which is also a non-event. The focus of the medium creates that emptying effect on which to found a new language, still unidentified. A language that is open to the outside, which does not close in on itself.

However, General Juan Carlos Onganía’s coup d’état caused this exhibition to be delayed until the end of 1966. In its place, Masotta proposed a seminar that would serve as a preparation — *Acerca (de): Happenings* — in July of the same year. Here, following the established roadmap, he does not present a happening but a media work, *El mensaje fantasma*, an almost didactic illustration of the territory they were exploring.

Both in this work and in *El happening de la participación total* — already carried out by the Grupo de Arte de los Medios de Comunicación, also in 1966 — the dissemination of the piece in the media constitutes the central part of the work. The first case, *El mensaje fantasma*, also revived in *Segunda vez*, is constructed from an advertising poster placed on the street, which announces the day and time when a television station is going to screen the same message from the poster: “This poster will be screened by TV Canal 11 on 20 July”. Previously, Masotta had already reserved two 10-second spots on the aforementioned station, in which the following message would be heard: “This medium announces the appearance of a poster whose text is the one we screen,” accompanied by an image with the text of the poster on a plaque, but in another typeface. The event is the placing of the poster in the street, but this is not finished until it is announced on television. Eventually, the event comes down to being named.

El happening de la participación total anticipated, in the title, the programmatic attempt to end the happening by pushing its possibilities to the limit. The task involved the dissemination of the work itself as if it had taken place, a plan that is finally revealed through the media, which unveils the plot. Again, it is when it is named in the media that the event happens, which is to do something whose only reality is to have been publicly announced.

It was a few months later when Masotta presented his first happening, which he himself would define as anti-happening or meta-happening. Also didactically, in order to provoke discussion, he created a structure that allowed him to play with these two possibilities: immediacy and what he called “discontinuity” in one of the presentations at the July seminar (Masotta, 2004; ed. 2017a). *El helicóptero*, from which we have extracted our scenes of waiting, was *originally* done on 18 October 1966. It consisted of two parts that happened at different points and in parallel. The audience, previously divided into groups, were taken by buses from the Instituto Di Tella: some were heading to a fringe theatre venue located in the basement of a building in the centre of Buenos Aires, Theatrón, and others to the north of Buenos Aires, a residential area along the Río de la Plata waterfront where the old abandoned Anchorena train station is located.

The first group would stay for just under half an hour in an immersive experience, developed in a dark environment, with live rock music. A toilet is screened, in which a character is seen trying to free herself from some bandages, and an actress imitating the gestures of removing the bandages from her body. There are also provocative actions with sexual content; traits that the audience of the time had no difficulty in identifying with the stereotypes of a certain type of happening whose best known exponent was Jean-Jacques Lebel.

Citing this type of happening must be understood as a reaction to the work that the French artist had shown shortly before in Buenos Aires. This had enjoyed enormous repercussions in the media. Masotta (2004, ed. 2017b) responded a week later, in a lecture, distancing himself from that aesthetic, which he qualified as irrational, with liberating pretensions and based on a series of cultural stereotypes. And, finally, at a formal level, due to the



Oscar Masotta, *El helicóptero*, 1967. © Cloe Masotta and Susana Lijtmaer

distribution of space and the use of the stage, it ended up becoming another type of theatre, which he sought to reject. Again, as was anticipated in the previous section, it is the feeling that the action does not arrive, that it failed, which creates the situation.

For their part, the other group, in front of that old train station, next to the north waterfront, facing the Río de la Plata, had little else to do than relax, enjoy the scenery and let time pass. Finally, after almost an hour, the helicopter announced in the title of the work appeared, from which a well-known television actress greeted the group. Five minutes later, the buses arrived with the other group, and they met up again to be taken back to the Instituto Di Tella.

In an analysis of the work a few months later, Masotta (2017b) explained his structuralist approach based on a text by Levi-Strauss. Debroise (2017) takes up this approach to present it as a deconstruction of the happening. In this way, he put it in dialogue with the anthropological perspective that Lebel uses to defend this type of work as a ritual of liberation. Through this structural approach, the meaning of the work would be articulated through a formal system of oppositions between the types of locations and actions of each of the parts: enclosed-outdoors, city-rural environment, downwards-upwards, noise-silence.

Of the two scenarios, it is the second, due to the absence of action, that responds to the format of the situation, and it is also this that Masotta presents as a new type of anti-happening. Becoming aware of a situation implies taking a distance to confront what is happening, but also what is not happening, but could happen. This situation of temporary suspension is projected to another level when it intersects with the one that was taking place at the same time in the other place. Finally, the work is not any of these situations separately, but a third thing, the result of the impossibility of achieving a

reading that gives meaning to everything. The absence of a single story is the accident caused by the situation, constructed at a sensitive level as a moment of dispersion and openness, exchange and circulation.

In *El helicóptero*, as in the media works reviewed, an impression of absence is produced, also fundamental in García's work, in which different types of actors and media are involved. The objective is not to turn this void into an aesthetic object of contemplation but into a sensitive stimulus, to wonder about the possible modes of representation, construction and manipulation of reality; one of whose examples, at that time, was the construction of the happening itself as a story of an artistic modernity promoted by the media.

To escape from the media you have to insist on it even more. This is the message of the media arts. The solution does not mean avoiding it by trying to overcome distances, but by assuming the mediated — but not media — condition of reality and of ourselves as part of it. The theatricality of the situation, which we will see in the next section, refers to this expanded perspective with which it is a matter of reacting to the questions: what is happening, what we are arguing.

The current insistence on practical action can be explained by its function to give these intermediate spaces greater substance. *Para inducir el espíritu de la imagen*, Masotta's second and last happening, seems a direct reference to this operation of making the medium more substantial. In this case, the medium is the image, through an exhibitional practice that sends it off in unforeseen directions. Also held at the Instituto Di Tella, at the end of that same year, 1966, it consisted of the exhibition of about twenty people with the appearance of indigents.

The work began with the artist himself addressing the audience. He sat on a sofa, turning his back to them, to explain the situation: he clarified that the work was going to last an hour and that they could leave the room at any time. He explained to them that he had paid the people in front of them, even more than what they initially asked for, although he did not reveal that they were actually movie extras. He also insisted that the normal security conditions in the room were in place, so they should not be worried about accidents. To stress this, some fire extinguishers had been grouped in public view, and he himself emptied the contents of one of them to demonstrate that they worked. Next, the tableau formed by the people arranged in a line facing the audience frontally was lit with an intense light, whose stridency was accentuated by means of loud electronic music.

It is worth highlighting the figure of the substitute, the false representatives, the fakers, as Masotta was nicknamed, according to Luis Ignacio García (2018); or the double, that the anthropologist Isaac Joseph (1984; trans. 2002) defines as the inhabitant of the public space. This element is the actor by definition, also of the (public) situation, a medium in which no one fully believes, even though everyone needs it. False representatives create a sense of emptying that makes the moment stand on its own. The substitute is a non-legitimised actor, he is someone or something that is performing a function that does not correspond to him, he is only a *re-medium* or *re-mediator* for an accidental moment.

When things are no longer supported by their legitimate representatives, reality falters. The problem is that there are no longer legitimate representatives. The originals lose credibility. Under the gaze of that phantasmal and diffuse third eye that is history, the institution or the public medium, we all play a delegated role. The difference with the baroque allegory of the *theatrum mundi* is that now that eye is not the eye of God but the spectre of our own public condition: it is us looking at ourselves.

The public can be defined in opposition to the private or as what is shared. To explain this second meaning, Hannah Arendt (1958: 59 ff.; ed. 2005) uses the image of a group of people sitting around a table, which at a given moment disappears, as if it were a magical effect in a séance. Those attending are sitting around an empty centre looking at each other but without that central object that marked the distances at which they should stand. The public, says Arendt, is that imaginary table that we must be constantly defining. And we not only have to create it but we also have to believe in it. The public, like this séance, has a spectral dimension, which with the media revolution, the intangible economy and the digital world has become more apparent.

Despite its inclusive ideology, or precisely because of it, the quality of a public space is measured not only by what it includes but above all by its forms of exclusion. They are the excluded and what is left outside that challenge a public space, bringing to light its limits, its theatricality and its forms of production.

The working hypothesis — the academic believes — developed throughout this article is that relational modes acquire greater substance when they promote dialogue, not only with the most visible agents and the most obvious actors, but with those other uncertain or phantasmal presences that are part of ourselves, and not only with them but from them. It is the subject that participates who also assumes his condition, both as a subject in fact and as a subject based on his qualities and forms of presence that are more fragile, less evident or easy to identify.

This spectral condition becomes a political element when it is related to the forms of expropriation of basic human capacities such as the word, the body or space, devoured by the media, politics and speculation, as Agamben has studied (1996; ed. 2001), when analysing the reason for politics through what escapes politics. According to Santos (2011), through the forms of production of absences caused by discourses about science, the economy, progress or race and gender. One of the contributions of art is in celebrating these unlearned modes of construction of the public, unforeseen ways of doing and making ourselves public; in short, converting what is public into an uncertain and pending moment.

The table of the public Arendt refers to can be history, memory, institution, academia, science, art, education, ethics, gender politics, or simply the need to believe in a level of organisation that could be any of the above or a mixture of all of them. This game board symbolises the set of discourses, agents and factors that we have internalised and that determine our behaviours in public, a set of factors that is always greater than what we can identify and control.



Ignacio Tejedor López, *Experimento Philips*, 2017. Hacernos un mundo. Jornadas investigación y creación. Madrid, Teatro Pradillo.

This table also has a strong aesthetic quality in terms of sensitive production. That explains why, by definition, it is also one of the territories of the arts. Art is the medium to activate the powers of the absent, a way of opening gaps and displacing already predetermined relational schemes. Historically, theatre has been the place to explore the ways of organising ourselves as a society. It is not by chance that this area is also a space inhabited from its mythical origins by spectres and phantoms. Today this ability to rethink the modes of the public, implicit in the performative, runs through the entire artistic and cultural panorama.

Masotta's operation involves an exercise in repetition, comparable to what Dora García would carry out half a century later with the artist's works. Although the background horizons on which this operation is drawn are different, the mechanisms of theatricality to make people feel the possibility of what is not, but could be, are comparable. The feeling of being part of a situation that exceeds the knowledge we have of it is common to these works and, in general, to all of García's work.

On the website of the Tabakalera cultural centre, a clarification appears concerning the repetition of *El helicóptero*, that "the well-being of the participants and the safety regulations will be respected at all times." It is, in addition to a nod to Masotta, a storm warning for these spaces of fictions and realities, of substitutes and mediators, in which no one controls everything or knows exactly what is happening. The regimes of exchange between a public space and what remains outside, which can turn it into a porous and changing environment or a rigidly delimited space, are what mark the quality of that space as public and, where appropriate, as a public space of the artistic device that generates it.

Waiting for the helicopter expresses the diffuse temporality of a situation in which the elements that are easier to identify and, therefore, initially more certain (such as the arrival of the helicopter or the actors who act as indigents in *Para inducir el espíritu de la imagen*), are mixed with more indefinite, disperse and even confused times, causing an effect of estrangement and suspension. The result is a void, nothing happening, in which, nevertheless, something is felt to be happening, even without knowing exactly what. What is finally being recorded is not Masotta's work or fictional stories but the fact itself of repetition, with the aim of causing a shift in time, modes and identities, from which unexpected forms of participation of our public condition emerge.

The situation and the situated define a work perspective that gained prominence in the humanities throughout the second half of the 20th century. Its interest lies in putting the object of study in relation to both a precise and open context: precise, because it is located in a specific space and time but confronted with the indeterminacy generated by the heterogeneity of circumstances; hence the situation that, as the Royal Spanish Academy dictionary says, includes the "set of factors and circumstances that affect someone or something in a moment" (RAE, 2018). The diversity of these factors, in which biological and environmental circumstances must be included, means that the subject can never have all of them completely under his control, although pretending that control is part of the social game.

The imaginary of the situation is based on the awareness that its agents have to form part of a shared moment. This gives it a theatrical dimension, despite not being constructed in the face of an external gaze. The agents themselves act as actors and audiences of their own situation. This substantially varies the mechanisms of theatricality with respect to the performance staged, against an external gaze, or the action as a form of interruption of that staging.

Something makes us look around, inviting us to become aware of where we are. It is often a feeling of overflow, lack of knowledge of the environment and uncertainty. An unforeseen event puts us on guard: what is happening, where am I? This gaze gives the work a relationship of exteriority, confronting it with an uncertain level of circumstances that overwhelms us. It is a poorly defined idea but its power lies in that indeterminacy. Under the umbrella of the situation, not only the audience becomes visible but also the rest of the elements with capacity for agency, the most obvious but also the least certain.

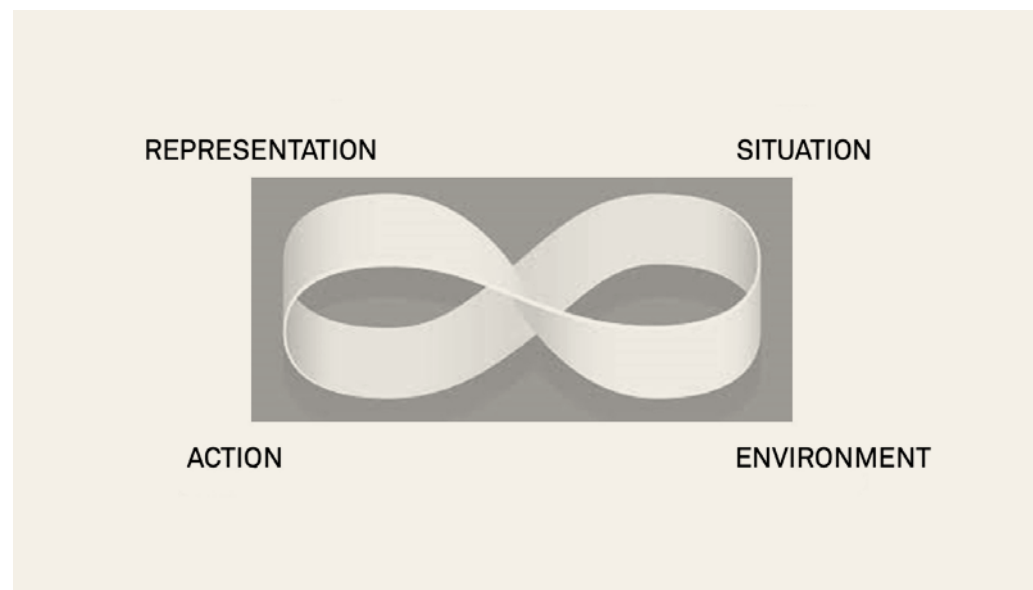
The external gaze on which the edifice of theatricality is built is a third eye, a third instance of character, sustained by the shared consciousness of the public, the consciousness of being seated at that shared table to which Arendt referred. That gaze gives a self-reflective power to the situation, also characteristic of any theatricality mechanism.

This makes it possible to maintain distance faced with this third eye without ceasing to be exposed to it. The outside and the inside stop drawing external and fixed limits. Thus, a moving terrain is created within which distances, complicities, approaches and divergences are armed and disarmed.

There are no longer fixed distances. The space is organised and disorganised according to the movement of the actors, who can potentially be everyone and everything. What has been and what can be, what is present and what only exists as a form of absence, enter into a relationship that questions the stability of the public as an instituted space. That third eye becomes one more circumstance of a representation of which a single or finished story cannot be made, because the situation also includes whoever observes or relates it.

As a form of action, the situation is no longer what the artist does but what he makes happen, an expanded time of imprecise limits that is beyond his control. The sense of the situation depends on the circumstances and variables that concur. History is suspended and, in its place, the situation unfolds like a sensitive plane that mobilises a collective, uncertain and polluting intelligence.

There is the temptation to establish a historical sequence within the narrative of modernity, in which the representation would come first, then the action and finally the situation. It would be consistent with the linear mode of representation of the story, even with the action as a way of interrupting it, but not with the multilinear and suspended perspective of the situation, which does not admit a single story but a more fluid dynamic of relationships. We can express it as follows:



This loop, inspired by Claramonte's (2016) modal aesthetic, in turn links with Morton's (2016; trans. 2019) *dark ecology*. He presents it as the figure that best suits the complexity of this paradox, which consists of confronting us with a multicontextual environment, on a non-human scale in many of its layers, with human instruments. It is the complexity of this fourth node that projects the flow of representation-action-situation senses towards a horizon that surpasses us, understanding the environment in all its diversity of scales from proximity contexts to temporal and material levels such as geological time or the organic time of living systems. The environment is not a single medium but the media in plural and the circumstances that go

through the situation and give it, in terms of its forms of representation, a phantasmal dimension.

If the happening, performance art and action art emerge as a rupture of representation, the situation emerges as a suspended time-space. From there it is feasible to rethink the ways of taking charge of history, representation and the possibilities of action. The fact that the action did not work as expected, being trapped as another form of (anti) representation, is the accident that gives rise to the situation, as would happen in the case of Masotta and other artists, and their treatment of the happening. The situation is not, therefore, the result of an action with a specific beginning and end, but of an accident, an unforeseen event or failure that forces us to stop and look around.

An uncertain negotiation unfolds within the situation between these four levels. The representation-action system of oppositions, linear time of representation versus specific time of action, gives way to a reflective temporality. From this, the question about history and representation can be recovered as an opportunity of what did not happen but could have happened.

History is recovered in potential time, not only from what matters but from what apparently does not matter or becomes less visible, from its silences, absences and lost experiences. As a story to be made, history becomes a power in the present tense. This also points to the present as a possibility of updating the past, from unexpected places and modes. The situation turns the present into an opportunity not for one but infinite stories, depending on the agents and circumstances that affect it.

Final Meditations

The academic wonders if this analysis of the theatricality of the situation, compared to the most common models of theatricality of representation or anti-theatricality of action could serve as a conclusion to the journey presented. Perhaps he intuits that the following considerations do not conform to the academic model of conclusions of a work proposal. In fact, this requires more a practice, a way of doing that is also a way of writing and placing oneself in an environment, rather than a theoretical answer.

Like that invisible table of the common, the situation, the academic believes, hides a secret in which everything and everyone is collaborating, and about which no one has the complete story. It has a conspiratorial side that invites us to seek alliances and to move a little blindly. It is like a game board, a space of loss, but also of desire and risk, of knowledge and ignorance, which demands a certain life strategy. The situation does not end in a single point of view, nor does it remain stable but is the result of conflicting perspectives and positions, which means that it cannot be reduced to a single narrative; the very possibility of the narrative and the different ways of sustaining the representation also depend on that living moment of changing experiences.

Perceiving and thinking in terms of the situation makes us consider each moment as an uncertain landscape of moving elements, of people, things and emotions that are present, but also of others that are absent and that somehow become present.

The question of what is participatory is no longer posed in a single work-audience, active-passive, fiction-reality direction, but rather opens up to different modes and levels. As an artistic activity, the writing/reading of this text and the space in which we find ourselves participates in its public condition and sense of belonging, always uncertain, to an imaginary real community. The focus of the discourse of participation in the figure of the audience leaves equally important agents in the shadow to determine the economy of the public, starting with those who have been excluded from the inclusive ideal of political discourse.

The work-audience, text-reader, academic-non-academic, we-you duality unravels when entering a larger terrain in which, before the audience arrives — or you read this text —, there is already a plane of consistencies and a previous fabric. Although at the moment of its opening, an activity acquires a unique concretion, which is especially evident in the case of the theatre, the consciousness and the politics of the public are not reduced to that moment of staging in a mode of participation, but begin to be defined earlier and continue to transform once the work is finished.

The notion of active spaces should not be understood as spaces that need the participation of the audience to be activated, as if a space were something dead that is activated from the outside. Before the audience arrive, something is already happening. If we give it time to emerge with all its complexity of layers and circumstances, space is revealed as an unstable network of intersections and tensions between past and present, doing and not doing, fiction and reality, of which the public takes part as one more player in a match that has always already begun. The degree of knowledge and ignorance of the territory that is being explored, together with the gaps on which it is built and the displacement effect that it produces, operate as parameters to determine the quality, public and political rather than participatory in a broad sense, of a specific activity.

We are part of a secret history riddled with absences. In fact, it is not one story but many. An uncertain configuration within an infinite network of possibilities shifting between fiction and reality, research and creation, past and present, theory and practice. This being-with, says Derrida (1995) at the beginning of his essay, is the place of ghosts. Science and ghosts seem to belong to opposite worlds. Perhaps academia, thinks the scholar, has trouble admitting the participation of these unlikely entities, even in the case of sciences of a practice as phantasmal as theatre. Perhaps this is the cause of autism that these and other institutions often demonstrate. Although, on the other hand, he knows that the institution is also himself, that he has been part of it for many years. This encourages him to continue insisting on one of the basic questions of his study, not as a closing discussion but as a pause in this montage of scenes of waiting and invocation, of situations and opportunities to rethink and place ourselves before the condition of the public, also in the world of academia:

What happens between two, and between all the “two’s” one likes, such as between life and death, can only maintain itself with some ghost. So it would be

necessary to learn spirits. Even and especially if this, the spectral, is not. Even and especially if this, which is neither substance, nor essence, nor existence, *is never present as such*. The time of the “learning to live,” a time without tutelary present, would amount to this [...]; to learn to live with ghosts, in the upkeep, the conversation, the company, or the companionship, in the commerce without commerce of ghosts. To live otherwise, and better. No, not better, but more justly. But with them. No *being-with* the other, no *socius* without this that makes *being-with* in general more enigmatic than ever for us. And this being-with spectres would also be, not only but also, a politics of memory, of inheritance, and of generations. (Derrida, 1994: xvii-xviii; ed. 1995)



Bibliographical references

- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Translated from Italian by Antonio Gimeno Cuspidera. Original edition: *Mezzi senza fine* (1996). Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ARENDT, Hannah. “La esfera pública: lo común”. In: *La condición humana*. Translated from English by Ramón Gil Novales. Original edition: *The Human Condition* (1958). Barcelona: Paidós, 2005, pp. 59-67.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Translated from French by Richard Miller. Original edition: *Sade, Fourier, Loyola* (1971). Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso, 2012.
- CLARAMONTE, Jordi. *Estética modal. Libro I*. Madrid: Tecnos, 2016.
- CORNAGO, Óscar. “Conversar, habitar. Perspectivas críticas sobre la idea de participación I y II”. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, monographic issue, No. 24 and 25. Buenos Aires: Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, December 2016 - July 2017. <<http://www.telondefondo.org/>>.
- COSTA, Eduardo; ESCARI, Raúl; JACOBY, Roberto. “Un arte de los medios de comunicación”, 1966. In: Archivos en uso, de la Red de Conceptualismos del Sur. <<http://archivosenuso.org/jacoby-conceptos-fetichismo/arte-de-los-medios>>.
- COSTA, Eduardo; MASOTTA, Oscar. “Reflexiones y relatos”. In: MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte*, 2004. Ana Longoni (Ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017, pp. 163-174.
- DEBROISE, Olivier. “Mirando el cielo de Buenos Aires”. In: Oscar Masotta. *La teoría como acción / Theory as action*. Exhibition catalogue. Ana Xanic López (Coord.). Mexico City: MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, pp. 52-83.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Translated from French by Peggy Kamuf. Original edition: *Spectres de Marx. L’Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (1993). New York and London: Routledge, 1995.
- GARCÍA, Dora. “Cómo se repitió a Masotta”. In: *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catalogue of Dora García’s exhibition *Segunda Vez*. Madrid: Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía, 2018, pp. 144-153.

- GARCÍA, Luis Ignacio. "Oscar Masotta. La teoría como acción". *Ramona*, 11 November 2018. <<http://www.ramona.org.ar/node/66991>> [Last accessed: 10 October 2020].
- JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Original edition: *Le passant considerable. Essai sur la dispersion de l'espace commun* (1984). Barcelona: Gedisa, 2002.
- LONGONI, Ana. "La vuelta del happenista. Entrevista con Jean-Jacques Lebel". *Nueva Ramona*, No. 94, September, 2009.
- LONGONI, Ana. "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta". In: MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte*, 2004. Ana Longoni (Ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017a, pp. 7-67.
- LONGONI, Ana. "Oscar Masotta y sus espectros". In: *Oscar Masotta. La teoría como acción / Theory as action*. Exhibition catalogue. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo. Mexico City: UNAM, 2017b, pp. 8-23.
- MASOTTA, Oscar. "Después del pop: nosotros desmaterializamos". In: MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte*, 2004. Ana Longoni (Ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017b, pp. 221-250.
- MASOTTA, Oscar. *Happenings?* Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1967.
- MASOTTA, Oscar. "Los medios de información de masas y la categoría de *discontinuo* en la estética contemporánea", 1966. In: MASOTTA, Oscar. *Revolución en el arte* (Ana Longoni (Ed.). Buenos Aires: Mansalva, 2017a, pp. 113-150.
- MORTON, Timothy. *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Translated from English by Fernando Borrajo. Original edition: *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (2016). Barcelona: Paidós, 2019.
- Oscar Masotta. La teoría como acción / Theory as action*. Exhibition catalogue. MUAC – Museo Universitario Arte Contemporáneo. Mexico City: UNAM, 2017.
- RAE (Real Academia Española), *Diccionario de la lengua española*. 2018 updating. <<https://dle.rae.es/?id=Y2tFDCo>>.
- RED DE CONCEPTUALISMOS DEL SUR. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Exhibition catalogue. Madrid: Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. "Epistemologías del Sur". *Utopía y praxis Latinoamericana*, No. 54, July-September 2011, pp. 17-39.
- SPRINGER, Anna-Sophie (Ed.). *Traversals. Five Conversations on Art and Writing*. Berlin: K. Verlag, 2011.
- YOURCENAR, Marguerite. *Opus Nigrum*. Translated from French by Emma Calatayud. Original edition: *L'oeuvre au noir* (1988). Barcelona: Debolsillo, 2016.

The Apparatus and Programming of the Event: For an Architecture of Participation

Carmen PEDULLÀ

Department of Visual, Performative and Medial Arts
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna – Italy
ORCID: 0000-0002-9919-5324
carmen.pedulla@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Carmen Pedullà holds a PhD in Visual, Performative and Medial Arts from the Università di Bologna. She studies European participatory theatre. She has published several articles on her research topic, such as “Spett-attori e autori: tre paradigmi partecipativi a confronto” (*Antropologia e Teatro*) and “The game with life in *Domini Pùblic*. Spect-actors in Roger Bernat’s work” (*Klaxon Magazine*). Her book *Teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze – Focus su Roger Bernat/FFF e Rimini Protokoll* has been recently published by Titivillus (2021).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

In the contemporary European theatre context, the involvement of the spectator as an integral and decisive part of the scenic realisation is a widespread practice, capable of redefining the theories and praxes of theatre language. The material contribution of the spectator is an intrinsic part of the scenic writing, sometimes as co-creator with the actors or as the sole creator and protagonist on stage.

This article reflects on the concept and role of the apparatus in productions exclusively aimed at the pleasure of the spectators. The apparatus, understood following Michel Foucault, as a “set of strategies of the relations of forces supporting, and supported by, certain types of knowledge” (Agamben, 2009: 2), changes traditional playwriting: the apparatus provides for the introduction of the programming activity in theatre. Consequently, the apparatus is the dramaturgy of the scenic event, with the provision and organisation of the event in each phase, reconciling it with the action of the spectator. Using some technological devices (tablet, headphones, remote controls, etc.), the spectator follows the instructions and questions, thereby contributing to the scenic realisation. Depending on the forms of the apparatus, it changes how the spectator is included in the participatory dynamics programmed. In some cases, the form assumed by the dramaturgical concept is that of a complex design with the construction of a *sensory, spatial poetics* or of the *imaginary* or by re-writing reality; in others, it is the *net*, which originates an *architecture* of the experience lived by the spectator, the sole protagonist on stage.

Based on these reflections, we will explore different participatory paradigms in order to analyse how these provide for specific modes of relationship: between the spectator and the participatory performance; between the spectators; and between the spectator and him or herself. We will provide specific examples of each typology, which will enable us to establish a broad vision of the languages characteristic of participation and of the mutations that it involves in the theatrical linguistic codes.

Keywords: apparatus, participation, spectator, programming, dramaturgy, net, architecture, space, language, paradigm

Carmen PEDULLÀ

The Apparatus and Programming of the Event: For an Architecture of Participation

Premise

The participation of the spectator has become one of the prevailing imperatives in the European theatre panorama. Performative experiences that provide for the direct involvement of the audience in the scenic dynamics are increasingly common, sometimes partially, as co-creators in the presence of the actors, and others wholly, as sole protagonists in the stage context.

It is legitimate, as the theatre anthropologist Piergiorgio Giacchè argues, for the participating spectator to be the natural, albeit forgotten, objective of theatre and that “participating as a spectator [...] is the essence of the theatre experience and is at the same time what differentiates theatre” (Giacchè, 1991: 9). Moreover, it is unquestionable that the proliferation of participatory experiences increasingly reveals a congenital aspect of the performing arts that defines the theatre relationship: the spectator always participates, either sitting in the stalls watching what is happening on stage or partially or wholly involved in the material realisation of the event.

What makes a difference, then, is not whether theatre spectators participate or not but how they are called on to participate in the scenic context. In this respect, the notions of *apparatus*, *net* and *architecture* that enable us to focus the analysis on how the participation of the spectator is articulated take on a substantial value. This is the starting point of this article.

The Apparatus: For a Dramaturgy of Participation

Reflecting on the modes through which the participation of the spectators in the scenic field is revealed enables us to explore, in the first place, the theatre relationship based on the positional value attributed to them.

Although the spectator is always a co-producer of the performance (De Marinis, 2008: 49-61), the most recent participatory experiences at a European level seek to stress, by making the spectator’s contribution explicit, which varies depending on the forms of participation chosen by the

companies. From the *performative experience* (Sofia, 2010: 140), which refers to a conventional participation, spectators experience a *factual participation* that manifests their contribution (Pedullà, 2021: 18) and notably changes their positional value.

This condition is greatly determined by the action of the apparatus, which, understood as “the intersection of power relations and relations of knowledge” (Agamben, 2009: 3) modifies traditional playwriting. The etymology of *apparatus* suggests that the term reflects a function of power, shaping something that takes on a new and different status, which is achieved thanks to its direct intervention.

The proliferation of participatory experiences produces a notable change in the overall conception of the scenic machine: different degrees of participation of the spectator in the scenic dynamics proposed emerge, which in their turn establish a different position and relationship of the spectators with the actor/s and with the whole scenic system. This articulated combination of the characteristics that define the materiality of the scenic involvement of the spectators is called *dramaturgy of participation* (Maravala y Lopes Ramos, 2016: 151-169), in which the action of the apparatus to determine different degrees of the theatre relationship and the power intrinsic to the participatory mechanisms stands out.

The apparatus intervenes in the relationship between spectators and actors/performers and offers many possibilities: from the creation of itinerant and multisensory tours to random and partial forms of participation of the audience or even the transformation of the spectators into the sole protagonists on stage. What the apparatus produces, following the different modalities that we will analyse next, are modes of participation in which the form, as Nicolas Bourriaud’s shows us, “can only come about from a meeting between two levels of reality” (Bourriaud, 2010: 24). In our case, the level of the design of the apparatus and of the materiality of the stage. What then is the action exercised by the apparatus on the role and position of the spectator?

The apparatus organises the stage and the participatory experience of the user following a plot; in other words, it builds the dramaturgy of the performance, setting up and organising the scenic dynamics in each phase, reconciling it with the action of the spectator.

The action of the apparatus, along with the special typology of intervention of the spectator, the relationship between actors and spectators and the spatial and temporal characteristics of the participatory events, contributes to defining different forms of participation. Thus, participatory theatre cannot be defined as a single theatre but rather responds to the multiplicity of the different forms that characterise it. Consequently, participation must be understood as “a field” in which “the dynamic form” (Frieze, 2016: 3) produces different types endowed with specific forms and languages which, depending on our viewpoint, will constitute real paradigms.

In the contemporary theatre panorama some of the main participatory paradigms can be identified: the *immersive paradigm*, which in its turn can be *multisensory* and *itinerant*, the *interactive paradigm*, the *spect-actorial*

paradigm, and the *participated paradigm*. The paradigms mentioned here belong to two different typologies: the immersive, interactive and participated paradigms form part of *co-participatory* modes of involvement, in which spectators interact with the actors or performers as co-participants. In contrast, the spect-actorial paradigm belongs to a mode of total participation, in which spectators are wholly responsible for the realisation of the event, without the intervention of the actors. In this way, the spectator is the sole protagonist, along with the remaining spectators, in the scenic dynamics.

It is worth pointing out that the participatory paradigms can be linked to a variable degree of hybridisation. Therefore, one or more typologies can coexist in the same performance, although different sub-sets, with their own characteristics, can coexist in the same paradigm.

Writings of Participation: The Paradigms

The first paradigm, the *immersive paradigm*, refers to artistic projects that invite spectators to give themselves to an experience in which they are the protagonists, accompanied by the performer. Two different typologies of this paradigm can be distinguished: the first refers to the experiences with a marked *multisensory* dimension; the second is characterised by an *itinerant* dimension. Spectators are invited to go on tours, mainly urban, so that they have experiences beyond their daily routines.

In general, the term “*immersive*” exalts the spectator’s *experiential dimension*, which will be different for each one. Also important is *the meeting* between the spectator and the other spectators, the performers and the spatial and temporal dimensions distanced from reality and projected as imaginative dimensions, in one space-time or another.

An example of the multisensory type of this paradigm is embodied by the many scenic creations of Teatro de los Sentidos, directed by the Colombian anthropologist Enrique Vargas. Let us look at an example in *Pequeños ejercicios para el buen morir*: here the spectators, after having chosen whether to cross the world of the living or the dead, are blindfolded and let themselves be guided by the performers. In another production by the company, *El hilo de Ariadna*, the spectators cross a labyrinth alone and from time to time come across some performers within micro-worlds, created as stages within their journey.

In her analyses of immersive theatre, Josephine Machon notes that “immersive experiences in theatre combine the act of immersion-being submerged in an alternative medium where all the senses are engaged and manipulated-with a deep involvement in the activity within that medium (Machon, 2016: 29-30).

The practice of immersion means that the spectators are involved in an environment that is completely different from the known environment – reality. It can be a tour through a labyrinth or a journey through the world of the dead: in both cases, the spectator is catapulted into a space and a time that correspond to a precise dramaturgical design. The medium, in this case, does not consist of a technological device but rather corresponds to a precise

set design and spatial construction, and to a dramaturgy of perception, defined in detail. The spectator's process of reception is, therefore, bound to be transformed: from a semantic level (making sense), related to a cognitive perception, it moves to a somatic level, related to a body perception (sense making) (Machon, 2016: 32-33).

The synergy between these two dimensions exalts the evocative capacity of the experiences, which targets the memory of the spectator's body, with the involvement of all the senses. In fact, the scenic poetics of Teatro de los Sentidos involves the creation of a sensory dramaturgy. In it, spectators, the *travellers*, build their journey, accompanied by the actors, the *inhabitants*, who transform themselves to some extent into those who provide them with their experience. The smells and sounds, both in *Pequeños ejercicios para el buen morir* and *El hilo de Ariadna*, accompany the spectator's journey to carry out a fusion between semantic and somatic perception, capable of creating an *alternative* space and time.

The space that houses the spectators' journey plays a key role. It must be suitable to transform itself into an environment that can be crossed and, in some cases, inhabited. They are meticulously conceived environments: the inhabitants of Teatro de los Sentidos are craftspeople skilled in the creation of spaces and objects, real worlds halfway between the dreamful and the imaginary. Along with being a refined sensory poetics, it is at the same time a poetics of the imaginary, a bridge between the reality and the environment in which the travellers are immersed. We find an example in *Dopo* (2015), a sensory installation by Gabriella Salvaterra, an artist and inhabitant of Teatro de los Sentidos. The set spaces built enable travellers to cross them until discovering the profound meaning of inhabiting them. The spectator has the feeling of entering an alternative world, in which "the ambiguity of the image, what it suggests and evokes" (Salvaterra, 2018) guides and stimulates their journey. It crosses different spaces: on the one hand, a space built and mediated by the guide of its inhabitants — i.e., the actors —, which, as well as showing, suggests; on the other, an inaccessible space concerning the intimacy of the experience built by the spectators on their journey.

Although the spatial dimension has a key role in immersive multisensory creations, the same happens with the temporal dimension, different and separated from the real dimension. A temporality that, as Belvis Pons suggests, refers to the Greek concept of *kairos*, "a time without a time" (Belvis Pons, 2016: 122). It does not follow a chronological sequence but is close to a temporality that belongs to the realms of imagination and evocation.

Moreover, as anticipated at the beginning, there is another type of the immersive paradigm that is not based on a multisensory poetics but is characterised by a text-based dramaturgy, developed in an itinerant dimension. We are referring in this case to all those experiences that propose the format of the exploratory path in an urban or landscape context, in which the story told through headphones by a recorded voice is the guide to the whole tour. Such is the case, for instance, of *Remote X*, a production by the Berlin group Rimini Protokoll, in which spectators tour the streets of a city guided by a recorded voice that transmits the instructions. In this case, the participatory

apparatus proposes the possibility of a escape from the outdoor space of the city: the scenic plot invites the spectators to look at the silent mechanisms through which the beat and ongoing pace of a city develops, or to reflect on the meaning of being guided by “a faceless voice”, or to wonder about the value of forming part of a group without ever having direct contact with it, as well as questioning themselves about the meaning of life. In other words, it seeks to focus the attention on all those characteristics that form part of the life of each human being, as well as the pace of the city: they exist and yet they often pass unnoticed. The spectators experience a participation that the directors of the group call “avatar participation” (Kaegi, 2016: 127). This engages the individual in taking a tour, guided by a recorded voice, and therefore being called on to confront the idea of materiality and artificiality, intrinsic to the device.

The second paradigm, the *interactive paradigm*, is defined as a discontinuous participation of the spectator, called for or voluntary, and, in some cases, only in parts or fragments of the event. In most creations spectators take on their conventional position, sitting in a seat in the stalls, and can be invited by the actors to take part in some of the scenic dynamics, with different modalities, provided by the participatory apparatus. What this particular typology of participatory paradigm highlights is the interaction between actor and spectator. Let us consider in this case the production *Flam*, by Roger Bernat / FFF, which explores different nuances of the world of emotions and in which spectators form part of the scenic dynamics in some moments of the production. There are cases in which the spectators literally replace the actors on stage, as in *Gob Squad's Kitchen. You've Never Had It So Good*, by the company Gob Squad. Here the spectators, chosen at random by the actors in the stalls, become the performers, constantly recorded by video cameras, which send the images to a monitor located on stage. In other cases, the spectators can influence the result of a process of choice. Such as the case of the production *Amleto*, by the company Collettivo Cinetico, during which the spectators have to choose the best candidate to embody Amleto: the intensity of the applause determines who wins the role.

In the aforementioned cases, what stands out is the will to highlight the contribution of the audience by making it explicit, and their action will intervene and determine (in some cases only apparently) the scenic writing of the performance. It is actually a process that takes consequences of a conatural trait of the theatre relationship to its most extreme in order to try to set out the necessary and indispensable involvement of the spectators and show, at the same time, the snares that are implicit in the stance of the individuals with respect to what they see on stage. It seems that the mechanisms intrinsic to the apparatus pose a silent question that cannot and must not be ignored: “Why do you participate?” In this way, a kind of short circuit takes place between vision, action and reaction, which is the necessary premise of the third paradigm, the spect-actorial.

Although in the *interactive paradigm* the contribution of the spectators is partial and framed within a broad dramaturgical design, in the *spect-actorial paradigm* the participation of the spectator is whole, as he or she is the sole

protagonist on stage, along with the other spectators. Also in the case that the production involves the presence of one or more performer, the action corresponds to the spectator, who has the task of completing the production through some specific questions or instructions. The spectators, following the different steps of the scenic dynamics, must be aware of the process that guides the action, while also having the possibility of plotting: whether they decide to take part in the dynamics proposed or they find them strange, the spectators are making a choice and by virtue of it they will contribute to the performance.

In this field, according to a semiotic reading of the part attributed to the spectators, they take on the dual active role of subject and recipient (Pedullà, 2021: 23), which also responds to the dual composition of the term and distinguishes them from both professional actors and non-professional actors or *non-actors*. The scenic apparatus has a precise dramaturgical design that adds substance thanks to the intervention of the spect-actor. The dramaturgical writing can be understood as a complex architecture based on the interventions of the spect-actors.

The spectator has in this way different and peculiar participatory experiences as a player (*Home Visit Europe*, by Rimini Protokoll; *Domini Públic*, by Roger Bernat / FFF), as a member of the parliament called to make decisions for the future of the citizens (*Pendiente de voto*, by Roger Bernat / FFF), or a former worker that revives the words of the working class struggles (*Nu-max-Fagor-plus*, by Roger Bernat / FFF). These are only some examples of the participatory situation experienced by the spect-actors, in which they have to confront the different situations to complete the performance.

In order to understand the work underpinning the dramaturgical design of the spect-actorial creations, it is useful to refer to the notion of net. The net, understood as web, is made up of knots, i.e., pages connected by links, which in their turn connect to other pages. A net can be linear, with aligned knots, or can have binary and non-binary hierarchical systems, according to the different possibilities of the actions imagined. The arrangement of many of the spect-actorial productions is similar to the model of the net, in which articulated structures create the texture of the apparatus, which advances by opening or closing, depending on the spectator's response or reaction. The scenic apparatuses derive from the format of the digital nets to create and imagine actions and relationships, which due to their form and content differ from the usual face-to-face relations. It is, in short, about digital relationships, mediated by an apparatus that very often isolates the participants, and expresses the mutation of contemporary societies in which the alternative spaces to weave relationships, such the social media, prevail.

In this respect, the work of conceiving web spaces always takes on greater importance, arranging the overall structure of the spaces and the particular type of enjoyment of the user: in other words, it has to create an architecture of the experience that provides for the main actions to be developed, in which the separation between real space and virtual space loses its meaning: “[...] there is no such thing as a separate web. Information has gone mobile and has bled into physical space: cross-channel ecology is

where pseudo-modernism meets postdigital, producing a new need for place and meaning” (Resmini, 2012).

The role of information architecture, as Andrea Resmini notes, consists of the creation of web spaces that are not separated from reality (i.e., virtual) but are rather hybrid, inevitably mixed with the materiality of the real.

Another tangible process in the spect-actorial experience is that they have hybrid spatial dimensions, in which each component is necessary for the development of the performance, which predict modes of involvement, contents, actions and possible interactions between the spectators. The apparatus takes on a function and a meaning when it enters into relationship with the spectators, i.e., when a presupposed action results in the scenic writing of the performance.

According to this modality, the dramaturgical process transforms itself: it takes on the traits of an architecture finalised with the user’s participation, in which the coexistence of different spaces and times is anticipated: those programmed by the apparatus and, at the same time, those present in the external reality of the scenic event.

The action of the spectators responds to a plan already programmed by the apparatus, where the space for free choice by the participant is minimal. The spectators can decide not to take an active part: the risk exists, albeit very rare, that they will make this decision. In this process, the spectators take on the role of mere executors:

The apparent opposite of creating positions of (reasonably) informed agency for participants is to create positions in which their actions are manipulated, because they cannot be said to have sufficient information to intend the consequences of their actions. The result might be to create experiences, but not experiences of choice [...] (White, 2013: 62).

Gareth White highlights an interesting ambiguity: the experience produced by a stage conceived as an apparatus is not the result of its free choice but seems guided by a mechanism that is increasingly different. At the beginning, spectators believe they can choose freely but in the course of the performance they realise that they are a mere cog in a system that already presupposes their action (they know what but not how). It is in this minimal space where the most interesting aspects of a form of “manipulated action” are framed.

Of special note among the possible readings of the manipulating function of the apparatus is one that relates it to a sophisticated power system. In this respect, Óscar Cornago, resuming Maurizio Lazzarato’s thesis on the forms of subordination to the machines, distinguishes a “social subjection”. He refers to the identification of each participant, according to their responses, which shape their role, their work, their political positions, and so on, and the “mechanical” or “molecular” servitude that acts on the pre-individual relations (Cornago, 2016: 200).

As Lazzarato points out, “the mechanical servitude confers on capitalism a kind of omni-power, as it crosses the roles, functions and meanings

through which individuals recognise and align themselves” (Lazzarato, 2008: 115).

This mechanism, characterised by the interaction of individuals in society, is materialised at a scenic level when the spectators accept the rules of the theatre game. They follow the steps marked by the participatory apparatus, and find in this procedure an implicit logic. It is likely that, while the spectators carry out the instructions, they realise that the apparatuses have a manipulating nature. This is one of the most interesting and subversive aspects of the participatory apparatuses.

The nature of manipulation of the apparatus should be considered in the field of the theatre game, based on some given rules that lead the spectators to temporarily assume a role in which they realise that they are being led. Participants, in this way, must face doubts and questions: in other words, the apparatus challenges their role as spectators and makes them question the nature of their participation. In that moment, the spectators, aware of the manipulating logic to which they are subordinated, can move away from it and make way for the sphere of critical thought. We are therefore dealing with participatory apparatuses that, along with encompassing instruments for their very criticism, enable the spectator to experience the complexity of the corresponding role, which Roberto Fratini defines as *amletico* (Fratini, 2017).

From this point of view, the apparatus appears as an instrument endowed with endless consequences and that has very different participatory modalities, along with different possibilities of intervention by the spectators.

The most interesting aspect is not whether the spectators decide to participate in the scenic dynamics — which does not happen in most cases — but that they realise the manipulative nature of the scenic apparatuses, through the instrument of the “heterodirection”: the questions posed to the participants of *Domini Públic* or the instructions in *Home Visit Europe* offer options that to some extent had been already anticipated, in which the spect-actor has to choose which position to assume and how to adhere to the participatory dynamics. The implicit procedure aspires to foster a conscious and critical viewpoint by the spectators, who, aware of being subject to a mechanism that governs them, feel stimulated to acknowledge analogous procedures of manipulation present in social and collective life. In other words, the action of the spect-actor does not only influence the scenic development but contributes to creating a critical view in those who are both creators and observers. In the case of the spect-actorial paradigm, the participation of the spectator does not coincide with an act of liberation or redemption but rather responds to an exaltation of the question indicated in the interactive paradigm: the spect-actors are called on to ask why they participate and to question themselves as “good executors of the norm”.

The paradigmatic models analysed envisage that the spectators are not previously ready for what will happen to them in the performance but discover the dynamic during it.

However, it is different in the creations that belong to the *participated paradigm*: in most cases, the spectator not only participates in the scenic

dynamics but also in the process of creation that precedes the performance. This mainly occurs when the companies organise workshops. As they are participated events, it would be most appropriate to speak of participated projects, which include both workshops and the final scenic event.

One of the peculiarities of this paradigm does not lie in the fact of disorienting or displacing the spectator — a characteristic of the paradigms previously analysed — but aspires to re-establish a visible relationship between actor, spectator and community of reference. The participated paradigm manages to be representative of productions and tours of so-called *social theatre*, in which theatre manages to be an active instrument in the involvement of marginal subjects or in uncomfortable situations, such as in theatre in prisons, or in the field of physical and psychical marginalisation.

Among the modalities of participated involvement we find the workshops, which seek to unite a group of different people through the joint work between the participants and the artists of the companies, to eventually make a final production. An example of this, among the most recent productions in the Italian theatre panorama, is the project *Futuri Maestri* by the Teatro dell'Argine. A creative work that lasted two years, from 2015 to 2017, during which thousands of young people wrote the words of the future. The project ended with a show of “thousands of white voices” in which young people explained “their idea of the future” (Teatro dell'Argine, 2017).

Participatory Devices: An Invitation to Exit

It seems clear that there are different modalities of practising, articulating and writing the participation of the spectator: this is characterised by being an instrument with a format capable of playing with the position and role of the spectator.

As we have analysed, the notions of *apparatus*, *net* and *architecture* enable us to focus some of the main modes of practising participation, defined according to some participatory paradigms. The apparatus originates the overall design of each event and appears with different modalities. It is an arrangement similar to the model of the net, which advances by opening or closing, according to the reaction of the spectator. In this way, the overall structure of the spaces and the particular type of enjoyment of the users are anticipated through the creation of an architecture of participation.

In the spect-actorial paradigm, as we have analysed, the participation understood according to the notions of net and architecture is more apparent. In fact, the spectators become the sole protagonists: they are responsible for carrying out the dynamics proposed following the instructions given. In the immersive paradigm, in contrast, the role of the spectators is that of travellers who are guided by the actor *inhabitant* through an intimate journey of discovery and are invited to re-read the reality surrounding them. Here, the apparatus involves a design articulated through the construction of a poetics of the senses, and of the imaginary in the case of multisensory creations; and a re-writing and re-reading of reality when they are immersive-itinerant performances. In the interactive paradigm, the spectator is one of the decisive

cogs to influence and modify the scenic dynamics and make the relationship established between the audience in the stalls and the actors on stage visible. In contrast, the spectator takes part in the dramaturgical process and also in the realisation of the final performance.

Thus, it is possible to distinguish between a *participated theatre*, in which the participation of the spectator must include the project and scenic field, and a *participatory theatre*, in which the participation of the spectator is random or complete, but in any case the spectator discovers the participatory dynamics during the scenic event. In this way, the participation, connatural to the theatre relationships, becomes the element that demands the responsibility of the individual, who is invited to take charge of theatre.

The brief excursus of the participatory paradigms shows how the format of participation produces a change in the status of the spectator, trying to fill the ambiguity innate to the duality of the term *spect-actor*. In other words, participatory apparatuses exalt the issue and the urgency of the “exit” of the spectators from themselves:

Theatre is not like football, it is something else as a place of exit. Theatre has an ancient magic because it was the first intervention of man after the game; and it is a brother of poetry, as a “ruled game” played with individual mastery, to the point of becoming memorable. [...] It is the marvel of exiting (Meldolesi, 2008: 311, 312).

Claudio Meldolesi’s words, although they refer to the experience of theatre in prison, invite us to reflect deeply on the key role of theatre in society. They seem prophetic as they show the centrality of theatre as a place of exit while suggesting, according to our perspective, how difficult the task of the spectators is, even more evident in the participatory practices: exiting themselves and not returning.



Bibliographical references

- AGAMBEN, Giorgio. *What is an Apparatus?* Translated from Italian by David Kishik and Stefan Pedatella. Original edition: *Che cos'è un dispositivo* (2006). Stanford, CA: Stanford University, 2009.
- BELVIS PONS, Esther. “Outdoors: A Rimini Protokoll Theatre-Maze”. In: James Frieze (Ed.). *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 119-127.
- BENYON, David. *Spaces of Interaction, Places for Experience*. San Rafael, CA: Morgan and Claypool, 2014.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated from French by Simon Pleasance and Fronza Woods. Original edition: *Esthétique relationnelle* (1998). Dijon: Les presses du réel, 2002.
- CORNAGO, Óscar. “Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, No. 24, 2016, pp. 191-213. <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3153>> [Last accessed: 26 October 2021].

- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Rome: Bulzoni, 2008.
- FRATINI SERAFIDE, Roberto. Presentation in “Forme della partecipazione”. Roundtable of the project *Il teatro partecipativo di Roger Bernat*, ed. Cristina Valenti, Carmen Pedullà, Centro teatrale DAMSLab / La Soffitta, Bologna, 30 March 2017.
- FRIEZE, James (Ed.). *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*. Milan: Guerini Studio, 1991.
- KAEGI, Stefan. “Spectator reincarnated. Tobi Müller in conversation with Helgard Haug, Stefan Kaegi and Daniel Wetzel (Rimini Protokoll)”. In: Burzyńska, Anna R. (Ed.), *Audience participation in theatre*. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2016, p. 127.
- LAZZARATO, Maurizio. “Postfacio”. In: Gerald Raunig. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 109-118.
- MACHON, Josephine. “On Being Immersed: The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding”. In: James Frieze (Ed.). *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 29-42.
- MARAVALA, Persis Jade; LOPES RAMOS, Jorge. “A Dramaturgy of Participation: Participatory, Rituals, Immersive Environments, and Interactive Gameplay in Hotel Medea”. In: James Frieze. *Reframing Immersive Theatre. The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 151-169.
- MELDOLESI, Claudio. “La fuoriuscita”. In: Andrea Mancini (Ed.). *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*. Corazzano: Titivillus, 2008, pp. 311-313.
- PEDULLÀ, Carmen. *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernat_FFF e Rimini Protokoll*. Corazzano: Titivillus, 2021.
- RESMINI, Andrea. “Information Architecture in the Age of Complexity”. *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, No. 39, October 2012. <https://www.researchgate.net/publication/263963078_Information_Architecture_in_the_Age_of_Complexity> [Last accessed: 25 October 2021].
- SALVATERRA, Gabriella. In: Carmen Pedullà (Ed.). *Entrevista a Gabriella Salvaterra*. Barcelona, 29 April 2018 (unpublished).
- SOFIA, Gabriele. “Dai neuroni specchio al piacere dello spettatore”. In: Gabriele Sofia (Ed.). *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Rome: Edizioni Alegre, 2010.
- TEATRO DELL'ARGINE. *Il progetto. Futuri Maestri*. [Last accessed: 28 May 2021].
- WHITE, Gareth. *Audience Participation in Theatre. Aesthetics of the Invitation*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

Performative game or theatre gamification? What a gameformance is and why interactive theatre should be interested in it

Constanza BLANCO

Universitat Autònoma de Barcelona. Institut del Teatre
Universidad de Chile
ORCID: 0000-0002-0162-5921
arsdramaticainfo@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Professional actress. Graduated from the School of Theatre, Universidad de Chile. Master's degree in Theatre Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona and master's degree in scriptwriting for cinema and television from the Escola de Cinema de Barcelona. In theatre, she has worked as an actress, playwright and director.

In 2015, she created *Ars dramática*, her research and theatre creation project on ludic co-creation. She is developing her doctoral thesis on dramaturgical programming and design of theatre interaction devices for onsite and online formats. As part of her research she explores the study of system programming, gameformance creation, and user interface design.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The following reflection aims to explore the concept of gameformance and some of its definitions based on the analysis by the researcher and designer Sebastien Deterding (game studies) on the scope of gamification in contemporary theatre creation. Beyond undertaking an exercise in taxonomy, it is interesting to look at some elements taken from the construction of game theory that have been applied in different ways to the creation of co-creation theatre devices by several creators and artistic collectives. The identification of certain concepts, applicable in practical terms, can eventually enable the task of those creators who embark on the construction of a theatre that seeks to be “playable”.

Keywords: performance, game, gamification, interactivity, device

Constanza BLANCO

Performative game or theatre gamification? What a gameformance is and why interactive theatre should be interested in it

*What 's in a name?
That which we call a rose
By any other name would smell as sweet.
Shakespeare, Romeo and Juliet
(1595-1597)*

In Search of the Imprint of Interactive/Relational/Participatory Theatre

In recent decades we have witnessed a notable boom in theatre creations – in which the audience takes on an active role and even get involved in creation –, which have been updated and strengthened with endless possibilities as a result of media hybridisation. Technology and postmodernism have enabled audience participation and intervention again, overcoming the supposed passivity that characterises what is expected from theatre. This has enabled more artistic productions, in which creators have experimented with interactive performance at different levels and with different motivations and outcomes.

A great deal of theatre creation developed from the 1970s, which explores and takes risks in new forms of relation with the audience – and which we could frame within the broad category of participatory or interactive theatre – is, according to the theoretician Roberto Fratini, no more than a nostalgic attempt to revive a series of concepts that, since the early 20th century, we artists have stubbornly related to “the return to everything understood as barbaric and ritual” (Fratini, 2020). Such attempts to rename and revive co-ludic practices in the performing arts have entailed a notable proliferation of rare formats, devices, artefacts and apparatuses that flirt on the borders of varied disciplines. Their ultimate goal is the challenge to *activate* and *involve* audiences of different kinds, more or less programmed, and prone to more innovative ways of relating with the creations.

Beyond the theoretical and practical uses (and abuses) of “participation” — concerning the field of theatre studies —, more than one decade ago Fischer-Lichte highlighted the end of the creator as an independent and autonomous entity. This conception meant that receivers were prevented from modifying the materiality of the creations. For her, this mentality “has ceased to be operational, although in the consciousness of the general public it is not the case” (Fischer-Lichte, 2004: 325). As she predicted, in recent years we have increasingly seen a larger number of examples of interactive theatre practices and design of experiences that regard the audience as a fundamental element. And all this has been in the context of different attempts to give them power to change the internal logics and strategies of the pieces to which they expose themselves, with greater or lesser success.

Everywhere Game Mechanics

Broadly speaking, gamification is a phenomenon that exports elements and mechanics taken from game theory to other cultural and social spheres for diverse purposes: educational, commercial, technological, experiential or artistic, among others.

According to game studies researchers Steffen P. Walz and Sebastian Deterding (2015), the concept of gamification emerged approximately one decade ago to overcome the notion of serious games spread by game theory studies to refer to any ludic construction or complete game designed and developed for non-recreational purposes (Caillois, [1967] 1986).

Before the term appeared, the French writer and sociologist Roger Caillois had already identified a whole sphere of ludic practices closer to the contemporary definition of the concept that use elements and resources taken from games but that are applied to the construction of artefacts, products or experiences distanced from the original context (Caillois, [1967] 1986).

This concept, which was first limited to very specific niches — such as game design or arts festivals and the academic community itself — in recent years has gradually reached everyday life. What is more, it has had an exponential growth insofar as it has become a tool full of strategies in the hands of diverse industries to capture consumers, players and users (Zichermann and Linder, 2013).

The term has created several controversies among experts as it has been indiscriminately applied for different uses, many of them contradictory. Academics, artists, entrepreneurs or scientists have borrowed from games elements for their own ends and purposes. Broadly speaking, at present the generalised consensus on gamification understood as a discipline concerns the use of game design strategies, elements and techniques applied in contexts that are not games. Based on this, endless examples can be found in which there is an “interpenetration between games and everyday life” (Deterding and Walz, 2015: 6) in which practices, patterns, languages and concepts of game theory reach all areas of our daily life.

This interlinkage would have many antecedents and influences based on different manifestations, such as, for instance, the early explorations of

the situationist movement, which, already in the 1950s, advocated game as a central concept of its creations; war games, understood as “ludic” formats used in military training camps; the origins of Nicolas Bourriaud’s relational aesthetics approach; serious games or immersive games, and the origins of the interactive design between humans and computers, full of elements taken from game culture. This process, understood by some as “gamification or ludification of culture”, has been studied by diverse theoreticians concerned with game studies, such as Zimmerman, Walz, McGonigal and Montola, who over time have approached it from diverse perspectives.

Gamification in the Performing Arts

The relationship between theatre and game is a widely discussed and studied issue: in the performing arts, colloquially, we have become accustomed – whether as spectators or professionals of the medium – to enjoy theatre as if it were a double-edged sword: for practical purposes, it can be useful for acting coaches to use the analogy of game to initiate their actors but socially it has contributed, in many communities, to the performing artistic practices being seen by the establishment as hobbies, thereby justifying their “unproductive” and hence not very lucrative character.

The latter is quite open to debate if we consider that at present the game industry is among those that shift large amounts of money at a world level. A step beyond the academic discussion or the subjective impressions on the definitions, it is interesting to note that, in specific terms, the theory that addresses this game/theatre relationship concerning the practical application of resources and tools taken from game theory to be used for processes of theatre creation in depth is not so extensive.

Most studies and discussions focus on the ideological implications and consequences – in Foucaultian terms – of the exercise of power, which is implicit after the creation of a theatre interaction device that gives instructions to the audience in order to activate their interaction. Generally, they get caught in pointless arguments about how real (or not) the participation of people in these types of productions is; or rather, they are limited to the mere belief that, just because a theatre device involves rules and the audience can “play it”, we would thus be in the terrain of what is clearly ludic. They cease to consider that the concept of participation has endless nuances depending on each one – is “participatory” or “immersive” theatre, for example, an escape room? –, and ignore aspects such as the spectacular character that a theatre piece presumably should have or the concepts of staging or presentation of a theatre experience.

Understanding how dull it may be to try to classify things and, even more, to claim to know what is (and what it is not) theatre, or what is (and what is not) the audience’s participation, for practical purposes in this article we will broadly define the concept of interactive theatre or participatory theatre with the concept of “ludic co-creation¹ theatre”. This would encompass all

1. The concept of “co-creative audience” is suggested by the researcher and game designer Lara Sánchez Coterón (2014) to provide a framework for her own definition of gameformance.

theatre productions that require the participation of the spectator so that the device or dramaturgical programming of the experience is successful for its own purposes of creation regardless of the platforms or the material resources used. In short, those pieces in which the spectators can alter, with their decisions, the dramaturgical programming of the experience and in which the audience is endowed with a protagonist mission in the etymological sense of the term. In other words, where their intervention is essential to mobilise the experience created.

Pervasive Games, Mixed Reality Performances and other Artefacts

Within these parameters, today we find a series of possibilities, which emerge based on theatre hybridisation with digitalisation, technology, augmented reality, VR prototyping and many other older manifestations. We find examples such as LARP (live action role playing games), theme parks and escape rooms. In order to further delimit the range of variants, several studies on the gamification of the performing arts identify certain basic elements, such as game mechanics, the pursuit of objectives or the use of rules, taken from benchmark theories on the subject by Johan Huizinga ([1938] 1949) and Roger Caillois ([1967] 1986). These elements are cross-cutting examples involved in game design and can be applied to the construction of ludic co-creation theatre devices.

Sebastian Deterding (2015) — a researcher and designer working in the field of user experiences, the design of ludic systems, persuasive technologies and videogames — carries out a chronological review of the evolution of new forms of games (and of playing), which emerged from 2000, analysing the influence of the ludification of culture and mixed reality performance. Usually called pervasive games,² they are ludic objects or systems that have “one or more salient features that expand the contractual magic circle of play” (Montola, Sternos and Waern, 2009: 12) towards other spatial, temporal or social spheres. The concept of magic circle was coined by Huizinga, who argued that play creates an experience outside everyday life provided the “field of play” where it occurs is more or less defined (Huizinga, [1938] 1949: 10). Later, the term would be updated by different game study theoreticians, who noted that it would be a physical or virtual space, outside real life, where the point would consist of exploring the reality of the game itself in a repetitive and safe manner (Salen and Zimmerman, 2004).

Deterding suggests, as examples of pervasive games, the types of games that take possession of specific public spaces: virtual reality games that use digital devices and are developed in collective spaces; or persistent games (Deterding and Walz, 2015: 29), defined as those in which time limits are maximised and can be transformed into actions of continuous repetition in resistance.³

2. This word in its original context related to games comes from the Latin *pervadere*, which means something “tending to pervade or spread throughout.” Source consulted: <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/pervasive>>.

3. An example of persistent game might be the mobile phone game “pokemon go pro”, which mixes augmented reality with the use of a mobile device and GPS localisation.

Alongside the development of these terminologies, Deterding locates the emergence of artistic collectives such as Blast Theory, PunchDrunk and Rimini Protokoll in the late 1990s. He considers them pioneers in experimentation with a performative creation that links the mass media, situationism and games (Deterding and Walz, 2015). He argues that, over time, they will stand as the first reference in the European scene.

In his analysis of the ambiguities of games and their multiple definitions and uses, Deterding creates a comparative diagram that is useful to understand the rhetorics of the games applicable to performance studies. His approach consists of understanding the phenomenon of performative ludification in two blocks related to its nature: communal or immersive. He places theatre (understood traditionally), theme parks and other types of theatre interpretative fictions within the category of performance rhetoric of the immersive game. Moreover, he defines RPG (role-playing games), augmented reality games and story games and video games based on stories as genres of reference for these types of theatre creations (Deterding and Walz, 2015).

One of the cornerstones of the creation of ludic systems is the inclusion of a third party (the player) in a participatory role, in pursuit of the co-creation of a joint experience. Just like Umberto Eco (1981) discovers the reader looking at interstices – empty spaces – left by the author, the player is expected to do likewise. In the language of games, participation is directly related to the concept of playability: this term is understood in the sense of a player's participation in a game (Anyó, 2016) and in his or her levels of relation, be it with the game itself, when it deals with individual participation, or multiple, when it deals with a group of participants.

From the point of view of game studies, the concept of participation can be considered appropriate to try to delimit these types of theatre expressions. In fact, in a game, the threshold of participation is reduced, enabling the transformation of the spectators into active participants, as the creative involvement of all the players is necessary (Aarseth, 2001). This process of transformation from the role of expectation to the playing action is analogous to the one required in a ludic co-creation theatre piece, in which since the genesis of the project the audience is considered as a part of the creative process of the experience – and not only as a set of mere users. The difference is applied between those theatre co-creation devices in which at the start of the process it was considered that the audience had an active role within the configuration of the piece and those in which their level of intervention is completely ornamental.

In the same vein, the researcher, theatre practitioner and game designer Elena Pérez⁴ (2016) explores in her thesis a more open definition of game, which enables her to include several types of playful expressions to study co-ludic theatre devices, regardless of the technology used. Pérez underpins her theoretical work on the suitability of the concept proposed by Jane

4. Elena Pérez has a PhD in Drama from the Norwegian University of Science and Technology (NTNU) from 2016. She is currently the artistic director at Trondheim Art Society. Her research focuses on the field of art and technology.

McGonigal, who argues that “all games share four defining traits: a goal, rules, a feedback system, and voluntary participation” (McGonigal, 2011: 21).

Pervasive Performance

Drawing on McGonigal’s four basic elements of any game and the definition of pervasive games, Pérez (2016) proposes the concept as an emerging genre whose aim is to involve the audience in mass participation experiences, mixing resources of the games, the mass media and performance. In her thesis, she defines a pervasive performance as an event that combines playability with performance and that uses the experience itself as a potential platform of collaborative art in public spaces. These types of experiences could be understood within the framework of the classification of Mixed-reality Performance (Weijdom, 2017), which puts into practice similar theoretical elements.

Pérez delimits her idea of pervasive performance, like all those theatre interaction devices (understood as performances with an artistic sense), which have in common mass participation, the use of the public space and the “play” factor and use technological devices as a medium of interaction (GPS or mobile devices).

Accordingly, it would be possible to find references to certain pieces that share these principles in the work of several artistic collectives that recurrently appear in the contemporary scene, both in Europe and abroad.

In her research, Pérez introduces three classification categories by analysing the type of technology involved in each performative process: multimedia theatre, pervasive performance, and telematic performance. The conclusions suggest that the implementation of digital and interactive media in the field of contemporary performance have meant that “computational” aesthetics (system programming and everything related to interactivity with machines) has been replicated in the exploration of new dramatic forms (Pérez, 2016).

The latter is visible in the recent use of terms such as dramaturgical programming, architectures of experience or expanded dramaturgies, among others, and of the incipient exploration in the field of construction of theatrical structures understood as devices for relational theatre. Pérez rightly argues that, while in the 1980s and 1990s, the language of theatre infiltrated computational creations, today we are witnessing the opposite phenomenon, in which the performing arts borrow concepts taken from system programming logic, software creation, interface design, user experiences or video-ludic scripts for performative or theatrical purposes.

Gameformance: Possible Early References

Thanks to the hybridisation of performative theatre with games and the endless possibilities opened by technology for interactive exploration, from 2010, the concept of gameformance became widespread – in different places in the world and without apparent connection – to refer to certain types of theatrical construction understood as playable theatre.

The compound word gameformance seeks to provide a niche for the experiences that mix structures and game theory with the performing and performative arts. It is important to make a distinction with the concept of game performance, which comes from the lexicon used by game designers and is commonly applied to those who are directly related to digital platforms. However, this term can also be used to refer to the performance of a game. This can be expressed in reference to different concepts, from practical elements such as the playability of the piece to technology aspects such as the performance of the graphs or the progress systems within the game.

In the context of contemporary creation — and specifically in theoretical research as an object of interest of this article —, one of the early references to the concept of gameformance was intuitively coined by the game designer and theatre artist Lara Sánchez Coterón (2012), who, in her doctoral thesis, refers to the theatre piece *Homeward Journeys* as a multiplayer gameformance. Sánchez's main interest in developing it was to link game mechanics with the performing and performative arts.

Lara and her collective, YOCTOBIT, coined this word at the start of their practical playable theatre projects in 2009 with the aim of defining what they were developing more graphically. The collective is based on the concept of *sistematurgia*, proposed by Marcel·lí Antúnez Roca — on system dramaturgies —, broadening the scope of their own performative search and how to relate it to game studies.

Sánchez Coterón further explores, with her collective, the search for a name for these types of experiments that she had been developing — mixing theatre with game design. The creator defines her work as playable theatre, and researches the possibilities of understanding the players as co-creators of the game experience rather than being mere users (Sánchez Coterón, 2014).

The exercise in dramaturgical construction formulated by YOCTOBIT is a game-based dramaturgy that combines elements from the construction of ludic system construction with dramaturgical technique.

In the context of YOCTOBIT, two pieces that the collective calls playable theatre stand out: the first is *Homeward Journeys* (2010), a gameformance that combined elements from the escape room format and interactive theatre, in which the protagonist was an actress who followed instructions of the playing audience. The *mise-en-scène* was strengthened with the use of videomapping. The second project, called *Mata la Reina* (2012), was a collaborative game inspired by LARP mechanics mixed with interactive theatre. The piece was designed so that 50 people could play simultaneously, apart from the actors who activated the device.

In relation to the margins of the unpredictable in the analogue performance, which can always be considered in the development of these types of creations, Sánchez Coterón and Pérez — who share study interests — worked together developing a research paper (2013), in which they look at how the experimental performance can contribute to imagining new possibilities for digital game design, emphasising the importance of the human factor and the limits of its unpredictability.

In their joint work, they identify three practical ways of including resources of the performance in game design and of improving the playability of the desired experiences: the first is to make the game designers themselves improvise the actions of the players in real time; the second would be to exploit the interactions between the game characters/actors/actants. In this case, the idea would be to replace the computer with actors who perform according to the players' instructions; and, in the third place, to recover face-to-face interaction, traditional in games, that occurs in playgrounds, and prioritise their observation on computational game environments. These strategies can be used by digital game designers to consider the factors of the unpredictable in their designs while generating social experiences around the games (Pérez and Sánchez Coterón, 2013).

The concept of gameformance was revised again by Pérez, some years later, in the context of her research on the contribution of performance to technological development — along with the philosopher and researcher Sophia Efstathiou and the philosopher and academic Tsalling Swierstra —, in which, in the framework of the SHAKE project they develop two pieces called gameformances for their theoretical analysis: *The Response-Able Walk* and *Virtuous Designs* (Pérez, Efstathiou and Swierstra, 2019).

In this work, they describe the concept as a “hybrid form that mixes the rhetoric of rules and competition found in games with the open-ended language of instructions found in performance” (Pérez, Efstathiou and Swierstra, 2019: 42). It would refer to the design of a theatrical experience understood as a work of collaborative creation in real time, which provides participants with a clear range of actions and movements (limitation of the magic circle) while its design envisages that they can explore the different possibilities that open up in the development of the experience in real time and the unpredictability of events.

The Response-Able Walk and *Virtuous Designs* are two exercises in gameformance developed in the framework of the SHAKE project for this research, which were tested in different spaces, from classrooms to performance festivals. In the former, the spectators-players follow instructions to create patterns of collective walking through audios. In the latter, the players-participants create a card game with the objective of collectively re-designing a virtuous world through the production of concepts.

The work of the aforementioned researchers focuses on problematising with technology and the margins of its interaction in real time, searching the ambiguities of instrumentalism applied to the creation of digital and theatre devices. Based on this, they draw to the conclusion that the human factor and its unpredictable character are key elements when creating ludic experiences, be they theatre devices, analogue boards or fully digital games.

Beyond the theoretical explorations of the term, the first antecedents of the concept of gameformance worldwide, which are digitalised — and belong to artistic creations that dub themselves as such —, are reduced to isolated experiments. There is an example in *Homo Ludens Project*, in Hungary, an immersive theatre collective that in 2013 — in parallel with Sánchez

Coterón's research —, was developing their piece *Vinka Gameformance* and exploring their own definition of the concept.

Another of the major references comes from the creation of performative games and the Scandinavian game industry,⁵ which, since the 1970s, have been exploring the limits between game and theatre through different artists, game designers and companies. The term gameformance was coined by the Finnish collective *inside out*, which has worked as a company since 2014. They develop interactive performances and immersive theatre, in which they mix role-playing games, technology and theatre. Their most ambitious project is *Escape Room*, inspired by the 20th Century Fox film *Murder on the Orient Express*, under the direction of the Hungarian theatre director and escapist Agnes Kaszas, and produced by the international agency TBWA, along with National Railways and Nordisk Films. The piece is a production of immersive theatre mixed with escape room and is set in a train crossing the country, while the spectators-players must solve riddles and live experiences to reach their destination. It is a thirteen-hour experience, of over one thousand kilometres by train, which involved many layers of script, actors and artists from different disciplines. The production, moreover, was streamed, and included live music by bands that formed part of the performance.

The revolution that the pandemic has entailed for the world of the performing arts has made artists reconsider their formats and platforms. To this end, from 2020, the concept of gameformance has appeared on the search engines more frequently in different places of the world, relating with different forms of understanding the format, according to each creator.

Final Ideas

Under these parameters of an attempt at classification, there are a series of activities that had never had any kind of interest in theatre, in spectacular or structural terms, and that also share the same types of components. This is the case of the escape rooms, theme parks, historical re-enactments, LARP and, even, certain types of flashmobs. These examples include, as a common feature, a fictional delimitation in which the spectator/user/player has to influence the development of the experience in real time. Moreover, they have commercial, therapeutic or educational purposes. As a whole, they would still be wandering in the indeterminate limbo of the attempts of academic definition from the perspective of the performing arts. Moreover, from the perspective of game studies, based on the use of resources such as mimesis, theatre has always been a fundamental part of the creative mechanics and dynamics of game experiences.

However, in relation to theatre ludic experiences — in general terms — we can place the origin of these practices within any dramatic expression that

5. In the framework of game studies, most of the progress and development focuses on the Nordic countries (Norway, Finland, Denmark, Iceland, etc.). Scandinavia is considered, within the world of game theory, one of the most advanced places in terms of research and production of materials, as well as the social value that the game has in different spheres of society, mainly educational and social. This also explains why the productions developed there have higher budgets as the study of game is part of the priorities to be financed by governments and their respective ministries of culture.

distances itself from having a merely theatrical or artistic function, in which the game takes on a key role, such as, for example, in applied theatre. Much of what we understand today as ludic performance or participatory theatre is exactly the same as the dynamics of exercises for actors and non-actors advocated by Boal in the 1970s. It is also the case with certain pieces by historic collectives such as the Living Theatre, which already involved elements of what today we call relational theatre or participatory theatre.

Seen from the viewpoint of videogame designers, in the framework of the performing arts there is a tendency to ignore the fact that, in practical terms, when we speak of “fictional interaction devices in which the audience can take control of the narrativity and it is possible to move from spectator to player or user,” we are almost literally defining the basic structure of a videogame script.

Could therefore the videogame script in interactive theatre be comparable to what a “closed” dramaturgy (Szondi, Sarrazac) would be in a “traditional” *mise-en-scène* (Pavis, 1996: 363)? If this was the case, the challenge would no longer consist of learning to write these types of dramaturgies, in terms of pre-configuring or programming everything unpredictable that may emerge in the relation between the playing audience and the piece, creating *blank spaces* necessary to enable a creative involvement by the audience, but also to learn to balance the basic components of the construction of a dramatic piece insofar as the narration or the fable to be shared is usually implicit in the form/programming of the piece rather than its thematic content or the story to be told directly. Making the audience participate in a theatre production is not a major challenge, taking into account the endless number of references and resources that can be used for these purposes but it can be so when trying to create a structure that enables the audience to truly take creative control of the piece and thus avoid their co-creative role to be only ornamental.

Beyond the fact of identifying what came first, or if the game influenced theatre or vice versa, what is truly relevant for those interested in this issue is looking at the points of contact and divergences. In this respect, the notion of participation is a crucial element that is repeated in all the manifestations previously set out by the different research in the field of game studies already mentioned and with a view to the creation of a ludic theatre piece, it becomes indispensable at least to revise the term and consider the levels and strategies of involvement desired to design the target audience. Moreover, it is significant to consider the opportunities and tools of game design and user experiences as fields of experimentation that can be shaped for the purposes of teachers in classrooms, in contexts of applied theatre or for adventurers of the performing arts.

At present, we are witnessing a dizzying advance of mutations: the influence of the transmedia narrative creation techniques, the rise of internet and mixed reality experiments, which from time to time, seemed to challenge the future of the performing arts and the onsite meeting. If we add to this the consequences and transformations caused by the pandemic in the world of the live arts, many people question whether theatre — as a form of arts

traditionally understood — has a future. In a context that might seem somewhat unfortunate, the art and technology researcher Joris Weijdom (2017) gives us a positive prediction with which to try to hopefully close this reflection. He states that theatre not only has a future but is a key piece in the development of new interaction formats and technologies. We hope he is right.



Bibliographical reference

- AARSETH, Espen. *Game Studies, Year One*. *Game Studies*, No. 1, 2001. <<http://gamestudies.org/0101/editorial.html>> [Last accessed: 7 June 2020].
- ANYÓ, Lluís. *El jugador implicado*. Barcelona: Laertes, 2016.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo*. Translated from French by Jorge Ferreiro. Original edition: *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige* (1967). Mexico City: Fondo de Cultura Económico S.A., 1986.
- DETERDING, Sebastián and WALZ, Steffen (Eds.). *The Gameful World: Approaches, Issues, Applications*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2015.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Translated from German by Diana González Martín and David Martínez Perucha. Original edition: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2013.
- FRATINI, Roberto. *La razonable solidaridad de los malos intérpretes*. In: “Reflexions entorn de la dansa” [online] (El blog del Mercat. Mercat de les Flors). 17 February 2020. <<https://mercatflors.cat/blog/la-razonable-solidaridad-de-los-malos-interpretes-por-roberto-fratini/>> [Last accessed: 15 October 2020].
- HUIZINGA, Johan. [1938] *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. Boston: Beacon Press, 1949.
- MCGONIGAL, Jane. *Reality is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*. London: Jonathan Cape, 2011.
- MONTOLA, Markus, STENROS, Jaakko and WAERN, Annika. *Pervasive Games: Theory and Design*. Burlington, Massachusetts: Morgan Kaufmann Publishers, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, [1983] 1996.
- PÉREZ, Elena. *The Impact of Digital Media on Contemporary Performance: How Digital Media Challenge Theatrical Conventions in Multimedia Theatre, Telematic and Pervasive Performance* [online] Doctoral thesis. (Faculty of Humanities, Norwegian University of Science and Technology. Department of Art and Media Studies) May 2016. <https://www.academia.edu/29520560/The_Impact_of_Digital_Media_on_Contemporary_Performance> [Last accessed: October 2020].
- PÉREZ, Elena, EFSTATHIOU, Sophie and SWIERSTRA, Tsalling. “Getting our hands dirty with technology”. *Peripeti*, No. 16, 30 July 2019, pp. 104-121. <<https://tidsskrift.dk/peripeti/article/view/117599>> [Last accessed: 13 January 2020].
- PÉREZ, Elena and SÁNCHEZ COTERÓN, Lara. “Performance meets games: considering interaction strategies in game design”. *Digital Creativity* [online] (Taylor Francis Online), Vol. 24, No. 2, 2013, pp. 157-164, DOI: 10.1080/14626268.2013.808963. <https://www.academia.edu/5073223/Performance_meets_games_considering_interaction_strategies_in_game_design> [Last accessed: 7 September 2020].

- SALEN TEKINBAS, Katie and ZIMMERMAN, Eric. *Rules of Play. Game Design Fundamentals*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- SÁNCHEZ COTERÓN, Lara. *Arte y videojuegos: mecánicas, estéticas y diseño de juegos en prácticas de creación contemporánea. Memoria para optar al grado de doctor*. Universidad Complutense de Madrid, 2012.
 <https://www.academia.edu/2109074/TESIS_DOCTORAL_Arte_y_Videojuegos_mec%C3%A1nicas_est%C3%A9ticas_y_dise%C3%B1o_de_juegos_en_pr%C3%A1cticas_de_creaci%C3%B3n_contempor%C3%A1nea>
 [Last accessed: 10 May 2020].
- SÁNCHEZ COTERÓN, Lara. *El jugador como co-creador de experiencias: el caso de They Are* [online] (2014) <https://www.academia.edu/8664584/El_jugador_como_co-creador_de_experiencias_el_caso_de_They_Are> [Last accessed: 18 November 2020].
- WEIJDOM, Joris. "Mixed reality and the theatre of the future. Arts and New Technologies". *Fresh Perspectives* [online] (Brussels: IETM - International Network for Contemporary Performing Arts), No. 6, 2017.
 <https://www.ietm.org/en/system/files/publications/ietm_fp_mixed-reality_march2017_1.pdf> [Last accessed: 15 December 2020].
- ZICHERMANN, Gabe and LINDER, Joselin. *The Gamification Revolution: How Leaders Leverage Game Mechanics to Crush the Competition*. Europe, USA: McGraw Hill Professional, 2013.

Theatre in a Pandemic: Notes for a Theory of Social Distancing as an Aesthetic Category*

Paulo GATICA COTE

Universidad de Santiago de Compostela

ORCID: 0000-0003-1534-3404

paulo.gatica@usc.es

BIOGRAPHICAL NOTE: Paulo Gatica Cote (Cadiz, 1984) is a recruited researcher at the Department of Theory of Literature and Comparative Literature, Universidade de Santiago de Compostela (USC). PhD with honours in Spanish and Latin American Literature from the Universidad de Salamanca (2017). Member of the USC Competitive Reference Group GI-1371 Theory of Literature and Comparative Literature and of the research group Performa2. Metamorphosis of the Spectator in Today's Spanish Theatre (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), funded by the Ministry of Economy and Competitiveness. His main lines of research are contemporary Hispanic literature (20th-21st centuries), the interrelations between literature and new technologies, and performance studies. He has taught courses and seminars in universities in Spain, Mexico, Germany, Hungary, France and Italy.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The Covid-19 pandemic has generated a broad supply and demand of “responses” to and interpretations of the current situation. In the artistic field, lockdown has fostered extimacy and rewarded a series of more or less performative “community” and relational initiatives. Balconies, linked or recorded and shared through mobile phones in real time, have been redefined as spaces for participation in rituals and cultural practices of a collective nature. Specifically, in this article my aim is to reflect on performance and relational aesthetics in a lockdown and post-lockdown situation; that is, subject to logics such as social distancing or other protocols of sanitary and responsible behaviour. In this respect, I will emphasise the metamorphosis of performance, born under the sign of criticism of institutional frameworks, into one of the main channels of community production/expression.

Keywords: theatre, performance, relational aesthetics, social media, public space, Covid-19

* This article forms part of the activities of the research project PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual [PERFORMA2. Metamorphosis of the Spectator in Today's Spanish Theatre] (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), funded with a grant by the Ministry of Science and Innovation in the framework of the Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020 (State Plan for Scientific and Technical Research and Innovation 2017-2020). It also falls within the project COVID-TECA. Hemeroteca de humanidades sobre el impacto socioeconómico y la incidencia cultural de la pandemia de coronavirus [COVID-TECA. Inventory of the socioeconomic impact and cultural incidence of the coronavirus pandemic] (CV20-45329), funded by the Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades (Regional Ministry of Economic Transformation, Industry, Knowledge and Universities) of the Junta de Andalucía.

Paulo GATICA COTE

Theatre in a Pandemic: Notes for a Theory of Social Distancing as an Aesthetic Category

The romanticisation of the quarantine is a class privilege.
(Seen on one of the millions of balconies photographed
and shared in 2020)

Introduction

In a just short period of time the pandemic has created a wide supply and demand of responses to and interpretations of the current situation. With the arrival of the virus, especially in Western European countries, an increasingly voluminous body of theory began to be expressed about the effects of the coronavirus on our societies.¹ In general, biopolitical reflections — state control —, economic reflections — sustainability and defence of public services, the future of neoliberalism, the commitment to investment in R&D&I— and others of an ecological, psychological and, of course, medical health nature have prevailed.² Apart from the obvious process of metaphorisation, which also prompted an interesting dialogue with Susan Sontag, epidemiology has become a kind of metadiscipline, offering a broad conceptual repertoire for the analysis of this “new normal”.

In the cultural field, reflections have been confined *grosso modo* to assessing the economic survival of certain sectors, to advocacy via #apagóncultural (cultural blackout) and, above all, to its hyper-visibility in the new media as

1. A good illustration of this boom is the title of “palabra del año 2020” (word of the year 2020) given in Spain to *confinamiento* (lockdown). Moreover, if we read the other candidate words on the website of the Fundéu RAE (29/12/2020), we can see the degree of implementation of the Covid semantic field: coronavirus, infodemic, resilience, Covid-19, telecommuting, conspiranoia, (a) tiktok, statuephobia, pandemic, health workers and vaccine. For Fundéu, “there are many words that could define 2020, but there is one that has affected us on an equal footing: *confinamiento*.”

2. Anyone who wants to explore the formidable body of theory produced throughout 2020 can consult the “Hemeroteca de humanidades sobre la pandemia de coronavirus (covid-19)” launched in March by the Unidad de Excelencia Iber-Lab of the University of Granada <<https://iberlab.ugr.es/hemeroteca-covid19/>>. Apart from providing an extensive archive, this initiative has been consolidated through the research project COVID-TECA. Hemeroteca de humanidades sobre el impacto socioeconómico y la incidencia cultural de la pandemia de coronavirus, directed by the professors of the University of Granada Ana Gallego Cuiñas and José Antonio Pérez Tapias.

a backdrop or soundtrack to the lockdown.³ Paradoxically, by claiming its social function, a considerable number of agents and institutions have promoted an instrumental interpretation of culture in the midst of the pandemic, either as an economic driving force — for domestic tourism, for example —, refuge-meeting point or escape valve for the population. In the midst of a state of emergency, a series of practices created to guarantee and promote compliance with measures such as social distancing and other health regulations became very prominent. In particular, extimacy behaviours, theatrical/dramatised events and more or less performative relational initiatives were promoted and symbolically rewarded from balconies and other indoor spaces.

Theatre in a Pandemic: A Panorama at a Click

In his recommended essay “Reinventar el teatro”, Juan Coulasso poses the following questions: “Will the invention of a new Pandemic Theatre soon be possible? Will we theatre practitioners develop a new kind of digital empathy?” (2020). Naturally, this article does not aspire to provide an effective answer, nor does it seek to discuss the appropriateness or correctness of the legal framework imposed during and after lockdown, although it would deserve a critical analysis. In a way, I set about speculating on the consequences of the pandemic for the living arts; in particular, for performance and relational aesthetics in a situation of lockdown, easing and re-lockdown; that is, subject to legal and medical logics and protocols of sanitary and “responsible” behaviour.⁴

For Franco Berardi, the virus is a kind of “universal re-coder” (2020: 172) whose scope is also manifested in the performing arts, which it has “impacted” economically and aesthetically. The state of emergency caused the physical closure of theatres and the suspension of face-to-face shows, but not their disappearance. Theatre already had notable antecedents in the breakdown of co-presence through the use of new technologies such as immersive theatre or transmedia productions. Salvage microcapsules soon appeared on the social media; live broadcasts and views on platforms such as Scenikus or YouTube and Vimeo channels followed; content was released on the websites of theatre institutions and venues; alliances were forged with gamification or other leisure activities; specific online apps and projects were developed during the state of emergency... Without seeking to be exhaustive, I would just like to mention some interesting creations that emerged in the Hispanic sphere.

Along with streaming services or the creation/opening of repositories, RTVE’s Laboratorio de Innovación audiovisual (RTVE Lab) developed specific content that exploits the creative possibilities of telepresence and

3. The continuous allusions to past pandemics and calamities as a stimulus for the cultivation of the arts can be interpreted as praises for the confined creative self. For example, *The Decameron* or *The Plague* became mandatory references in almost any cultural section (without forgetting Artaud’s well-known text “The Theatre and the Plague”). In general, the old dichotomy that set the concentration of the lockdown and the dispersion of a hyperstimulated subject against each other was falsely referenced.

4. The production *Nueva Normalidad* (NN) (2020), by La Fura dels Baus, is an illustrious — and controversial — example of a “prophylactic” piece, designed as an institutional homage to health staff.

post-production. Specifically, it made several productions — *Cervantes VR* or *Escena 360°* — designed to be enjoyed with a specific app and virtual reality glasses. In March 2020, the Teatro de La Abadía launched #Teatro-Confinado, which was followed in June by #Teatro(Des)Confinado: “live online experiences for restless viewers”. Beyond Spain, the web application AudiodramaApp stands out, which defines itself as the “first web app for listening to radio drama by episodes” (<https://www.audiodramapp.cl/>). The website, an initiative of the Chilean theatre company Legión Escénica, was launched on 17 August 2020 with a version of the play *Romeo y Julián* in fourteen episodes (direction and script by Carlo Urra López).⁵

Recently, the Cabosanroque company, formed by Laia Torrents and Roger Aixut, premiered *Audioguia per a supermercats en temps de pandèmia* (in the Festival Temporada Alta in Girona (13 November-22 December 2020), an audio walk for a single listener — well equipped with mask — who downloads the audio file and listens to the thirty-minute piece while shopping in the supermarket. Perhaps *Escenario 0* (Irene Escolar and Bárbara Lennie, HBO, 2020) should also be mentioned, an “anthology” of “six plays re-imagined by filmmakers.”⁶ The six versions of plays already premiered on stage combine a theatrical and cinematographic discourse in a very different way from mere recorded theatre, or from a theatrical film or series.

Similarly, among other examples of expanded theatricalities are projects that use platforms such as WhatsApp or the now famous Zoom. On 20 December 2020, the cyber theatre piece⁷ *Mentir la verdad* was released (<https://www.eventrid.cl/eventos/mentirlaverdadchile/mentir-la-verdad-chile-19-30hs>). This “virtual theatrical game experience” live on Zoom has been conceived as a leisure device in which five actors tell the same anecdote to the spectators connected in the hall. After listening to all the stories, the audience debate who it really belongs to and vote for the corresponding actor or actress. For their part, Santiago Loza (text) and Guillermo Cace (directing) used WhatsApp to set up *Amor de cuarentena*, a project with the participation of Dolores Fonzi, Jorge Marrale, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia and Camila Sosa Villada. Over the course of two weeks, spectators received daily text messages, audios, images or videos featuring one of the actors of their choice, who introduced small variations on Loza’s text.⁸

5. At the close of 2020, AudiodramaApp offered five plays: in addition to the aforementioned piece by Carlo Urra, the playwright has also shared *HabanaGarrobo* and *Citaci3n*. Other radio theatre experiences were *Carolina* (Popurrí Producciones, Isidora Aguirre) and *Bello futuro* (Teatro Síntoma, Gerardo Oettinger). There are plans to make five more plays available to the public during 2021.

6. All the “re-imagined” plays are from contemporary Spanish theatre: *Los Mariachis* (Pablo Rem3n and Lino Escalera), *Hermanas* (Pascal Rambert and Diego Postigo), *Mamm3n* (Nao Albet and Marcel Borràs), *Todo el tiempo del mundo* (Pablo Messiez and Carlos Marques-Marcet), *Vania* (Àlex Rigola and Carla Sim3n) and *Juicio a una zorra* (Miguel del Arco and Clara Roquet).

7. According to Grande Rosales, in cyber theatre the “dramatic action is restricted to the on@line interaction and actors are transmuted into digital avatars” (2015: 12).

8. For more information, I recommend “El teatro se reinventa por la pandemia”, an article by Justo Barranco published on 10 August 2020 in *La Vanguardia*, where he brings together some of the main theatre events that emerged during the pandemic (especially in Catalonia). In addition to outlining a panorama of theatre that explores new formats due to Covid-19, Barranco analyses this situation with prominent theatre agents such as Francesc Casadesús or Roger Bernat, the latter reflecting that: “This pandemic, if in addition to deaths has left us anything, is a great change in our way of acting, of relating, and as theatre reflects on how we relate, it was inevitable that it would adopt new formats” (2020).

Today we can certainly speak of a normalisation of direct contact between audience and actors, even of a tradition easily traceable to the start of the 20th century. For this reason, I think it makes sense to ask ourselves about the effects of the pandemic for (post-)Covid theatre. In keeping with Anxo Abuín, any question about a supposed “essence” of theatre in a post-dramatic context — “Can there be a theatre without an audience? Can there be a theatre without actors? Can there be a theatre without a shared physical space? Can there finally be a theatre without shared real time?” (2008: 46-47) — takes on, in my opinion, renewed interest due to the “forced” absence of non-permitted contacts.⁹

Notes from the Balcony: Social Distancing and Relational Practices

On theatre and new media, Lehmann speaks of a high tech theatre “that increasingly expands the limits of representation” (2013: 387). Similarly, a low tech modality could be established in a sense different from its *povertà* meaning, as a consequence of the spread of portable technologies and social networks, which have possibilities for live broadcasting. Cybnauts feel a greater possibility of agency in the production, reception and manipulation of contents. This optimism results in the rise of amateur creativity and the well-known do it yourself or let’s do it together practices. However, these productions do not respond to “analogue” models, in which the possession of the play and its performance in spaces meant for this purpose determine its consumption; on the contrary, amateur producers make their creations *circulate* for free in order to achieve the broadest dissemination.

In an article published in *La Vanguardia* just two weeks after the state of emergency decree (14 March 2020), the writers wondered if the pandemic could be the catalyst for new isms and spoke of “the magic of balconies” and “the balconism to come” (García et al., 2020). Everyone is aware that behind the images arriving from Italy or other places, all kinds of cultural consumption experienced a great boost — usually through platforms such as Netflix, Amazon Prime or Filmin and, to a lesser extent, through repositories of institutions that temporarily made their catalogues available to any registered user free of charge. In addition, the meme and the viral talent show was promoted as a role model for residents of housing blocks. Iván de la Nuez offers a valuable reflection on this cultural “hypertrophy”:¹⁰

9. Specifically, this expulsion of the body is one of the central tenets of the essay *Los cuerpos rotos. La digitalización de la vida tras la covid-19*, by Enric Puig. In one way or another, the performing arts in a pandemic have to face questions very similar to those posed by the philosopher and director of La Escocesa: “What does a body offer us today? What good is the body to us in a pandemic scenario, a situation that forces us to protect our own from others through obligation, but also prudence? Is our body just another tool, the usual one, with which we have become accustomed to relating, to experimenting, to living up to now, but which we should aspire to replace one day? Is it in contrast about something fundamental for us, something essential that we can and should never renounce?” (2020: 18-19). In the same vein, Pedro Bennaton insists on a stimulating exercise in criticism and theatrical activism: “How do we recover the body and the bodily contacts that go beyond the image? Theatre cannot be reduced to the screen; it cannot reduce its errors only to the dropping of the connection” (2020).

10. In an interesting personal chronicle of the pandemic, Diana Miranda explains that she feels “zoomed in” (2020), a techno-enthusiastic and obsessive condition that, based on a longing for theatrical presence, leads to hyperactive online behaviour.

In Spain we have already experienced three weeks under a declared state of war that mixes physical withdrawal with a vertigo that drags us from blink to link, from zapping to sampling. Consuming, sharing and producing a culture that continues to favour its imposition over our intuition, its depredation over our selection, its indigestion over our digestion (2020).

In the midst of this “great binging” of content, it should be noted that the rise of relational practices in micro-communities of residents and the scientific meta-story have produced an unforeseen or, perhaps, disregarded consequence: the metamorphosis of performance, born under the sign of the criticism of institutional frameworks, into one of the main channels – promoted and even subsidised – for community production/expression through channels enabled for this purpose such as MS Teams, Skype, Zoom, Instagram and YouTube. In addition, the state of emergency has encouraged the practice of a series of leisure and festive initiatives in which the balcony, an urban architectural element – this last word could be emphasised –, is going to almost completely dominate. In the cultural panorama of the first lockdown, the #challenge, the selfie and the hypermemetic logic coexist with the appropriation/remediation of a range of resources and more or less performative forms.

Certainly, this taking on of content producer functions by the “social factory” (Martin, 2012: 40) creates circulation and recognition systems that are relatively autonomous from official media. Thus, “non-professional” participation options contribute to challenging the limits between the artistic and the non-artistic. In a media ecosystem like the current one, prosumers not only interpret, through their own cultural and technological skill, what type of material they are dealing with, but also what possible modifications or effects they can undergo, and in what spaces, media or networks they would work best. Of course, this does not mean the disappearance of borders or absolute de-territorialisation; new centrings and new forms of destabilisation are put forward, such as peer-to-peer productions or, closely related to the meme, appropriationist and recontextualising strategies. This “global” competence is not exclusively conditioned by the arbitration of the Academy or by its institutionalisation processes, since economic and prestigious logics such as the digital celebrity will also act, and success is not governed by sales, or even by the always suspicious “quality”, but by visibility, following and public exposure.

According to Fischer-Lichte, the performativity of the balcony-space would be justified by the “creation of specific spatial configurations that offer previously unknown or untapped possibilities to negotiate the relationships between actors and audience, and new possibilities of movement and perception” (2011: 226). It would not exactly be a kind of site specific theatre or theatre on location in which “the site itself is shown in a new light” (Lehmann, 2013: 206). Balconies, connected “at a glance” or recorded and shared through mobile phones in real time, have been redefined as spaces for “neighbourhood therapy” (Núñez and Rua, 2020), mainly through artistic-political rituals of a collective nature: clapping or pot banging at 8 pm

— or was it also at 9 pm? —, the screening of strongly localised audiovisuals — the Holy Week processions shown on Andalusian façades —, the theming of the Feria de Sevilla — and, of course, “traditional” creation — improvised or planned concerts, accessible from our analogue and digital windows.¹¹

Similarly, “the performative space is always in itself an atmospheric space” (Fischer-Lichte, 2011: 234) that precisely highlights the character of an event in which the subjects are not mere witnesses of what happens but rather experience the atmosphere in an active and transformative manner, particular and biased in equal measure. In this regard, it is useful to mention the essay *Le ParK* by Bruce Bégout, who provides a suggestive comment and analysis of the contemporary *metaPark*. For the French writer, “all the distinctive functions of parks appear completely intermingled: to protect, isolate, enclose, entertain, study, domesticate, classify, group, exterminate” (2014: 29). In a sense, we could see the state of emergency and the protocols established to guarantee the lockdown of the population as processes of cultural stabling designed to compose a kind of “neurourban” psychogeography¹² of which only fragmented scenes, ephemeral connections and symbolic consumptions will be known to the rhythm of “#Resistiré 2020” (Warner Music Spain).

Thus, in this intersubjective relationship, in that asymmetric exchange of gazes and locked down bodies, processes of homologation and stereotyping of behaviours and images are produced. In fact, there are rewarding mechanisms that make certain ways of doing visible to the detriment of others that will be made invisible or, in a pandemic, banned for violating the law or an undetermined notion of what the law allows. As Enric Puig explains:

Most of the gestures that we (re)produce, most of our actions, are not the work of an operation of creative freedom, but quite the opposite: they are the realisation of patterns that can be traced back to concrete forms of collective institution that ultimately have a core ideological reason (2020: 82).

However, I should qualify this domesticated vision of creative balcony micro-societies, in which citizens will express themselves identically through media that are as widespread as they are opaque. For example, apart from the usual techno-utopian or, at least, celebratory statements, Franco Berardi values in these media “their power of solidarity, grouping and liberation [...] a collective investigation of a psychoanalytic, political, aesthetic and poetic nature on an enormous scale” (2020: 159-160). Thus, users of social media become producers of added value through the use of, participation in, and exchange of content. The business model does not consist of the creation

11. Videos, memes and photographs are many and easily found in any search engine. In my presentation during the Symposium “I’m Playing!” I screened the report “Feria de Abril en los balcones”, available on *La Vanguardia* channel on YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=D-pX85dRCf4>>. For me, the video perfectly illustrates this issue.

12. Bégout considers that this neuroarchitectural conception is inherent in *Le ParK*: “Streets should be seen as if they were synaptic channels, and crossroads, as chemical connectors. A new geography is highlighted, an unknown continent appears where interior and exterior exchange their positions in the midst of an unusual cortical synchronisation. The cartographic analogy between the layout of a city and the rugged terrain of the brain has no value as long as we do not transcend the link between urban meanders and cerebral alleys” (2014: 108).

and individual possession of data, but of massive, voluntary and open circulation or, rather, the desire to freely generate and share (Martín, 2012: 29-30).

In terms of the new intersubjective modes of production that are being developed during the pandemic, it is worth recalling Nicolas Bourriaud's idea of "interstice", an intersubjective space in which creator and audience come into contact to produce creative possibilities other than those determined by the conventional means of communication (2006: 16). The article "La estética de la pandemia", by Jorge Carrión, seems to point in this direction. Carrión compares the Zoom multi-screen with the balconies of building façades. According to the Catalan writer, both "share the absence of individual protagonism, a geometry without privileges" (Carrión, 2020). However, in opposition to the democratising and egalitarian theses about online gregariousness, it should be noted that, although most of these practices are aimed at the production of devices or spaces for horizontal sociability, an implicit and, sometimes, explicit hierarchy persists in every act of communication, a prior positioning of the interlocutors. Even in the most markedly anti-disciplinary projects, there is an individual or group – be it the discoverer, the promoter or the administrator – around which the execution of the piece orbits. The communities of users that are established around certain interests and creations do not interact harmoniously, but "enter into resonance or communication only in ritual events [...] that propose a series of fleeting, intense and at the same time distant participations" (Laddaga, 2010: 24).

Even at the risk of falling into a mere *boutade*, I think of other relational manifestations fostered by lockdown: collective training in gardens with swimming pools, community production of barbecues or durational performances featuring home delivery bicycles. Even theoretically "progressive" and participatory approaches, which deploy strategies conceived to question a certain bourgeois, mercantile and solipsist vision of art, have been assimilated by neoliberalism without great contradictions. This is undoubtedly one of the great dangers of relational art and, in Flavia Costa's terms, "a symptom of the time": a deactivating force of confrontation (in contemporary art) that "dilutes its heterogeneous, that is, critical and inassimilable potential" (2009: 12).

Coda

In the aforementioned essay by Coulasso, the Buenos Aires playwright comments that theatre – he specifically refers to Argentinean theatre – has been carried away by the "urgency" of technique (2020) and is impelled by a resultism that seeks to exorcise a kind of *horror vacui* through online hyperactivity and hyperexposure accessible from any device with an internet connection. On the verge of completing the first quarter of the 21st century, it would not be unreasonable to argue that the society of the spectacle has colonised almost all areas, temporalities, spaces and social and cultural imaginaries – productive and unproductive, public and private. In this way, the spectacularisation of intimacy, so characteristic of the hyperconnected subject, leads to the standardisation/reproduction of repertoire subjectivities. These apparently consensual behaviour models will maintain the

libertarian-rebellious appearance of the first stages of the web: the self that expresses itself directly through unregulated channels and formats. However, while a reproductive culture of certain “indoor” practices and discourses is consolidated, there is a noticeable establishment of a “relational pedagogy” encouraged from top to bottom in which interventions are described/prescribed in the public (cyber)space suitable for a Covidian context.

However, if performance and certain performance art expressions or happenings came to break the delimitation of theatrical roles and spaces, the materiality/signicity of the event, I wonder in what ways dissent could be worked against the normalised and institutionalised proliferation of procedures aimed at a “responsible” commonality. For example, the mere sight of a couple walking hand in hand down the street without a mask or gloves can provoke a reaction equivalent to the armed “walks” of Francis Alÿs through Mexico City or, at the very least, the shout — and subsequent denunciation — of a committed and exemplary citizen from their balcony or window. Or we could also think the other way around: what kind of symbolic and economic rewards do/will the achievements that scrupulously comply with such standards receive. In my opinion, it is paradoxical — even shocking — how far a collaborative practice can be standardised under the pretext of complying with an action protocol based on formal criteria such as the percentage of social immunity, the number of ICU beds available or the capacity to identify a new outbreak.

On the other hand, the apparent dematerialisation of human and affective relations has gone hand in hand with a regulatory praise of semiotic hyperproductivity and hypervisibility of affection. This artistic hypersocialisation, dominated in its first wave by practical relations within a context of forced lockdown and the aforementioned “balcony rituals (routines)”, has not only been well fed (back) by the media but has also consolidated a process of discipline and homogenisation of subjectivities. In addition to the observance and strict application of the law, the different authorities found in the meta-narrative of the balconies and in the applauseology a way to ensure social distancing. In this reading, it does not matter if fibre optic is lacking or if the windows overlook an interior patio. Any class distinction is therefore subsumed by the good vibe and democratising meta-story of creative urban balconies. As Alberto Santamaría eloquently puts it, “when critical tools turn into a gentle restorative and regenerating cream, perhaps we should be vigilant” (2019: 19).



Bibliographical References

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel. “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. *Signa*, 17 (2008), pp. 29-56. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol17.2008.6172>>.
- BARRANCO, Justo. “El teatro se reinventa por la pandemia”. *La Vanguardia*, 10 August 2020. <<https://bit.ly/3cv7tmf>> [Last accessed: 29 August 2020].

- BÉGOUT, Bruce. *Le Park*. Barcelona: Siberia, 2014. Translated by Rubén Martín Giráldez. Paris: Éditions Allia, 2010.
- BENNATON, Pedro. “El teatro como respirador social: reflexiones sobre las artes de presencia en la pandemia”. *Teatron*, 5 May 2020. <<http://www.teatron.com/pedrobennaton/blog/2020/05/05/hola-mundo/>> [Last accessed: 12 May 2020].
- BERARDI, Franco. *El umbral. Crónicas y meditaciones*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- CARRIÓN, Jorge. “La estética de la pandemia”. *The New York Times*, 9 May 2020. <<https://nyti.ms/32ecjsF>> [Last accessed: 12 May 2020].
- COSTA, Flavia. “De qué hablamos cuando hablamos de ‘arte relacional’: de la forma rebelde a las ecologías relacionales”. *Ramona*, no. 88 (2009), pp. 9-17.
- COULASSO, Juan. “Reinventar el teatro”. *Revista Anfibia*, 2020. <<http://revistaanfibia.com/ensayo/reinventar-el-teatro/>> [Last accessed: 14 September 2020].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- FUNDÉU. “¿Por qué es *confinamiento* la palabra del año para la FundéuRAE?”, 29 December 2020. <<https://www.fundeu.es/blog/por-que-es-confinamiento-la-palabra-del-ano-para-la-fundeurae/>> [Last accessed: 29 December 2020].
- GARCÍA, Fernando, CHAVARRÍA, Maricel and LINÉS, Esteban. “El balconismo que viene: el coronavirus como detonante de nuevas formas de creación artística”. *La Vanguardia*, 29 March 2020. <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20200329/48137461817/balconismo-confinamiento-coronavirus-cambios-artes.html>> [Last accessed: 21 mayo 2020].
- GRANDE ROSALES, María Ángeles. “Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad”. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 4(2) (2015), pp. 8-17.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.
- MARTÍN PRADA, Juan. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012.
- MIRANDA, Diana P. “El teatro en tiempos de pandemia”. *Literal*, 15 July 2020. <<https://literalmagazine.com/el-teatro-en-tiempos-de-pandemia/>> [Last accessed: 9 September 2020].
- NUEZ, Iván de la. “¿Debemos sobresaturar de cultura la pandemia?” *El País. Babelia*, 3 April 2020. <<https://bit.ly/3r3vWaK>> [Last accessed: 15 September 2020].
- NÚÑEZ, Cristina and RUA, Míriam F. “Balcones que se convierten en escenarios”. *Hoy*, 3 April 2020. <<https://www.hoy.es/extremadura/balcones-convierten-escenarios-20200404210053-nt.html>> [Last accessed: 15 September 2020].
- PUIG PUNYET, Enric. *Los cuerpos rotos. La digitalización de la vida tras la covid-19*. Madrid: Clave intelectual, 2020.
- SANTAMARÍA, Alberto. *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, 2019.

playing with speech devices – the utopia of an understanding

Christina SCHMUTZ

christinaschmutz23@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: She graduated in Philology and Economic Science (Fribourg, Germany). In 1998 she arrived in Barcelona with a contemporary playwriting grant. In Barcelona, on several occasions, working with the director and theoretician Frithwin Wagner-Lippok, she has staged plays by German contemporary playwrights, such as Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Kathrin Röggla, Anja Hilling, Elfriede Jelinek and Oliver Kluck (Festival Grec, Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Videoart loop, Antic Teatre, Teatre Tantarantana). Since 2006 she has developed several research and creation projects (including lectures, publications and workshops as an active member of the working group Performance as Research IFTR [International Federation of Theatre Research] and GTW [Theatre Science Society in Germany]). Doctoral thesis presented at the Universitat Autònoma de Barcelona (2018). She teaches at the Institut del Teatre, on the MUET master's degree, and at Eòlia.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

As Michel Foucault argues, in recent years the elements of theatre have been increasingly analysed as devices. The concept of device points to the analysis of power relations in the form of cultural “power-knowledge” and the possibilities of its (aesthetic) subversion.

The critical potential of modes of speech on stage and their discursive exposition lie in the fact that they contain theatrical devices concerning the performance speech and the discourse of the “characters”, and they relate to them in a concrete way; in other words, by playing. These hybrid modes of speech play with the language and therefore set out the utopia of an understanding. They relate to the physical part of the text material, to a “music of meaning”, to a gesture of a mode of speech that is not at the service of a representation of characters or their individual expression. In this framework, it is worth highlighting the game with the devices, i.e., an ongoing willingness to play with the theatre elements as a playful use of oral gestures.

Keywords: device, speech gesture, game, social media, lie, truth

Christina SCHMUTZ

playing with speech devices – the utopia of an understanding

Hello, liars! I don't believe you at all. Everything is different. You are all liars! I know the truth. There's no point in keeping on lying to me. They told me. A little while ago they came to see me and told me: yes, it's true, we are all liars. Only if you stop lying can we all live well. Throughout my life, I've knelt down before you and begged you to stop lying. [...] I have all the evidence. It is here, in my heart. And I'm sorry, I can't take any more. That's why I'll pull out my heart [...]. That's why it would help me a lot if you could leave a like. Thanks also to my sponsor. [...] (Bonn Park, 2020)

The excerpt comes from Bonn Park's new play *Wie es euch Algorithmus* ('In Your Algorithm', 2020) and illustrates in a humoristic tone everybody's desire for truth, and how the longing for truth can be corrupted even for the sake of its public effect. Given the rapid digital spread of fake news, the issue of truth or lie becomes even more burning and relevant. However, truth and lie do not exclude each other with the bluntness suggested by the illusion of a logic of dichotomy, which mistrusts complex realities. More than seventy years ago, Adorno even advocated a productive closeness between truth and lie in art, as he realised that "art is magic delivered from the lie of being truth" (Adorno, 1974 [1951]: § 143). In contrast to the magician of past times, artists admit that they do not present anything real, any truth, but illusions, albeit illusions behind which real and truthful conditions emerge. We can wonder how far this artistic paradox of truth and lie is still valid today, in the context of a self-representation and a culture of comments almost obsessively driven, in which what mainly matters is the ratification in public opinion, and we do not even know how it has been formed. In social media, the traditional dichotomy of *true* and *false* and its paradoxical reproductions seem transformed by the voting dictated by approval rates, so that the appearance statistically created becomes reality and defines new ones. The communicative power and appeal seem to make an epistemological concept of truth obsolete. What is taken as truth is determined by a policy of speech and comment within networked societies, subject to an eagerness of constant efficiency.

According to the sociologist Andreas Reckwitz (Reichert, 2020), “we post our articles online, and people write comments. Everybody has an opinion. And always with the potential camera in front of them: political opinions are today introduced as a performance.” The effort is no longer focused on the objective correction of a statement but on its capacity for communication and acceptance by the net. As an “opinion”, statements must no longer be imposed based on objective criteria but rather on communicative and aesthetic criteria, collectively established in some way and at some moment; that is, in a non-conclusive way and under nobody’s responsibility. An alienated speech, without a subject, is formed in the force field of anonymous criteria, flanked and stimulated by commercial interests. Within the discourse so alienated in a society in which the media excitations revolve around themselves, both the concept of truth and the identity of the users gradually melt with the commercial interests of the net. Can theatre appropriately negotiate the issue of truth and lie under these circumstances? In other words, when the limits of critique and protest and the limits to distinguish between true and invented, i.e. between reality and fiction, are increasingly blurring? In view of the likes and fake news, this issue currently becomes even more urgent. If critique is expressed in an increasingly populist way as a shitstorm and like, which *serious* critique is still possible? Thus, the aim is to generate a utopia of a new understanding and a distinction based on criteria under the *actual* circumstances.

Drawing on the current relations of social communication, critique and criteria seem to become part of an anonymous sphere of social power that turns opinion debates into public self-representations, while framing and controlling the concepts and linguistic forms used. Michel Foucault (1978) designates under the name of device the complex made up by the specific knowledge and invisible power structures in which it is expressed. As Kathrin Röggl (2015: 72) notes, to the extent that what is critical belongs, in the form of distinctions between true and false, to “lifestyle and self-representation, while it demands the last iPhone and designer clothes” and, therefore, insofar as critique is also absorbed by the production of knowledge and the aesthetics by neoliberal capitalism, it also becomes part of a social and commercial device. Within theatre, then, we must consider that critique is subject to a social and aesthetic theatre device. This is why a theatre that criticises lifestyle does not need to be critical: probably, this very critique also forms part of a device, a theatre device. The concept of device, also within the theatre space, provides for an analysis of the power relations with few conditioning factors, while relating – as we will show – to the possibilities of *aesthetic* subversion. It first points to *knowledge* about theatre and the art of performing, to power discourses within theatre studies and the (conditioned) behaviours of the actors, critics and spectators, who are influenced by these discourses: theatre has a device character because, as Lorenz Aggermann (2017: 12) states, “it cannot be ontologically classified either as a play or as a scenic realisation, event or performative event, as it is obligatorily based on the materialisation of a previously conceived order.” In this respect, theatre can be conceived as an aesthetic device, and the scenic realisation

as “a both possible and necessary materialisation of this order” (Ibid.: 12). However, we must distinguish between an aspect of theatre that breaks with the rules and another that consolidates them: as a device, Aggermann continues, theatre itself follows “an intrinsic calculation based [...] on regulatory techniques, such as performance and dance techniques, which [...] an actor or dancer must learn through rehearsals and exercise so as to be able to work proficiently within the aesthetic device. The promise of freedom to which we subject the aesthetic devices generally involves an eminent standardisation, even in avant-garde and subversive practices” (Ibid.: 19). Under these circumstances, critical theatre must always distance from itself: it must find paths to continue being emancipatory, critical and resistant despite its own character of device and must strive to remain constantly focused on its relation with critique and put it on the table.

If theatre itself forms part of the device that it criticises, we will not find the possibilities of aesthetic subversion in its issues but in the attitude/treatment of theatre with itself. A way of managing the division between device and critique lies in the idea of the game (seriously). In this way, a critique inspired by the game would not aspire to destroy what exists or itself as a device but to *limit* the existing power-knowledge complexes and the abuse of power they bring about. As Foucault (1992: 25) himself states in his famous essay *What Is Critique?*, what is critical is not legitimated by the very fact of power but by its excess: thus, critique is, in the end, “the art of not being governed in this way.” Thus, this type of critique pursues the ethical objective of resistance where power gets out of control, which Foucault defines as “insubordination”. It does not pursue insubordination or overthrow, but the moderate limitation of power-knowledge that appears in the “devices”, which act symbolically as structures of social networks. This affects the regulations and discourses and the heterogeneous elements, such as statements, rules, practices and institutions, in which the “device” itself relates these elements. Although devices themselves perform critique, there emerges, according to Foucault’s substantiation on what is critical, a resource to subtract (a little) power from itself: as Rainer Winter (2007: 213) writes, Michel de Certeau speaks “of an art of the rural population of Brazil which manifests itself in miraculous stories” and shows a rebellion against the religion that is imposed on them. Thus, it turns the Christianity imposed by missionaries into an exaggerated superstition, while subverting its power-knowledge: “This resistive use of an imposed system shows how the subordinated groups adapt to the prevailing ideas and forms and use them to achieve a space of game for themselves.” In the way the device is dealt with lies a character of game in terms of what is critical, which generates such a relationship of performance with the given (theatre) structures, which at the same time affirms and undermines them. As Winter (2007: 213) continues explaining through de Certeau, in the context of the aforementioned miraculous stories, we can “understand as resistive” a praxis of treatment of performance of the theatre rules “in the sense that it does not let itself be colonised or totally controlled by the imperatives and the rhythms of the modernising thrusts of commercialisation and the global information and communication flows.”

In theatre, where power-knowledge is usually linked to language, the spoken text becomes a “regulatory technique”, but so does *speech* itself, the forms of *appearance* of this text, in which powerful traditions are preserved. These oral forms can be considered as forms of game and can change against the habitual theatre use; in other words, they can challenge through the game in the sense of a resistive use. As it is not subjected to the obligation of producing eternal truths, theatre can deliver itself to the game of possibilities. This concept of game also includes the idea of the prevalence of a truth which is relevant for the performer when performing and/or playing, not a dogmatically established truth but a critical review of prevailing truths, rules and guidelines: the resistive use of the device *speaking in theatre* becomes, in this way, a paradigm of the “[specific] connection of material elements (bodies, objects, spaces) as well as immaterial and discursive elements (movement, sound, voice)” (Siegmond, 2019). For this reason, this specific connection is the “paradigmatic place of negotiation” (Aggermann, 2017: 23) as such. In practice, the aim is to look at points of fracture and union of this connection “where suddenly the condition of device of art (as such) appears and becomes visible” (Siegmond, 2019). Thus, the objective of this “updated” critique is not the disappearance and collapse of the devices but rather the explicit – and playful – *presentation* of the form and structure of the rules that lend cohesion to and explore the social and its devices in theatre.

In a scenic realisation as a place of reflection often verbally co-structured, the game with *speech* becomes an opportunity to play with the device that performs there, for instance, deliberately uncovering the rules of the oral gestures common in theatre. Here we can criticise and negotiate the power relations concealed in the language and the devices of the public discourse as an invisible framework of the social and theatrical self-representation. This is why it would be necessary to question, thresh, analyse and “practise” speech as such, instead of placing it at the service of devices to increase its efficiency.

In practice, it means a radicalisation of Brecht’s alienation effect and, above all, the idea of making visible what is strange in normality, while making it a curiosity. Brecht’s legacy and the double self – the division of the actor’s self in the character and the one who shows and comments on it – have given way in contemporary theatre to many selves – that amalgamate the actor and the character –, which continuously challenge the norm of the individual subject and have turned it, to some extent, into a schizophrenic subject in the new norm. The performative/epic ways of performing (according to the perspective, we can call them one thing or another) no longer revolve around the scenic reconstruction of alien realities but around the generation of situations of performance in which, as Bernd Stegemann (2011: 107) argues, the performative actors present themselves, “problematise” their situation “in front of spectators” and “thematize the issue of the content of reality of the games that emerge there.” As Doris Kolesch (2016) describes, today “the media role game [...] is experienced as an expression of a supposed real self,” according to which something “radically new with the body of the actors” emerges, as they enact and reflect, not just what is socially given, but

they *themselves* become “a platform, a place of debate, a place of exploration, overexposure and superimposition of human representation and character designs, which do not only come from daily and theatre fields, but also from cinema, sitcoms, computer games, YouTube videos and the fine arts.” In this respect, a playful use of the oral gestures can also use genres that are completely alien to theatre and conceive the discursive presentation of these oral gestures as a resource to generate situations of a theatre game. The example of our own project *work in progress, no has d'avorrir(-te) – els implicats vol.2*, presented in spring 2020, enables an insight into how this expressive game with oral gestures might be.¹ The production is based on the text *die beteiligten* (‘the involved’) by the German playwright Kathrin Röggla (2010). Based on the documented case of a kidnapping that caused a great scandal in Austria, the typical mechanisms of the mediatised society are negotiated. Within the long lines of the characters, reality and fiction mix, and they – like the performers in the realisation – seem to expose themselves to an anonymous overpressure that relates, with a partly comical effect, to social pressure, commercially stirred, to participate in social media.

The written text itself reveals an ongoing reflection of “wanting to speak now too,” a verbiage of the characters/performers that reflects a permanent concern for self-representation. This is also apparent in the game of the performers, but here it exaggerates the stress of the performance until the grotesque: they are asked to exploit any small pause that the other makes while speaking to continue speaking themselves from the moment their own text has been interrupted by another performer. They always speak using the conditional, and are thereby they overcome as characters and performers. They keep changing between a realistic, epic and performative way of performing, halfway between the psychological game, the documentary text performance and the presentation of social stereotypes. Moreover, as fictional characters and as actors, in other words, as members of a *real* society, they are overcome by the current discourse of identity politics and their aspirations to emancipation.

The use of speech within the performance culminates at the end of the scenic realisation in a fragmentation, in a tergiversation and in a strange agglutination of the text, when the four performers stand in front the audience, with white flapping miniskirts, white shirts and long blond wigs, while revealing the oral mechanisms: this decadence is presented in two phases.

First they utter complete sentences, but totally out of place:

I would say that the similarities are surprising

she couldn't be me because she doesn't have enough character to be

it would be like this, everybody erases the ambiguities, grey zones are not longer permitted in this society, only black or white

what a nonsense!

only black or white, but sometimes it would be necessary.

1. The project was conceived together with Frithwin Wagner-Lippok and presented from 20 to 23 February 2020 at the Antic Teatre, and on 27 February 2020 at Can Felipa, in Barcelona.

This returns the recognisable lines as sentences, whose exposition creates a pathway towards the deep mechanisms of speech and unmasks it as a speech without a subject and de-individualised by repeating the rules. This first playful deconstruction still takes place at the level of the text but also reveals the components of the obvious speech and the apparently obvious meanings it encompasses. The decadence of speech has so far worked here as a metaphor of the destiny of the speeches, which, by circumvallating the self *evade* the control of their protagonists.

Slowly, the actors play with the individual sentences, dismember them successively into separated syntactic elements, later in words and in syllables, until at the end they only utter consonants and vowels, banged and released as if they were the keys of a piano, with the result of a new sound unknown within the whole. While at a first level of performance the postdramatic doubt on the centrality of the subject and his/her text is still reflected, the ulterior radicalisation of a second level leads to the doubt about the human being as an object of theatre in him/herself. Performers continuously invent new tonalities and sound associations that develop their own extravagant life and with time become increasingly creative. Throughout this process, the performers move from the centre of the stage to its sides while moving as remote-controlled beings; they move head forward along the walls, in fragmented and strange forms, without an apparent motivation and without an identifiable objective. They move like “unconscious” animals and plants, always there, as if every time they needed to infuse a different *raison d’être* into them. The performers seem to be subjected to this transformation: we can only hear unarticulated whispers, shouts and screams that recall animals rather than human beings. A closeness between natural species and animals becomes apparent.

This decomposition of the worlds and syllables, and towards the end even of phonemes, radicalises the dissolution of the context until the complete dissolution of the capacity to speak itself. The decomposition also affects the movements; that is, the creaturity, the body appears as a condition of any speech and any thought. This opens up a connection with a theatre in which the human being is no longer a linguistically proficient subject but a creature — a theatre of the *posthuman*: the individually separated gesture, despite appearing as a chorus, by reaching the complete linguistic decomposition leaves behind any negotiable issue and story. But, at the same time, it is also a linguistic renewal: within the space of possibilities it playfully opens, it diverts towards the field of reinvention and creatural recreation, while undermining the dichotomy between rule and non-fulfilment: the (postdramatic) contrast between representation and performance. The real material of this fragmentation, based on the documentation of a crime and the later media abuse of the victim, is “elaborated” and “embezzled” in its turn, so that what is mechanical and inhuman also performatively bursts into it: in the final scenic situation, we no longer see people but anonymous gestures, which are not those social gestures that Brecht could alienate but incomprehensible natural “gestures” that have ceased to obey any bidding code beyond the moment. In this way, this scene celebrates, as a rehearsal, the falls and

abysses of a future (posthuman) theatricality of the mere becoming – of processes, affections and tensions – without human effect.

In this way, on the one hand, a posthuman context opens and, on the other, a critique of theatre by theatre becomes possible: the *rules* which are valid for the treatment – both social and theatrical – of reality become visible and, therefore, can be the object of critique through the game with overflowing oral gestures that take on a strange life of their own, as well as the corresponding attitude of the actors (the rules are subverted). What resists the deconstruction is the material. Faced with the self-critique of theatre, which in our example appears as critique of oral gestures, only what is corporal is maintained. The babbling body remains as a fragile “nature” protected from critique. This becomes visible as an inevitable reality in the theatrical “use” of the material that introduces by the real “abuse”: in this way, it prevails over the theoretical analysis in the same way that it is necessary to consider and respect it in the future in daily life. Behind the liberal masks that all of them – again, both characters and actors – bear, “capitalist dreams of career and power, envy and human animosity are hidden; in short, greed of ascension of neoliberal undertone [...] behind its so loved idealistic utopia (and critique)” (Biller, 2020: 49). According to this quotation, the “destruction of speech” makes visible the obligatory nature of information and social success as device, which the direction of the performance attempts to reconstruct as an overloading theatre device. In this way, the text becomes twofold: that of a character and, at the same time, of the performer who documents the character. The performer splits into two or duplicates into character and commentator. The realities of the performer and of the character fuse, and the need to document or introduce the character from a position “of his own” becomes impossible because the person himself has become this character. The point of view becomes untenable, and *performing* with the positions remains the only way out.

With this, speech not only occurs between the characters (like in text-based theatre) and between actors and audience (like in postdramatic contemporary theatre) but here it also *thematizes* the *social* and *theatrical* practice of the discourse and its social and technical devices: speaking in a known language, speaking in an understandable, high and clear manner, listening, letting others speak, highlighting what is important and discarding what is not, avoiding or hiding mistakes, and so on. Rules that are valid between the characters and between actors and spectators.

The performatively alienated fulfilment of these rules – for a special emphasis, exaggeration or also systematic non-fulfilment – provides for their revelation in a *joint action between the stage and the audience*. In this way, the moment of meeting – as a foundation of a relational aesthetics – is recognised as a properly relevant form in terms of its aesthetics. The meeting becomes a space of possibilities, a space of game of both a spatially and materially social and specific situation, as a practice of an aesthetic reflection. Alongside the structural conditions, the material conditions of the communicative situation between spectators and performers can also be experienced. The disintegration of what is obvious, which is palpable in the strange

improvement or in the fragmentation and tergiversation of the spoken text, relates to the corporal aspect of the text and the speakers themselves. The corporal *gesture* of speaking does not exhaust itself in the performance or in the relation between the stage and the audience, but rather appears as an emerging event at the moment of the meeting.

The script of a new utopia of understanding led, first from the lie, to a critique of the subliminal hypocrisy of the dialogues, which possibly only points to the statement (*I like*) and is an autistic monologue that turns around itself. Provided this hypocrisy can be seen as part of the devices — also and precisely of theatre —, the destruction and flight of the old speech gestures that work (but that are possibly at the service of this hypocritical device) also lead to new forms and perspectives of the social. However, the most radical critique that seeks this scenic realisation in the final scene is not only directed to the space between human subjects but also between human and non-human actors as “protagonists” of a broader ecological context. The processes of transformation and game to which this critique alludes exceed the social critique that remains within the human sphere. They can be seen as a symptom of a new ecological self-perception of theatre creators: the co-founder of the interdisciplinary platform Das Theater des Anthropozän (‘The Theatre of the Anthropocene’), Frank Raddatz (2020: 12), claims that transformation is one of the key concepts. He calls “anthropocenic certitude” the idea that “the history of humans cannot be separated from the history of animals (or plants, stones and machines).” This is why, he continues, the aim would be to “unite the imaginary and the destiny of the earth” (Ibid.).

The corresponding term of transformation and transformer also appears in (*Life on Earth can be sweet*) *Donna*, the most recent production by the playwright and director René Pollesch (2019), in which, resuming Brecht’s street scene (see Brecht, 1986), the actor Martin Wuttke says about himself: “I am not a performer, but a transformer.” As a “post-human” person, the “transformer” is no longer seen as an active and creative entity but focuses on the possibility of kinship and solidarity.

Thus, performing with openings beyond the human subject appears as a need to achieve a new utopia of understanding (oneself). Liberation also lies in the game, in other words, to take the freedom of bringing into play theatre as a whole, as argued by Nikolaus Müller-Schöll (2016: 31); that is, challenging *everything* at *every* moment, being able to lose oneself in a performance that nobody controls, and for theatre “to itself take the freedom, without further justification, of creating any type of theatre or of creating one beyond all the known theatre” so that “the very foundations seem to shake.” In this idea, the transformers-actors find themselves committed to the critical use of performance of the rules as an ecologically reflected critique.



Bibliographical references

- ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. London: Verso, 2020.
- AGGERMANN, Lorenz; “Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv”. In: AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg; SIEGMUND, Gerald (Ed.). *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*. Frankfurt: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2017, p. 12.
- BILLER, Maxim. “Das eiskalte Aufklärungsmanifest” (The Icy Manifesto of Enlightenment). *Die Zeit* (Hamburg), No. 24 (4 June 2020), pp. 48-50.
- BRECHT, Bertolt. *Quatre converses sobre teatre* (1967). Translated by Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (1978) (Power Devices. On Sexuality, Knowledge and Truth). Translated from French by Jutta Kranz, Hans-Joachim Metzger, Ulrich Raulff and Walter Seitter. Berlin: Merve, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Was ist Kritik?* (1978) (What Is Critique?). Translated by Walter Seitter. Berlin: Merve, 1992.
- KOLESCH, Doris. “Überall ist Schauspiel - wo bleibt das Theater? Wovon wir sprechen, wenn wir vom Schauspielen sprechen” (Performance is everywhere. Where has theatre ended up? What are we talking about when we speak of performance). Presentation in the context of the 53rd Theatertreffen Berlin (27.05.2016).
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. “Die Fiktion der Kritik” (The Fiction of Critique). *Theater heute*, No. 11 (November 2016), pp. 28-32.
- PARK, Bonn. *Wie es euch Algorithmus. Ein Internetstück für zwei Personen* (In Your Algorithm. Internet Piece for Two People). Berlin: Henschel, 2020.
- POLLESCH, René. (*Life on Earth can be sweet*) *Donna* (premiered at the Deutsches Theater Berlin on 15 December 2019). Hamburg: Rowohlt Theater, 2019.
- RADDATZ, Frank. “Statt eines Manifests. 13 Thesen für das Theater des Anthropozän” (Instead of a Manifesto. 13 Theses in Favour of the Anthropocene Theatre). *Theater der Zeit*, No. 2 (February 2020), pp. 12-16.
- REICHERT, Kolja. “Mein Vorzug ist, ich habe keine Angst” (My Advantage Is that I Am Not Afraid). <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/der-kuenftige-volksbuehnen-intendant-rene-pollesch-im-interview-16247953.html>> [Last accessed: 3 February 2021].
- RÖGGLA, Kathrin. *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst das Fürchten nicht zu verlernen* (‘The Wrong Question. Theatre, Politics and the Art of Not Ceasing to Frighten’). Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- RÖGGLA, Kathrin. *die beteiligten* (the involved). Frankfurt: Fischer Theater, 2010.
- SIEGMUND, Gerald. “Dispositiv und Theater”. Lecture (2011) at the Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Giessen.
- STEGEMANN, Bernd. “Drei Formen des Schauspielens” (Three Ways of Performing). In: REY, Anton; KURZENBERGER, Hajo; MÜLLER, Stephan (Eds.). *Wirkungsmaschine Schauspieler - vom Menschendarsteller zum multifunktionalen Spielmacher* (Actor Effect Machine - From Performing People towards the Multifunctional Player). Berlin: Alexander, 2011.

The Board Game as Performance. Reflections on the Process of Creating *El candidato (o candidata)*

Marc VILLANUEVA MIR

ORCID: 0000-0002-2174-3095
marcvillanuevamir@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Marc Villanueva Mir is a dramaturge and researcher. He holds a Bachelor's Degree in Stage Directing and Dramaturgy from the Institut del Teatre (IT) and in Literary Studies from the Universitat de Barcelona, and studied the Master of Arts in Applied Theatre Studies at the Justus-Liebig-Universität Gießen. His research focuses on the performativity of discourse and the political reconfigurations of the performative.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Drawing on the creative process of the *El candidato (o candidata)*, a piece based on a board game, I focus on the performativity inherent in games and how it can be transferred to the design of a performance device.

Through Eiermann and Fischer-Lichte, I explore the similarities between game and scenic realisation, and propose applying the concept of device to the understanding of theatrical development. Understanding a scenic realisation as a device enables us to analyse it as a set of power relations between participants, without any a priori distinction between actants and spectators. I emphasise the technological dimension of the apparatus as presented by Agamben, where the rules have the function of both restricting and enhancing the freedom of participants. This dynamic is paradigmatically exemplified in the dialectical tension between rules and uncertainty that we find in games.

In tracing the political implications, I explore a number of aspects that are characteristic of participatory artistic formats. I propose a distinction between a representative and a performative point of view, as well as between game and play, and I rely on the binomial formulated by Rancière between politics and police to analyse the power relations at stake in a performance, and detect whether their ludic components are used to create spaces of freedom or to deploy pre-programmed results. In addition to drawing on my practice, I comment on pieces by Rirkrit Tiravanija, Rimini Protokoll, LIGNA, Kate McIntosh, and Mónica Rikić to exemplify different degrees of audience agency.

Keywords: game (board), device, participation, interaction, politics and police, practical research, performativity

Marc VILLANUEVA MIR

The Board Game as Performance. Reflections on the Process of Creating *El candidato (o candidata)*

Introduction¹

In *El candidato (o candidata)*, three groups of eight spectators are invited to sit at a table and learn to play a strategy game together based on the rules of a board game supposedly invented in Paris, in the context of the May 1968 protests and the Internationale Situationniste. This game, known in French as *djambi* or Machiavelli chessboard (Anesto, 1975), and marketed in Spain in the 1980s as *El candidato*, stages a political struggle between abstract figures representing candidates, activists, journalists, provocateurs and assassins. The staging that Gerard Valverde and I designed² is inspired by the games that, according to the limited documentation available, would have been held in the backroom of L'Impensé Radical, a unique Parisian bookstore that, through the 1970s, specialised in the confluence of games of strategy and political thought, and which was frequented by personalities such as Michel Foucault and Guy Debord.

After introducing them to the history of the game and its rules, and allocating them a random political candidate, the game is in the hands of the spectators, who will have to learn how each piece moves and what it can do, but also how they move and what they are capable of themselves to eliminate rival teams. One of our main interventions on the staging of the game is that, in *El candidato (o candidata)*, each of the four teams (or games) is controlled by two players, which forces the spectators to argue with each other and creates a climate of conspiracy or celebration. The movements of the pieces (industrial screws on a paving stone board) are reinforced by their sound amplification, while certain murders trigger a light effect and the video projection of a significant event in the country's political history on the board. Depending on which card is murdered, there is a transformation in the game,

1. The project that yielded these results was supported by a grant from the Fundació Bancària "la Caixa" (ID 100010434), code LCF/BQ/EU17/11590003.

2. The first version of *El candidato*, for only eight spectators, premiered at the Festival TNT in 2018. The second version opened in 2020, with three simultaneous boards, within the Teatre Lliure's Katharsis season.



El candidato (o candidata). © Silvia Poch

whether it is a toast with whiskey, the resurrection of a dead piece, or the arbitrary introduction of a new rule. In any of these cases, it is the players themselves who, through an electronic device, select and trigger the corresponding event, and who, ultimately, reach agreements, betray their allies, mock the politicians they are supposed to embody and relentlessly execute their enemies until only one candidate is left alive.

“But why do you say this is theatre?” This question, which I have often encountered in describing my project, clearly shows how the ontological discussion about theatre is not only of interest to theatre studies but also affects the material and practical dimensions of the profession. “This is not a performance, it’s just a game.” To be able to treat a board game as a performance, you need a performance theory capable of including an event like this, beyond the traditional concept of theatrical performance. In this article, I will endeavour to bring together a series of reflections made during and after the process of creating *El candidato (o candidata)*: on the one hand, I will look for a definition of theatre that considers the similarities and overlaps between performance and game, referring to the theoretical contributions of André Eiermann and Erika Fischer-Lichte; next, I will analyse Michel Foucault’s concept of device and propose a possible application to the performing arts, as a tool of analysis and as an instrument of creation. I will focus on how understanding a performance as a device makes it possible to rethink one of the most interesting aspects of the debate on participatory games or formats: the dialectic between rules and freedom. I will explore this point in a third section, where I will ask what we mean by participation (both aesthetically and politically) and where I will comment on a number of examples to try to clarify the differences between game and play, as well as between politics and police.

Game and Performance

In *Postspektakuläres Theater*, André Eiermann (2009: 371-372) argues that contemporary artistic productions are characterised as offering increasing resistance to traditional forms of classification, breaking the audience's expectations and demanding new forms of attention. This makes it increasingly more difficult to differentiate a scenic realisation³ from an exhibition or an installation of a piece. There are formal aspects of exhibitions that are increasingly found in performances, and vice versa. According to Eiermann (2009: 384), only if we put these formal aspects on a balance can we incline to consider a certain event as exhibitional or spectacular. In this respect, the context in which the event takes place is of the utmost importance: a situation will be perceived as a scenic realisation if it takes place within a theatrical context, although its formal features are more reminiscent of those of an installation.

From Eiermann's point of view, we can say that *El candidato (o candidata)* brings together two independent formats: on the one hand, that of the scenic realisation, which corresponds to its context of presentation, and, on the other, that of the board game, far more significant in the definition of the situation that the piece proposes. This makes the work partially contradict the expectations of its presentation context; that is, with the coordinates of a theatrical performance. It does not mean, however, that the piece is "a simple game". Paradoxically, *El candidato (o candidata)* has been as rejected by theatres that considered it a game rather than a performance as accepted by others who have considered it a scenic realisation and not a game.⁴ So the problem has nothing to do with the ludic dimension of the piece but with its performativity.

In *Transformative Aesthetics*, Erika Fischer-Lichte returns to the articulation of the concepts of performance and performativity by John Langshaw Austin and Judith Butler, and describes the scenic realisation as "the essence of the performative" (2004: 59). Fischer-Lichte's starting point is the paradigm shift experienced by the humanities and art from the 1960s onwards, known as the performative turn, and often associated with the names of Erving Goffmann, Richard Sennett, Judith Butler, Marina Abramović, Fluxus, Frank Castorf and Jérôme Bel, among others. As Robert McKenzie (2001: 13) points out, "between 1861 and 1994, only some 127 dissertations

3. As Óscar Cornago points out in his prologue to the Spanish translation of *Estética de lo performativo* (Fischer-Lichte 2004: 16-18), the concept of "performance", which is at the centre of current theatrical studies, poses a difficulty when translating the German expression *Aufführung*, which is used as a performance, but in the sense of 'realisation'. The nuances and semantic breadth of *Aufführung* have to do with the execution of an action in the present, rather than in the "performed" reproduction of a previous reality. That is why, in translating Eiermann or Fischer-Lichte, I mostly opt for the translation of *Aufführung* as a "scenic realisation", as Cornago proposes to emphasise that theatre can only be understood as something "that is happening" (ibid.: 18). The downside is that, unlike the everyday use of the term *Aufführung* in German, "scenic realisation" sounds too much like a posteriori theoretical construction, or, worse, false innovation. In order to remedy this, I have in some cases chosen to translate *Aufführung* simply as "performance".

4. For the time being, I've only had to ask once if the piece can be approached as a pure board game, when I was invited to present it in a toy fair. I find it interesting to note that I had to turn it down because I don't hold the copyright to some of the rules.

were written pertaining to the subject of performance. Since then, there have been over 100,000.”

The interest in observing and understanding everyday actions as performative gestures poses a unique challenge to the concept of scenic realisation that concerns theatre studies. Taking into account the artistic practice of the sixties, Fischer-Lichte (2004: 65) proposes a famous definition that considers “the physical co-presence of actors⁵ and spectators [...] [who] meet for a certain period of time and in a certain place and they do something together” as the central aspect of any scenic realisation. The core of this definition, which leaves aside any concept of narration or representation, lies in the understanding of the performance as an event and not as a play. Fischer-Lichte considers the scenic realisation as an encounter, in which the spectators do not adopt a passive position, but “are considered an active part⁶ in the creation of the scenic realisation, through their participation in the game” (Ibid.: 65).

This definition of scenic realisation not only allows us to value a piece like *El candidato (o candidata)* as an event, but also brings us closer to Johan Huizinga’s classic definition of game (1949: 13):

Summing up the formal characteristics of play we might call it a free activity standing quite consciously outside “ordinary” life as being “not serious”, but at the same time absorbing the player intensely and utterly. It is an activity connected with no material interest, and no profit can be gained by it. It proceeds within its own proper boundaries of time and space according to fixed rules and in an orderly manner. It promotes the formation of social groupings which tend to surround themselves with secrecy and to stress their difference from the common world by disguise or other means.

Far from wanting to establish distinctions between the concepts of game, scenic realisation and event, I find it productive to explore the vagueness posed by their intersection. The similarity between the game and the scenic realisation shows that every game has, from the outset, a performative character (Adamowsky, 2005: 23). Even the physical presence of actors and spectators, which for Fischer-Lichte is the scenic realisation, is also a central element of board games, as we can only play with them. Thus, how can we consider an artistic piece that makes use of the daily performativity of a board game, if “neither the concept of staging nor that of aesthetic experience offers us criteria to distinguish between artistic and non-artistic scenic realisations” (Fischer-Lichte, 2004: 398)? Again, we find a contextualisation issue:

A scenic realisation is considered artistic when it takes place within the framework of the Art institution; in the same way, it is classified as a non-artistic scenic realisation when it takes place within the framework of the institution of Politics, Sport, Law, Religion, etc. What is essential to distinguish artistic and non-artistic scenic realisation is neither the specific character of event

5. *Akteure*, in the original. I would propose translating it as “actants”.

6. *Mitspieler*, in the original: co-actants, but also, literally, “players”.

(*Ereignishaftigkeit*) of each of them, nor the scenic strategies on which they are based, nor the aesthetic experience they make possible. It is the institutional framework that allows us to decide whether to classify them as artistic or non-artistic (Ibid.: 400).

What the *El candidato (o candidata)* puts into play is the transfer of an everyday performative practice (playing with someone) to an artistic experience. This transfer is inseparable from a desire to experiment with the fundamental aspects that give both the community game and the scenic realisation their performativity: the meeting, the “relationship of co-subjects” (Ibid: 65) that emerges from it and the emergence of an event through a shared activity or practice that “creates order” (Huizinga, 1949: 10). In this respect, as I will develop later, the political dimension of the piece consists not only of its theme but also the performativity of the event it creates.

In order to carry out this exploration, I considered the creative process of *El candidato (o candidata)* as the creation of a space rather than as the production of a performance. Obviously, I do not refer to space as a container but to the concept of performative space, which “does not exist before or beyond the scenic realisation, nor after, but – as with corporeality or sonority – only takes place in and through the scenic realisation” (Fischer-Lichte, 2004: 220). The idea of space as a performative action, “the production and product [of which] is presented as two inseparable aspects and not as two dissociable representations” (Lefebvre, 1974: 96), allows us to imagine space as play-ground. As Huizinga explains (1949: 10):

All play moves and has its being within a playground marked off beforehand either materially or ideally, deliberately or as a matter of course. Just as there is no formal difference between play and ritual, so the “consecrated spot” cannot be formally distinguished from the play-ground. The arena, the card-table, the magic circle, the temple, the stage, the screen, the tennis court, the court of justice, etc., are all in form and function play-grounds, i.e. forbidden spots, isolated, hedged round, hallowed, within which special rules are obtained.

The space can be understood, in this respect, as a certain arrangement of rules of the game that, regardless of how they are formulated, allow the emergence of expectations, perceptions and decision-making processes. In short, the play-ground is the stage of a process of subjectivation.

Working on the Device

The first use of the term “device” by Michel Foucault (1999: 56) is clearly dated: 15 January 1975. Although Foucault had not used this concept before and never gave a clear or unambiguous definition, the notion of device “imbues his texts as a latent concept” (Aggermann, 2017: 11) to the point of becoming a central motif of his philosophy. In general terms, the device describes a certain formation of knowledge and power that mobilises discourses and practices to materialise and justify a certain order, and originated at a

specific historical moment to respond to an emergency. According to one of the most quoted excerpts from Foucault (1977: 299), the device is a “decidedly heterogeneous ensemble comprising discourses, institutions, architectural structures, prescriptive decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral, or philanthropic propositions; in short, words but also what is not expressed in words.” Heterogeneity is one of the characteristic features of the device, to which is added “being, in an irritating way, concrete and abstract at the same time” (Stoellger, 2012: 47). This inconsistency or ambiguity should not be seen, however, as a shortcoming, as it exactly reflects the nature of the device, whose main function is not to establish a particular order in the form of authoritarian imposition but to model a topology of the possible and the impossible without strict regulation. This is how, instead of affecting a pre-existing subject, the device produces its own subject. As Giorgio Agamben (2009: 19) points out, “every apparatus implies a process of subjectification, without which it cannot function as an apparatus of governance, but is rather reduced to a mere exercise of violence.” What, therefore, characterises devices is a dialectic constant between structure and freedom (or agency).

The device is also characterised as something that can never be fully grasped. Its scope is such that its effects are so deeply intertwined that the logic of the device can be found on all sorts of scales. Foucault describes devices that are on such different scales as psychiatry, prison or confession. In fact, the reproduction of this logic reaches the very subjects, who through their behaviour updates and perpetuates the devices, embodying them.⁷

When speaking of art and device, we find at least two interpretations of the concept of device: on the one hand, academic research often refers to devices in the sense closest to Foucault’s original approaches, as networks formed by institutions, perceptual processes, and power relations.⁸ On the other, a work of art can be described or advertised as a device.⁹ This use, which “artists often adopt to avoid the overly historically connoted concept of a work of art” (Gonzalez 2015: 15), can be linked to Agamben’s reinterpretation in *What is an Apparatus?*, which is an extension of, as well as a deviation from, Foucault:

Further expanding the already large class of Foucauldian devices, I shall call an apparatus literally anything that has in some way the ability to capture, orient, determine, intercept, model, control or secure gestures, behaviours, opinions and discourses of living beings. [...] To recapitulate, we have then two great classes: living beings (or substances) and apparatuses. And, between these two, as a third class, subjects. I call a subject that which results from the relation and, so to speak, from the relentless fight between living beings and apparatuses (Agamben, 2009: 14).

7. Following Butler (1997: 106-131), we can say that devices are always performative.

8. Cf. Kastner, 2012 or Aggermann, 2017.

9. Stoellger (2012: 49) talks of “outlined devices” to differentiate aesthetic experiments based on the articulation of a device from other formations of knowledge and power.

Despite the danger of simplification that this proposal entails, I find it especially interesting for the performing arts, as it allows us to think about the scenic realisation “as a specific, concrete and materialised order of things” (Aggermann, 2017: 16), whose purpose is the production of a subject. While the concept of device can be used to make a reflection beyond the scenic realisation, which sees the performance only as the tip of an iceberg or as the update of a much wider device,¹⁰ the simple rethinking of the scenic realisation as a device seems stimulating enough to question the traditional relations between art and spectators. Rethinking an event as a device allows us, above all, to free ourselves from spectacular conventions. If Fischer-Lichte had already excluded narration and performance from her definition of scenic realisation, the concept of device allows us to definitively abolish the consideration of the separation between actants and spectators (which Fischer-Lichte still defends) as an ontological feature of the scenic realisation. If we look at an event as a device, we can no longer take for granted any difference between actants and spectators: a device is made up exclusively of participants, arranged and organised differently by the same device. From this point of view, the traditional division between actants and spectators is shown as a structural inequality, which reflects a certain arrangement of the device (and, no doubt, a social function). Seen in this way, any stage arrangement, regardless of its degree of historical and cultural consolidation, is only an outline of arrangement that confers a concrete position on its participants, while subjecting them to an equally concrete process of subjectivation. We must not forget that, as Foucault (1977: 302) insisted, “Power does not exist [...] Power actually consists of relationships, it is a set, more or less organised, more or less pyramidal, more or less coordinated, of relations.”

If, from this perspective, we return to the initial provocation (“Why do you say this is theatre?”), we see that what lies behind this question is nothing more than a fossilised device, that of the hegemonic theatrical and traditional model. When I considered another problem, I found that it made no sense to try to meet the demands of a device that had nothing to do with mine. So I came to understand my task as a *work on the device*,¹¹ linked to other questions: how is the board discovered? How does it feel, how do you play it? What expectations does it arouse and what surprises does it create? What is safe, possible and impossible? How do spectators sit, how do they speak, how do they move, what is the volume of their voice? Obviously, the answer to these questions can only be proactive: the device does not predetermine nor can it predetermine what viewers actually do. But the invitation remains. Working on the device means composing and articulating a plurality of invitations.

10. Eiermann (2009: 282) considers, for example, how “the actions performed in a performance are always foreshadowed or in-formed by actions carried out outside the performance, as well as by a recourse to the performativity always prior to the realisation of the performance.” McKenzie (2001: 176) argues, on the other hand, that “performance will be for the twentieth and twenty-first centuries what discipline was for the eighteenth and nineteenth centuries; that is to say, an ontohistorical formation of power and knowledge.”

11. Eiermann (2009: 371) summarises it thus: “Staging involves the *formation* of this device; that is, the *in-formation* of an event consists of the *forming* work on a device.” Cf. Eiermann, 2009 (280-286) and Eiermann, 2009 (368-372).



El candidato (o candidata). © Charlotte Bösling

If we talk about games, the dialectic between determination and indeterminacy is paradigmatically expressed in the debate over rules. The importance of rules in defining games has often been debated: just as Huizinga (1938: 11) argues that “the rules of a game are absolutely binding and allow no doubt.” Caillois, in his description of the game as a “free activity”, argues that “the doubt about the development of the game must remain alive until the end.” Caillois (1958: 23) adds that games represent an uncertain activity, “the development and outcome of which cannot be known at the outset, and where a certain margin of invention must necessarily be left to the player’s initiative.” I think we do not stray far from Caillois if we conclude that the most important dialectic of games is not between rules and freedom but between rules and uncertainty. As Greg Costikyan (2015) points out, uncertainty is a central element in the design of any game. The purpose of the rules is not to limit the freedom of players but to create situations of uncertainty that make the game possible.

As I will set out in the next section, the uncertainty created by the rules of the game within the game is transferred, performatively, to the social situation in which it takes place. In the case of *El candidato (or candidata)*, the board game acts as a device embedded within the device of a scenic realisation (which, in turn, we can say is embedded within the device of the performing arts institution, and so on). Each level proposes rules and plays with its own uncertainty.

The device should be understood as an interface: it does not work from top to bottom but is developed only through the interrelationships between all its participants (and their actions) and all orders, discourses and institutions (the board game, politics, election campaign, assembly, etc.) invoked by the device. In fact, it could be said that the more freedom of movement the participants have, the more successful the device. The political significance of this is immense.

Politics of Participation

Participation is a keyword for both art and politics. Especially under the influence of poststructuralism, the role of spectators in contemporary art has become an object of discussion, often related to the question of the potential of art for producing a political experience. The promise of empowerment that we find in such an influential text as Nicolas Bourriaud's *Relational Aesthetics* (1998) has filtered, uninterrupted since its publication, into the language and ways of thinking of many museums and cultural management bodies, not always critically. Claire Bishop, author of the aforementioned concept of the "activated spectator" (Bishop, 2005: 102-127), has often warned that "participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle" (Bishop, 2012: 284), as participation and democracy are not synonymous.

This is precisely what the rules of the *djambi* evoke: the problematisation of political participation in a democratic society. The game shows how the mechanisms of democracies also pursue totalitarian ends, so that the possibilities of participation of the population are much more restricted than would be desirable. The question posed by *El candidato (o candidata)* is the same as that posed by Bourriaud's political promise: what are we really talking about when we talk about politics, and what is politics about?

An important distinction when answering this question is whether we consider it from a representative or performative point of view. Take, for example, Claire Bishop's critique of *Untitled (Still)* by Rirkrit Tiravanija's, one of Bourriaud's most acclaimed and praised artists. As usual in Tiravanija's ideas, this 1992 piece consisted of a meeting space, where spectators could sit comfortably, talk, eat and even cook. From a representative point of view, the piece evoked the opening of a space of freedom and participation, where an ephemeral society met and got organised. For Bishop, however, the installation failed, from a performative point of view, to trigger a real democratic dialogue, as this ephemeral society was made up of "a group of art dealers and like-minded art lovers" who considered it "good because it permits networking" (Bishop, 2004: 67). To seek out the political aspect of participation, Bishop focuses on the specific experience that the device produces. While Tiravanija presented the installation as an open event, Bishop (2004: 69) points out that participation was only apparent, as "the structure of his work circumscribes the outcome in advance." In other words, the promise of participation was limited to a representation of freedom, framed by the artificiality and arbitrariness of a museum situation that could not be avoided.

Applying Bishop's critical perspective to *El candidato (o candidata)*, we see how, from a representative point of view, spectators are invited to parody a political campaign, identifying themselves as members of a political party and embodying a randomly selected candidate. The piece can thus be understood as a critique of institutional politics, which is considered as mechanical and empty of ideology as a game. From this point of view, the rules are only relevant insofar as they reflect the mechanisms of politics; that is, insofar as they serve as a metaphor. From a performative point of view, on the



Untitled (Still). © Rirkrit Tiravanija

other hand, it is more interesting to see how the relationship between spectators and the “thickness of the device” (Aggermann, 2017: 10) of the game and its rules lead to a progressive incarnation of power relations between them. Consequently, we can say that the politics of the game lies precisely in how the spectators relate to the possibility of achieving a preponderant position within the game. A spectator describes his experience after a game as follows:

Marc Villanueva Mir explains that, here, chess strategies do not work because they are too defensive. Instead, we are advised to play as offensively as possible and to cheat on our playmates almost obscenely. [...] The game is going incredibly fast: we make political speeches, we discuss the moves, we laugh when we lose a card that we had not seen or endangered. It is as if, all of a sudden, we were able to express all our distrust of politicians, all our disappointments in social injustice, in an oblique way: embodying the role of politicians in the darkest and most cynical way possible (Köthe, 2019).

Although the game has many rules (and not exactly simple ones), it is interesting to see how this description does not refer to them or their complexity, but to relationships and actions that have nothing to do with it. What stands out is an atmosphere in which the power structures are not represented but, “almost obscenely”, are embodied.

This is easily understood if we think about the difference in meaning between play and game. While games can be described through their abstract rules, without reference to the players who play them, play can only be explained through the experience and enjoyment of the player. The player takes over the game to the extent that he interprets, contradicts or adapts the

rules, or simply to the extent that he enjoys them. As Adamowsky (2005: 20) puts it, “from the participants’ perspective it is clear that games only allow play to a certain extent and within certain limits, and that too much play can ruin a game.” What I want to emphasise is that play is something that the game must allow, since “games constitute an institutionalised structure, within which play can be deployed, or not” (Ibid.). I think it would make no sense to oblige the spectators of *El candidato (o candidata)* to deliver a political speech or to embody a particular candidate. In the moments when this happens, it works exclusively because it is something allowed but not required by the game: because it belongs to the play and not the game. The design of the device anticipates these spaces of uncertainty, and offers an invitation but not an imposition. There is, for example, no rule that says what to do with the candidate and the political affiliation that spectators receive at the beginning. And yet, the presence of these elements often ends up having an effect on the game. Sometimes everyone agrees to block the team that has to play a specific game. Ironic comments are constantly heard about the policies on the table. In one game, one player internalised his random role as a Vox party candidate so much that he was the whole piece making sexist comments and celebrated his victory with a fascist salute. This embodied, unregulated dimension of experience has less to do with the rhetoric of the rules than with the performativity of the game itself.

Another key aspect of this understanding of the game is that play involves the ability to change the course of the game at any time. In some sessions of *El candidato (o candidata)* I have encountered reactions so contrary to the rules that they almost fail to cancel the entire game. But in political life there is also room for a coup, and dealing with the ambition of players who refuse to lose is part of political work.

At this point, I think it is worth invoking Jacques Rancière’s differentiation between politics and police, not only because it gives us a deeper understanding of the participatory pieces but also because it shows how ethical questions about artistic participation have a direct correlation with broader political issues.

According to Rancière, both politics and police come from the Greek term *polis*, which is divided into two social logics:

On the one hand, there is the logic that counts the lots of the parties, that distributes the bodies within the space of their visibility or invisibility and aligns ways of being, ways of doing and ways of saying appropriate to each. And there is another logic, the logic that disrupts this harmony through the simple fact of achieving contingency of the equality, neither arithmetical nor geometric, of any speaking beings whatsoever (Rancière, 1999: 28)

The first logic, which deals with the production of agreement and is often confused with politics, is called “police” by Rancière, while the second, which is devoted to the struggle for equality, corresponds strictly to “politics”. If we move these concepts to participatory experiences or games, we will immediately see if they are closer to politics or police.



Evros Walk Water. © Daniel Ammann

An example of police logic would be found in situations or performances in which spectators are asked to participate with the sole purpose of reproducing a pre-designed experience. In pieces such as *Evros Walk Water*, by Rimini Protokoll, or *Rausch und Zorn*, by LIGNA, spectators receive acoustic or written instructions, the performance of which constitutes their participation in the show. In *Evros Walk Water*, which is about re-enacting John Cage's *Water Walk* performance, spectators have to perform certain actions with instruments and objects to produce a kind of remote-controlled concert. In *Rausch und Zorn*, spectators are constantly given movement instructions that end up generating a collective choreography. Neither of the two devices tolerates variations or deviations, which means spectators do not regard disobedience as an attractive option, as in these cases "staying true to unambiguous rules seems to promise a stronger experience" (Schipper, 2017: 205). The form of participation we find in these pieces is to let the movements, actions and even the gaze be directed, in order to achieve a harmonious experience. Spectators become almost workers at the service of the performance, which could not be done without them.¹² The effort is focused, however, only on one performance. Even if these pieces deal with issues of great political importance such as European asylum policies (in *Evros Walk Water*) or authoritarianism (in *Rausch und Zorn*) from a representative point of view, what they accomplish from a performative perspective is a normalisation (and normativisation) of experience. That is why I consider these works examples of police logic, similar to games that do not allow you to play them.

12. For a detailed critique of the exploitation of the spectators in participatory pieces, cf. Kunst, 2015: 59-72.

Conversely, forms of participation that do not require a predesigned result or that do not follow a patterned course are closer to political logic. Most importantly, in these cases, players can take over the game instead of submitting to it. Both rules and agreements between players must be constantly reviewed, and may be contradicted, modified or revoked at any time.

Two examples of this trend could be *Worktable* by Kate McIntosh and *Buildacode* by Mónica Rikić. *Worktable* is presented as an installation, in which each spectator is invited to choose an object from a shelf and destroy it in the way they prefer. In a second room, the spectator has to choose an object destroyed by someone else and try to put it back together. Despite having a strict division of spaces and unequivocal instructions, the installation offers more than just a choreographed pattern of experience. This is mainly due to the fact that each spectator can stay as long as they want in each room, and that nothing stipulates how their interaction with the objects or with other participants should be. This piece is an example of generosity: everything is on the table, nothing is hidden, and everything can be observed, touched or handled. The interest in what happens depends on collective involvement and generosity.

Buildacode is an interactive installation for boys and girls by multimedia artist Mónica Rikić, in which participants can stack or juxtapose soft coloured cubes to create rhythms, melodies and sounds. The cubes, which have QR codes detected by an optical recognition system, correspond to basic programming modules, with which children can play intuitively, combining shapes, colours and directions that are immediately transformed into sound waves. It is no coincidence that this unresolved puzzle is installed in



Worktable. © Kate McIntosh



Buildacode. © FILE - Electronic Language International Festival

museum halls, as this allows people to enter and exit at any time. Participants can therefore enter so that the sound or atmosphere produced by others invites them to do so. *Buildacode* enables an open world experience under construction, where the technological interface acts as a means and result of the decisions and agreements of its participants.

Both *Buildacode* and *Worktable* are quite radical examples of indeterminate participation. We must, however, resist the temptation to classify the pieces as if they could be ascribed simply to the pole of politics or that of the police. As Rancière (1999: 31) says, nothing is in any way in itself political but everything can become so. Finally, it should be noted that the difference between politics and police has nothing to do with the number of rules of a game, as Caillois's famous (and slightly outdated) distinction between *paidéia* and *ludus* would suggest (1958: 27-28). What limits the possibilities of participation in a game or a scenic realisation the most are not the instructions or rules but the closed orders and the pre-designed routes.

Conclusions

Games form performative practices. Despite being traditionally separated from the artistic and cultural sphere, considered more serious, games do not differ fundamentally from theatrical performances, as evidenced by the porosity of the boundary between the concepts of play and scenic realisation.

Fischer-Lichte's (2004: 65-66) statement that the rules that produce a scenic realisation "should be understood as rules of the game, which can be negotiated between all those involved — actants and spectators — as well as be followed or broken" should not be understood as a metaphor, but as a sign of the importance of this intersection between games and the performing arts.

Throughout this article I have presented some of the reflections that have accompanied the creative process of the piece *El candidato (o candidata)*, with which I have tried to explore the performative potential of a board game to turn a scenic realisation into a situation that not only performed but also embodied a political event.

In this respect, I considered the development of the piece as the creation of a space for participation capable of fostering an interaction with a free and self-managed game. To achieve this, I had to give up any form of participation that could be invoked by a police logic, as well as look for what a form of political participation could mean. Unlike other pieces that clearly establish a predetermined path, in *El candidato (o candidata)* no behaviour is right or wrong, especially when it comes to rules.

The political component of uncertainty (what is politics if not collectively managing an uncertain life?) is perfectly evident in applying the concept of device to both the understanding of a game and a scenic realisation. Rather than wanting to show something unidirectionally, my work on the device is based on a functions design, the goal of which is to offer a multiplicity of possible and impossible paths. Its incarnation within the piece consists of a plurality of invitations, continuously accepted or rejected by the spectators. As Katie Salen and Eric Zimmerman (2004: 304) point out, "play is movement within a more rigid structure." The intensity of the game depends directly on the involvement of the spectators, who act as real force fields to activate this space.

By constantly oscillating between evoking "original freedom and a desire to stop and give free rein to distraction and fantasy" (Caillois, 1958: 52) and serving as a "representation of the cosmic order" (Adamowsky, 2005: 18), the games make the connection between the aesthetic and the social (or political) that runs through all scenic realisation especially palpable. This aspect is evident when questioning the so-called "participatory"¹³ stage formats, since the problems we detect in them are no different from those that affect political participation in society. An important distinction must be made between the representative and the performative point of view. Thus, in *El candidato (o candidata)* I chose not to stage a representation of political clichés but a negotiation embodied with the mechanisms of power. It was not until I came to this conclusion that I stopped thinking about introducing recordings, items of clothing, directions, or any items that would have more expressively reflected political activity, and I focused on the spectators' relationship with the rules of the game. This was especially interesting, given the extreme arbitrariness of the rules: what move will a player make if

13. As we have seen, participation is inseparable from any device; sitting in an auditorium in front of a proscenium stage also means agreeing to participate in a specific way.

he suddenly has the option of assassinating an allied candidate and seizing his party? How do you build relationships of trust in a situation where no one can trust anyone? How does the group manage the different energies of its members, how does each relate to the authoritarian, sarcastic or hesitant characters found at each table? How do we get along with someone we don't know? How do we do all this to have a good time together? The gestures, speeches and political attitudes he wanted to represent end up emerging during the play, spontaneously embodied by the spectators themselves so they embark on this process of negotiating with power.

All these considerations have led me to think that the politics we find in playing together should be looked at in how we play and not in how the game is. And the most important of these reflections is that there is no single way to relate to the question of "how the game is." Just as the free and anarchic game is not opposed to rules but to predetermination and authoritarianism, we can design game experiences aimed at fostering the diversity and richness of ways of playing, while understanding the rules of the game as a design of uncertainties.

However, the most open game and participation formats are not free of criticism. The temporary and artificial nature that characterises the interactive artistic experience constitutes at the same time its maximum value, since through it experimental modes of coexistence can be outlined, as well as its maximum weakness, since often these experiments end up being exclusively a politics simulation, as has often been discussed in exhibition contexts.¹⁴ This critique, which also affects the live arts, should make us aware that both participation and politics should always be approached as a problem. As Claire Bishop (2012: 284) reminds us, there is no form of participation that represents a definitive solution. On the contrary, each form of participation "needs continually to be performed and tested in every specific context."



14. See Kunst (2015: 68): "In this respect, the museum factory as a dispersed social space produces a specific public sphere without the public, a constant training and exchange of linguistic, social and political activity but without the antagonism of an enduring location without antagonistic consequences springing from social effort."

Bibliographical references

- ADAMOWSKY, Natascha. "Spiel und Wissenschaftskultur. Eine Anleitung". In: ADAMOWSKY, Natascha (Ed.). *"Die Vernunft ist mir noch nicht begegnet". Zum konstitutiven Verhältnis von Spiel und Erkenntnis*. Bielefeld: transcript, 2005, pp. 11-30.
- AGAMBEN, Giorgio. *What Is an Apparatus?* Translated from Italian by David Kishik and Stefan Pedatella. Original edition: *Che cos'è un dispositivo?* (2006). Stanford, California: Stanford University Press, 2009.
- AGGERMANN, Lorenz. "Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt *Theater als Dispositiv*". In: AGGERMANN, Lorenz; DÖCKER, Georg; SIEGMUND, Gerald (Eds.). *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in Ordnung der Aufführung*. Frankfurt: Peter Lang, 2017, pp. 7-32.
- ANESTO, Jean. *Djambi. L'échiquier de Machiavel... ou la lutte pour le pouvoir*. Paris: L'Impensé Radical, 1975.
- BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*, No. 110, 2004, pp. 51-79.
- BISHOP, Claire. *Installation Art. A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London / New York: Verso, 2012.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated from French by Simon Pleasance and Fronza Woods. Original edition: *L'Esthétique relationnelle* (1998). Dijon: Les presses du réel, 2002.
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1958.
- COSTIKYAN, Greg. *Uncertainty in Games*. Cambridge / London: The MIT Press, 2015.
- EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und ihre Entgrenzung der Künste*. Bielefeld: transcript, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Translated from German by Diana González Martín and David Martínez Perucha. Original edition: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada Editores, 2011.
- FOUCAULT, Michel. "Le jeu de Michel Foucault" (1977). In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits III. 1976-1979*. Paris: Gallimard, 1994, pp. 206-329.
- FOUCAULT, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Translated from French by Horacio Pons. Original edition: *Les anormaux. Course au Collège de France. 1974-1975* (1999). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- GONZALEZ, Angelica. "Le dispositif: pour une introduction". *Marges*, No. 20, 2015, pp. 11-17.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Original edition: *Homo ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (1938). London / Boston / Henley: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- KASTNER, Jens. "Ästhetisches Dispositiv und ästhetische Disposition. Einige theoretische und zeitdiagnostische Skizzierungen". In: BIPPUS, Elke; HUBER, Jörg; NIGRO, Roberto (Eds.). *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Vienna / New York: Springer, 2012, pp. 39-46.

- KÖTHE, Sebastian. "Mach auch kaputt, was dich nicht kaputt macht. Sebastian Köthe über *Der Kandidat* von Marc Villanueva Mir" (2019). Theater der Dinge - Der Schaubude-Blog. <<https://theaterderdinge.com/2019/10/29/mach-auch-kaputt-was-dich-nicht-kaputt-macht/>> [Last accessed: 9 June 2020].
- KUNST, Bojana. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester / Washington: Zero Books, 2015.
- LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Translated from French by Emilio Martínez Gutiérrez. Original edition: *La production de l'espace* (1974). Madrid: Capitán Swing, 2013.
- MCKENZIE, John. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Translated from French by Julie Rose. Original edition: *La Méésentente. Politique et philosophie* (1995). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- SALEN, Katie; ZIMMERMAN, Eric. *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- SCHIPPER, Imanuel. "From flâneur to co-producer. The performative spectator". In: LEEKER, Martina; SCHIPPER, Imanuel; BEYES, Timon (Eds.). *Performing the Digital. Performativity and Performance Studies in Digital Cultures*. Bielefeld: transcript, 2017, pp. 191-209.
- STOELLGER, Philipp. "Dispositiv als Deutungsmacht. Zum Dispositiv zwischen Macht, Spiel und MacGuffin" In: BIPPUS, Elke; HUBER, Jörg; NIGRO, Roberto (Eds.). *Ästhetik x Dispositiv. Die Erprobung von Erfahrungsfeldern*. Vienna / New York: Springer, 2012, pp. 47-60.

Analysis of the Videostage for Social Criticism in the Intermedial Theatre of Agrupación Señor Serrano

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0003-4017-6601

jteira@ucm.es

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD candidate at the Universidad Complutense de Madrid with a thesis on the dramaturgy of videostage. Telecommunications engineer from the Universidad Politécnica de Cartagena with training and experience as an actor and broadcaster, master's degree in Advanced Theatre Studies from the UNIR and master's degree in Quality in Higher Education from the UOC, with honours. Course instructor at the UOC.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This paper analyses the dramaturgy of the videostage — the audiovisual medium inserted into the performing arts — in four productions by Agrupación Señor Serrano. The company uses resources such as image capture and projection, pre-recorded video introduction and editing, all in real time. Its narrative is based on a language familiar to the audience and the scathing humour that it builds by superimposing multiple signs through the videostage. Thus, the functions of video are studied in relation to its objective of generating criticism and reflection.

In order to create a theoretical basis for the analysis of the semantic interactions between the stage and the video, the main studies on intermediality, remediation, digital theatre and virtuality are explored. These tools support a proposal of analysis of the dramaturgical purposes of the videostage.

In conclusion, the study advocates the synthesis of a dramaturgical model whose objective is social criticism using technological means and the hybridisation of languages, of which Agrupación Señor Serrano is a key exponent in Spain. It is argued that its dramaturgy would not make sense if it were not for the audiovisual language, while being profoundly theatrical. This full incorporation of the videostage into the visual stage elements reaffirms the theatre's capacity to assimilate resources to enhance its core of dramatic conviction.

Keywords: production analysis, intermediality, dramaturgy, videostage, incorporated technologies, audiovisuals, Agrupación Señor Serrano, multimedia theatre, intermedial theatre

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Analysis of the Videostage for Social Criticism in the Intermedial Theatre of Agrupación Señor Serrano

Introduction: Intermediality as a Break with Continuity

The inclusion of the audiovisual medium is common in contemporary theatre, and its code has expanded from cinema to television, music video and advertising, which has led to its consolidation as a significant element in staging: the videostage is already part of the visual elements in theatre. From Méliès to Svoboda, including Meyerhold and Piscator, several creators experimented with cinematographic integration on the stage in the 20th century. Today it is explored by directors such as Robert Lepage, Katie Mitchell and Guy Cassiers, who include the videostage in the dramaturgy of their pieces, giving it a degree of expression comparable to set or lighting design. Their staging is enriched by the expressive potential of the video integrated into the other stage elements.

The deepest level of hybridisation between audiovisual and theatrical language is intermediality: this occurs when both media enter into an interaction that substantially modifies the conventional way they each function (Giesekam, 2007: 8). As is explained next, the combination is such that the meaning of the production, while still being theatrical, is supported by the video. This is the case of the work of Agrupación Señor Serrano, a Spanish theatre company whose language is based on intermediality, as Provencio (2016, 2019) noted. This paper seeks to argue in favour of this denomination based on the analysis of the videostage in the group's productions preceded by a terminological reflection.

Videostage is one of the multiple stage resources typical of postdramatic theatre that allow for the rupture of space, time and action (Teira, 2020a: 298). Firstly, space loses its materiality when mediated, which in turn expands its limits. Secondly, the temporality of the audiovisual is outside stage temporality, inasmuch as it is produced by means of shot and editing, which the stage alone can emulate but not replicate. Finally, the action on video is fragmented, as it is always double: the action captured at a certain moment, even live, and its reproduction. Agrupación Señor Serrano exploits these

discontinuities to establish a non-linear, simultaneous and fractal discourse. To do so, it proposes a multitude of roles for video, which rarely appear isolated, as we will see, but rather overlap.

This paper analyses the dramaturgical uses of the videostage by Agrupación Señor Serrano based on its structure and content, mainly aimed at fostering reflection for the sake of social denunciation. With this in mind, we examine four pieces from its second creative period: *Katastrophe* (2011), *Brickman Brando Bubble Boom* (2012), *A House in Asia* (2014) and *Birdie* (2016), contextualised in the study of the company's poetics, which define it. Thus, we see how intermedial language is shaped by articulating the core of dramatic conviction from the videostage, where the constitution of the medium is an inescapable part of the meaning it acquires.

Monteverdi (2019) argues that in Señor Serrano the artists are at the service of the machine. Nothing can be further from reality. Provencio (2016: 121; 2019: 429), in contrast, speaks of a “fusion between dramaturgical purpose and use of technologies,” which in reality is the former depending on the latter. The theatrical and videostage devices are at the disposal of the production and the hybridisation between the parts through the stage action and the manipulation of media in real time gives consistency to the whole.

Agrupación Señor Serrano

The group was founded in 2006 by Àlex Serrano, who was first joined by Pau Palacios and later by Bárbara Bloin. They are the core of the company, along with other creators on a regular or occasional basis in each project. Serrano and Palacios bring their audiovisual interest to the stage, which from the outset makes their vision of the theatrical hybrid. The work system is usually telematic (FTM, 2018), so, anecdotally, the affinity with technology is also part of it. Àlex Serrano describes it as a “contemporary theatre” company, which means that its production structure and creative process is “atypical” (Betevé, 2018). They themselves explain that their productions take place on three scales (Agrupación Señor Serrano, 2011). The first is that of the miniature and model, barely perceptible if only the stage is seen, but accessible in a videostage. The second, the “human”, is that of object handlers, camera operators, and performers, who often play fragmented roles between scales. The third is the videostage, integrating the intermedial dramaturgy, which shows on screen the handlers manipulating the miniature and model, bringing them together and adding elements to them. The human scale is more resistant to manipulation and therefore tends to be less modified than that of miniatures, which becomes the protagonist of the screen through the videostage. It is reminiscent of models in cinema that, when filmed closely, introduce the audience *within* that place, but now also witnessing all of its manipulation.

Agrupación Señor Serrano stages its own creations, which although it insists are not documentary theatre — and it is true that such a denomination is not appropriate —, is well documented in today's society and culture (Betevé, 2018). To do this, it requires a research period of up to two years, divided



Figure 1. Àlex Serrano handling the camera in *Birdie* (2016). Source: www.srserrano.com. Photograph: Pasqual Gorriz.

into a first phase of collecting materials and then alternating the phases of writing and rehearsals through four artistic residences (P. Palacios, personal communication, 11 September 2020). Throughout their life, the pieces can undergo the necessary changes, the first months dynamic and later even dramaturgical (Betevé, 2018). This was the case with the inclusion of Donald Trump along with George W. Bush and Barack Obama in *A House in Asia*, which is well before his US presidency (Teira, 2020b: 472). Normally, there are several productions on the programme, retained according to demand: three of those listed here (apart from *Katastrophe*) continue to be performed in 2020 even several years after their premiere. The universality of the company's language allows it to tour through theatre venues around the world, facilitated by the limited spoken text and subtitling into any language.

In terms of production, they consider that their shows must fit in as many suitcases as people performing, to be portable and therefore save on costs. If in any case, as in *Brickman Brando Bubble Boom* or *Birdie*, they need a larger element – polystyrene panels or artificial grass, respectively – they purchase it at the destination, which is more affordable than moving it (FTM, 2018). This demonstrates that intermedial dramaturgy does not necessarily require complex and expensive technological equipment, as happens in the spectacular stagings of the aforementioned Lepage or Mitchell, but can be carried out using a hand-held camera, a projector and a computer.

The technical equipment is always on stage, since for them it is important for the audience to see how the piece is created live (P. Palacios, personal communication, 11 September 2020). This creates a distancing from any possible immersion, so that at no time do you forget that you are watching a stage production, which makes reflection more likely.

Three creative phases can be distinguished in the life of Agrupación Señor Serrano. Pau Palacios speaks of two with the turning point from *Katastrophe* (2011), although he recognises from *Kingdom* (2018) a series of evolutionary aspects that remain in their poetics (Teira, 2020b: 473). For his part, Àlex Serrano was already well into this third phase (Betevé, 2018). In the initial phase they had stage and video performers, who were usually of equal importance in the dramaturgy of the pieces. In the second phase, the videostage grows, the miniatures are given greater prominence, the presence of the performers is limited and stage situations are avoided. Here, as Provencio (2016: 120; 2019: 427) notes, all of the text is a voice-over or on screen. In the third and current phase, the performative action is reconciled with the evolution of the videostage in various directions: the video sometimes disappears but, when it is used, new functions are explored; the stage action is given more presence, where there is a good amount of text spoken by the performers; and the use of space is expanded and, therefore, so is the format. In this way, the second scale is broadened and the multidisciplinary character of the company's poetics is further increased.

Intermedial Dramaturgy

Before approaching the analysis of the video in the productions, it is worthwhile reviewing the terms used in the research in order to clarify the possible amphibologies in them. Speaking of intermedial dramaturgy requires paying attention to both words separately in order to then make sense of them as a whole. In any case, the terminology is applied to the company under study.

Dramaturgy

According to Ubersfeld (2002: 41), the notion of *dramaturgy* in its broad post-Brechtian sense implies the link between text, history and current ideology that are related to the audience who must receive and understand the staging. This produces the triangle of theatrical communication: the text, the staging and the audience, where the text is not necessarily written. In fact, in Señor Serrano's productions there is no pre-existing text of a literary-dramatic nature, but rather a spectacular text is created, even if it is subject to eventual changes. Thus, the dramaturgical process articulates the meanings and relationships that emanate from the underlying text through the staging elements intended to establish artistic communication with the audience. In the vein of postdramatic theatre, the group requires an active audience who *experience* the stage production (Pavis, 2018: 391) and are capable of receiving an amalgam of information through different senses that they must be quickly synthesised.

The staging, therefore, has an objective: what the creator wants the audience to feel or the perspective he or she wants them to adopt (Martínez Valderas, 2017: 61). It arises from a concrete and contemporary reading of the subject staged, which results in the proposed meaning of the production: the *core of dramatic conviction* (Hormigón, 2002: 166). This revealing phrase imposes the ideological stance of the production and acts as its backbone. The

objective of the stagings by Agrupación Señor Serrano is social and political criticism, as reflected by Provencio (2016: 120; 2019: 427), through topics such as migration, terrorism, the real-estate bubble, natural disasters, capitalism and Europeanism. This can be seen in the core of dramatic conviction of each production, from which its dramaturgy unfolds, with a narrative in the tone of a fable.

Intermediality

Intermediality could be understood as a form of multimediacy, although sometimes both terms are used interchangeably in an imprecise manner, and it would be preferable, as suggested by Gieseckam (2007: 8), to distinguish between them: although several media (multimedia) coexist, this does not mean there is an active interaction between them (intermedial). Intermedial exchange between media creates an event that is unique and impossible to construct in just one of them (Bell, 2000: 44), which is highlighted by Kattenbelt (2008: 25), who emphasises the correlations between different media that influence other media and, as reflected by Grande Rosales (2015: 10), create a new perception. However, the insertion of one medium into another does not in itself constitute the intermedial event, since it does not have to imply a semantic dialogue between them. When it occurs, Bell calls this phenomenon *dialogic media production*, an idea similar to the *digital performances* defined by Dixon (2007: 3), where digital technology is key. If Agrupación Señor Serrano creates intermedial dramaturgy, it is not only due to the use of the audiovisual medium in theatre but to the establishment of intersemiotic relations between the “physical” stage and the videostage. Intermedial actions intersect with the content they seek to activate (Scott, 2019: 111), so that temporality is constructed through the succession or simultaneity of stage manipulations captured live, editing and insertions aimed at creating a certain experience.



Figure 2. In this photo from *Kingdom* (2018) the videostage enables an image to be contextualised in the audiovisual medium by capturing the stage action with a specific background. Source: www.srserrano.com. Photograph: Vincenç Viaplana.

Within intermediacy, *remediation* can arise; that is, the recreation of one medium within another (Bolter and Grusin, 2000: 45), which, as explained below, in Agrupación Señor Serrano occurs in the two ways they describe: hypermediacy and immediacy. *Hypermediacy* does not hide the limits of the medium incorporated and, therefore, proposes a distancing that seeks a reflection on content through form. *Immediacy* implies the opposite: blurring the physical limits of the video, so that it fades into the stage and forms part of the convention accepted by the audience.

Similarly to The Wooster Group or The Builders Association, Agrupación Señor Serrano presents both live and pre-recorded stage images on video. The screen presents a coherently constructed reality, which is virtual to the outside observer. The productions therefore move along the continuum of *mixed reality*, as Milgram and Kishino (1994: 1321) call it, on the scale of relationships between physical reality and virtuality. If each one is at one end of the segment, there may be a progression of images taken directly from reality, reality with incorporated digital images, inserted elements that include other real ones, or a completely virtual image.

Function of the videostage in intermedial dramaturgy

To conclude the intermedial character of each theatrical production with video and, therefore, of the creator's poetics, it is essential to determine the dramaturgical function of the videostage. Martínez (2018: 174) outlines some of them, alluding, for example, to the completeness of the narrative and the aesthetics of the production, the creation of characters, the evocation of atmospheres and the contribution of information. The methodology to carry out this analysis is based on the taxonomy proposed in Teira (2020a): *videostaging*, for scenographic functions; *multiplicative videostage*, for alterations of time, action and space; *textual videostage*, for inclusion of written text; and *characterising videostage*, for creation of characters.

Dramaturgy of the Videostage in Agrupación Señor Serrano

The productions whose videostage is analysed make up the second phase of Agrupación Señor Serrano, in which its intermedial poetics is consolidated from the shift started in *Katastrophe* (2011), which progresses in *BBBB* (2012) and *A House in Asia* (2014) and, matured in *Birdie* (2016), evolves until reaching a new phase in *Kingdom* (2018).

Katastrophe (2011)

The scale of the miniatures parallels humanity with gummy bears. Guided by screened text that tells their story in "a little valley", the handlers subject the bears to various disasters: floods, snow and earthquakes, but also toxic spills and other unnatural catastrophes. Performers sometimes wear full-head masks of coloured bears in the likeness of great gods.

The textual videostage is accompanied by innocent music to enhance the irony of the written texts illustrated in a child's style. Here it has a double meaning: it con-textualises the next scene and does so ironically, a function

that grows throughout the production. An example is the presentation of the second scene: “In time, other tribes came to our Valley. And despite the differences between us, we overcame the adversities that Nature had in store for us.” Behind it there is a village where some bears are prostrated and even pierced through with a toothpick in front of others. Moreover, the text is not digital but is written on a card shown by the camera, which increases the feeling of craftsmanship and everyday life.



Figure 3. Textual videostage with intertitles for a scene in the production. Source: Agrupación Señor Serrano.

The multiplication of points of view, which also increases visibility, is essential in *Katastrophe* as in other productions by Agrupación Señor Serrano. The subjectivity of the camera accesses the miniatures and largely conceals them being handled, which is visible in their stage performance. Thus, the videostage productions show the bear village and a foam glaciation, an earthquake on a map, a city of packaging and its bombardment by popcorn and foam or a fuel spill in the water of a small aquarium.

By means of real-time video editing, a captured action can be looped, sped up, slowed down or cut, thereby being artificially prolonged. It is used with repetitions, cuts and flashes on the glaciation, earthquake and spill. The exposure of the image is lengthened as, therefore, is its impact, enhanced by the techno music that accompanies it. This places the bears in a technified universe where they already begin to alternate their environment, which being overexploited turns against them.

The scale of the handlers-performers creates a chilling sensation when they manipulate the scale of the miniatures, when they wear the bear's head that makes them both part of the civilisation of the valley and masters of their destiny. In some cases they are the creators of the disasters that happen to the gummy bears and in others they shoot each other. Chaos is shown as a result the actions, which is manifested with violence when the videostage scale includes the bears-demiurges. It is an expansion of visibility as well as a recontextualisation, where the demiurge becomes part of the fictional space of the miniatures by being framed in the same shot.

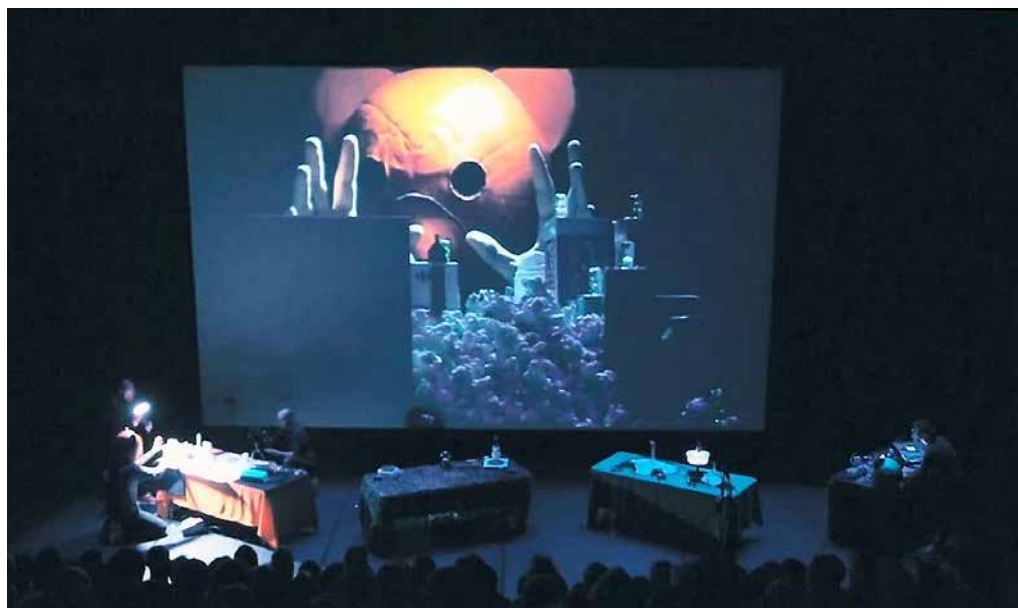


Figure 4. Enlargement of visibility, re-contextualisation and live editing when a bear-demiurge throws popcorn over a city of packaging. Source: Agrupación Señor Serrano.

The videostage can include actions that take place outside the stage; pre-recorded or live. Here it is at the audience's discretion to decide if it is really the former or the latter, in a continuous exercise by the company to get the audience to question whether what they see is true or not (P. Palacios, personal communication, 11 September 2020). An exit of the performers from the space creates a video continuation where they handle certain compounds that, inserted in glasses adorned with cocktail umbrellas, resemble small beaches. Their waters soon become muddy: the material becomes solid and overflows the glasses, while on stage smoke is released to create the illusion of stage action. The camera immediates over the buildings adjoining the World Trade Center in New York receiving the impact of the second terrorist plane. A sequence shot follows the performers back to the stage, although halfway through three children take their place, whose downward running slows and is overexposed until they disappear into a fade to white. In this episode, the dramaturgical functions of the video overlap: delocalisation of the action, immediacy of images, transformation and editing to increase the drama. Around two thirds into each production there is a intentional moment of special forcefulness and change of codes to have an impact on the audience and prepare them for the "descent into the inferno" of the final part (Teira, 2020b: 479). In this case, the aim is that, when the action returns to the stage, the audience have undergone some emotional transformation. From there, the piece's criticism becomes more raw and incisive.

In *Katastrophe* the videographic inserts, more frequent in other productions, are concentrated in the last part, which carries the greatest ideological weight, since the bears have decided to follow a leader who guides them. The videostage inserts documentary material edited from speeches by leaders such as George W. Bush, Vladimir Putin and Hu Jintao on external threats that concludes with a speech by Adolf Hitler and his subsequent cheers, which merges the image of two groups of cubs attacking each other

with popcorn and little firecrackers. The fight alternates with images of explosions and concludes by piling up the corpses of bears in a mass grave. In the style of the precursor Erwin Piscator, the alternation of documentary film relates political and social events, while enhancing the dramatic tension between stage and video (1976: 82). With the documentary it links a last videostage that shows the lead bear on a tower at the base of which there are a few others, who in their turn stand on a bear statue. At its feet a multitude of bears prostrate themselves, gradually being melted down by the heat induced on its surface. The next scene shows glasses with bears where flames burn as in gas chambers. The metaphor is clear, although not explicit.

The final videostage is dynamic textual: it uses the camera to show the word *end* with corn kernels being heated, which pop out as they become the same popcorn that was previously used for bombing. The movement of the text and its materiality are impregnated with the irony and scathingness present in the rest of the production.

Brickman Brando Bubble Boom [BBBB] (2012)

A common dramaturgical device used by Señor Serrano is the fragmentation of a character between scales. In *BBBB* the fictional builder John Brickman is miniature, performed and represented by Marlon Brando. Their lives in search of a home are projected onto the walls of a polystyrene house that is built as their empire grows.

The first use of the videostage is textual in order to title the piece, on one of the panels that the performers-handlers use to build the house. While it is projected, Palacios, who is holding the panel, blows a bubble until it explodes. The scathing metaphor links the videostage text (bubble boom) with the stage action.

The replication of actions multiplies the personifications of Brickman and serves as a narrative thread. Performer Diego Anido replicates Brando's actions on video and gives him a voice with a text that self-satirises by modifying the dialogue in his films, which begin and end with *The Godfather* (1972), which associates the builder with the mafia, and includes *Julius Caesar* (1953), where he exalts the promise of a home for all with unbeatable conditions – “To the banks!” shouts Brando through the performer's mouth, a satire of the promises that resulted in the crisis. Provencio (2016: 119; 2019: 426) warns that videostage duplication deals with “the limits of the ‘I’, its ambivalence between material reality and its virtual projection.” Instead of opting for a voice-over or only subtitles, the stage action and text reveal Brando's intangible character on video and depersonalise Brickman by multiplying him on stage and videostage. When there is no text, the stage action is accompanied by soap bubbles, which continues the association presented in the title.

As in the other productions, the videostage increases visibility and multiplies points of view while the miniatures are handled. On this scale, Brickman is a figure in a red jacket, presented from his youth in his neighbourhood, where there is an immediacy of Brando within the model of his house. A scene from *A Streetcar Named Desire* (1951) appears in a meta-videostage



Figure 5. The performer replicating Marlon Brando's actions in *Julius Caesar*. Source: www.rserrano.com. Photograph: Alfred Mauve.

through the mechanism of *hyperimmediacy* – immediacy within hypermediacy –, which merges one video into another that is evidenced as such (Teira, 2020a: 312). The miniature is then confronted with a figure in a suit, between which there is a pile of coins and a match, which, lit by a handler, sets the miniature behind on fire. Above it is a factory: Brickman has been bribed to burn down his own neighbourhood. Brickman's miniature leaves with a bundle on its back and moves on to a scene from *The Wild One* (1953) in which Brando flees from an angry crowd on a motorcycle. The succession of videostage resources weaves the narrative: textual videostage, cinematographic inserts, enlargement of the miniature and its handling and hyperimmediacy.

The video shows in a collage Marlon Brando's youth that the handlers present with cuttings on a map of the USA, alternated with inserts of the time, and accompanied by a live ukulele. Behind, the dark gives way to a documentary on nature and construction, in the environmentalist vein of *Katastrophe*. Later, there is also a collage of successive cuttings of political leaders in the company of business leaders, along with bank logos and toy banknotes, videostaged with a throbbing *zum* that intensifies the impact. The last pictures projected are from *The Godfather*. Thus, criticism is produced based on association by consecutiveness. Later, the story of the Polynesian island of Tetiaroa, which was owned by Brando until he abandoned it after his daughter committed suicide there in 1995, is also told by means of a collage of images and texts accompanied by a ukulele.

Digital collage is also used through videomapping on the house when the videostage combines an insert with the lights of New York on the right

side of the house with the capture of successive cuttings on Brando in the main panel. The satire is emphasised by the subsequent insertion of home renovation docureality. In a later videostage, several groups of houses behind figures with different coloured jackets, which allude to politicians, receive red houses, the colour of Brickman, to all end up this colour, including the leaders themselves. Again, the soap bubbles pass before the camera: the bubble swells. The last image is Brickman's miniature in front of the large group of red houses, behind them his mansion, and in the background a *Monopoly* board. The real-time 3D collage fabulates the spread of corruption like a mere board game. An interview with a glorious Marlon in his mansion is projected on the completed polystyrene house, after which real-estate advertising by financial entities of the late 1990s and early 2000s is shown. Again, the succession causes associations and establishes an intersemiotic dialogue between stage and videostage, in which they affect and complement each other.

A dynamic textual use of the videostage is the mobile app conversation between Brickman and the powers that be – industry, the press and banks, preceding the subsequent spread of corruption. Thus, a dialogue takes place in the context of a pop element that contributes to criticism, which is present thanks to the videostage.

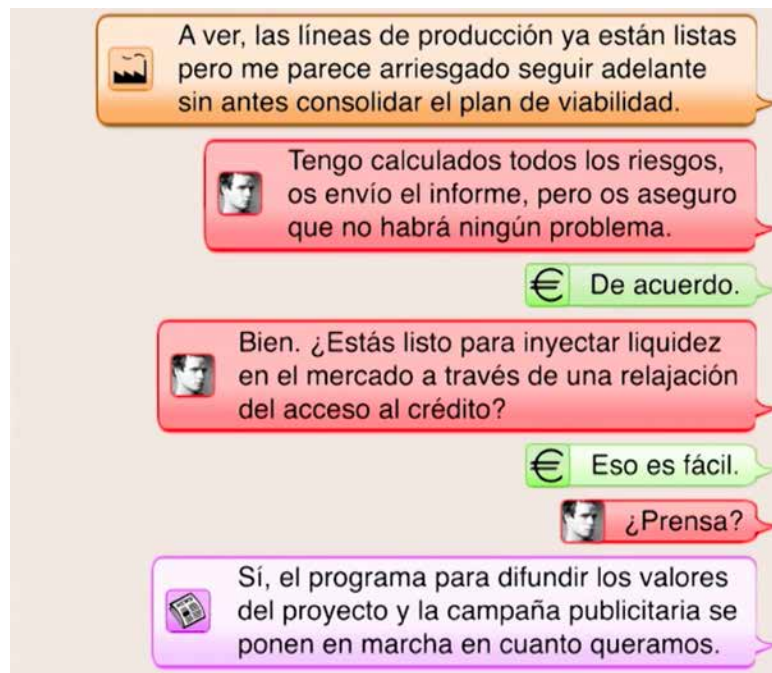


Figura 6. Conversación de aplicación móvil videoescénica entre Brickman y los poderes fácticos. Fuente y autor: Agrupación Señor Serrano.

In his decline, Brickman returns home. In an ingenious contrivance, his miniature is slowly moved forward, passing through several cardboard models that represent successive rooms in the mansion. Thus, he goes into the finished polystyrene house, with a last image of a miniature of the mansion inside a crystal ball. The fade to dark gives way to videos of the evictions that occurred due to the mortgage crisis, in an identical resource to the previous inserts.

Finally, the interior of the house is shown by expanding visibility: the videostage shows something hidden from the audience's eyes by the set design, like a voyeuristic eye. It is a miniature theme park alternated with cards that tell of Brando's loneliness in his final days, in which he spent long seasons with his friend Michael Jackson. The scene is presided over by a photograph of Brando and Jackson in a complicit attitude, and it is concluded by the mansion that, identical to Brickman's, is located in the park: Neverland.

The search for home fails in the last episode, opened by scenes from *Apocalypse Now* (1979), where Brando plays a deranged ex-military man. Inside the house, the camera shows in negative cards with text about Brickman's death alone in his mansion, alternated with a crystal ball, some Monopoly money, and the immobile performers. The model of the mansion is lifted, giving way to a small house inside of which lies the miniature of Brickman. As an ironic moral, the videostage shows on the house: "The stupid fables of men like Brickman, unable to find a home despite their wealth, are consoling myths that we the weak tell each other to resign ourselves to our little everyday miseries." A line by Brando follows: "Only the weak believe in dreams. That's why children are dreamers and the weak enjoy cinema or theatre." This is the final screening, as, as it fades, the house is smashed to pieces by the performers, in a violent action reminiscent of the first *La Fura dels Baus* productions. Meanwhile, speech bubbles fall. The bubble has burst.

A House in Asia (2014)

The Sheriff is a cowboy on the hunt for the last Apache chief, Geronimo. This allegory represents the US marine Matt Bissonete, who participated in Operation Neptune Spear to search for and capture the terrorist Osama Bin Laden in his home in Abbottabad (Pakistan). Under the pseudonym Mark Owen he published the work *No Easy Day* (2012) in which he recorded his experience in the assault. Bin Laden is not explicitly mentioned in *A House in Asia*; the enemy is Geronimo, which was also the code name of the terrorist in the operation. The dramaturgy revolves around the houses that existed: the real one, the exact copy used for training in North Carolina, and the one used in the movie *Zero Dark Thirty* (2012). At the same time, three narratives intertwine: the miniature sheriff's doll, the marine with the body of a performer and voice-over, and the cinematic Captain Ahab from *Moby Dick* (1956), obsessed with hunting the monster.

In the prologue, a performer appears to be handling an airplane in a flight simulator flying over a city where the World Trade Center can be seen. Its path towards one of the towers indicates that it is the plane hijacked by Al-Qaeda. Within the pop references that Señor Serrano integrates into its productions, we recognise the language of videogames to place the audience in the first person with its interface. Later, when the Special Forces raid the house in Abbottabad, the camera follows the action with a superimposed weapon as if it were a shooter. Once again, the first person of the videogame is used, now from the other side. Augmented reality, that is, the introduction into the captured image of elements not present on the physical stage, allows the audience to be enlarged and immersed using a code that is familiar to them.



Figure 7. Serrano seems to handle the simulator directing a plane to the Twin Towers. Source: Agrupación Señor Serrano.

The videostage extension shows the miniature of the Sheriff inside a car in the parking lot of a McDonald's while on stage it is done by a performer wearing a cowboy hat. The video multiplies the character on the three scales and thus fragments his presence. In an adaptation of Rutger Hauer's final monologue in *Blade Runner* (1982) he claims that he killed Geronimo and introduces himself as the narrator. The title of the production appears on video with western music and images on a map of Pakistan. This is immediately followed by the introduction of the characters in the code of classic film credits. References to cinema appear as catalysts for dramaturgy.

The camera shows the model of the house that, turning on itself, is replicated on video by means of live editing to present the two copies of the building. Later, various religiously-motivated historical confrontations are shown as text, superimposed on the live video of figures of Indians and cowboys of various colours that are shown on a board from the *Risk* game, reminiscent of *BBB's Monopoly*.

Google Maps appears in its Street View function that allows almost any street on the planet to be explored and many museums and art centres use for virtual tours. This tool shows the itinerary through a luxurious house where elements such as a television or a door serve as an entrance to other universes through immediacy. Editing involves sound when we see Captain Ahab through a door, but his dialogue is a George Bush speech. There he faces the miniature of Geronimo, whose cinematic replica then gives another call to arms on television. It is a new hyperimmediacy: a live capture is screened and pre-recorded material melts into it.

A new reference to pop culture appears with social networks when the video shows tweets written by the Sheriff and Geronimo, declaring hatred for each other through hashtags. The miniature of a rectangular building, the figure of an Indian holding a spear, and an inset explosion are a clear



Figure 8. Two moments of hyperimmediacy that include pre-recorded video in the picture captured by the camera. Source: Agrupación Señor Serrano.

reference to 9/11. This detonates the confrontation of miniatures of Indians and cowboys alternated with a helicopter that ends up falling (as actually happened). Gunshots and electronic music play together with the light of a torch to create the atmosphere. The scene melts into the scathing gag of Groucho Marx in a nightgown looking at himself in a mirror in *Duck Soup* (1933): they are two sides of the same coin, Bin Laden-Geronimo and the Sheriff-presidents.

The videostage maps the house and its surroundings from a bird's eye view to describe each of its parts. The captured image is used to superimpose explanatory information that evokes an assault plan, through live editing of the image.

The production's only purely stage action — a country-style dance by a group of girls — accompanies the text on Matt Bissonnette's true story, relieving the tension prior to the final scene. In it, two shots are contrasted through the video. First, film inserts of the 7th Cavalry and Ahab on the whale hunt introduce the attack by alternating with miniatures of cowboys on horseback. However, the camera passes to the miniatures of two actors talking on the set of Bigelow's film, their positions replicated by the performers in a double duplication: miniature-character, miniature-actor, performer and voice-over. The conversation concludes with the beginning of the shooting of the attack, visible on a videostage from an overhead shot through the house full of armed cowboys and Indians brought down on a ground full of blood. A live-edited loop of Ahab throwing a harpoon gives way to cowboy miniatures surrounding a large, bloody white whale, with the Sheriff on top of it. Geronimo-Moby Dick-Bin Laden has fallen.

The only projection that is not directly on the front screen uses the model of the house. It is once again the Sheriff personified by Ahab, but this time with Barack Obama's voice in his appearance in 2011 to announce the assault on the Abbottabad house and the death of Bin Laden, consolidating the Sheriff's association with American presidents, to which the company later added Donald Trump.

The epilogue returns to the McDonald's parking lot with expanded visibility, where Matt's final monologue in the same miniature inside the opening car is set against the backdrop of videos of the celebrations of Bin Laden's death. Finally, the text tells of the demolition of the three houses. The social condemnation is constructed through the consecutiveness of the live and archival videostage image, and its live editing.

Birdie (2016)

Birdie's starting point is the photograph by José Palazón, winner of the Ortega y Gasset Prize for Journalism in 2015, in which two players appear on the Melilla golf course and, in the background, the fence that separates it from Morocco with several immigrants perched, one of whom is wearing a red hoodie. On stage the green with a hole with its flagstick is shown, to which a large migration of miniatures is heading, and to one side a motionless figure with a red hoodie. The narrative intermediacy is constructed through *The Birds* (1963), as a threat: "They're coming!" says Tippi Hedren's character in the film, announcing the danger at various points in the production.

The textual videostage intertitles the acts after a prologue that explains the two meanings of *birdie* connected by the company: that of "little bird" and that of "golf stroke". Then, through the videostage detail shot, the first act narrates with a voice-over the beginning of Palazón's day of objects on a table that encourages subjectivity. It stops at the newspaper *El País* on 20 October 2014, where successive news items are linked to world migrations, including the collage of world maps and the digital superimposition of photos on those of the newspaper.

With Palazón's departure to the city to take the photo, the videostage shows an insert of *The Birds* followed by live images of postcards of Melilla with which to learn about its landscape, festivals, culture and gastronomy and, finally, the 12 kilometre fence that surrounds the city. After praising it as a meeting place between cultures, it presents its golf course, which cost 5 million euros. Then it moves on to postcards where the birds accumulate next to Tippi Hedren, an image that blends with the cinematographic insert of that moment. In a new alternation of functions, the videostage goes from enlargement to insert and then to manual collage to smoothly return to insert. Again the scathing criticism is suggested by the association.

The second act begins with the taking of the photograph, staged with miniatures. Several layers of analysis are superimposed on the frozen video image by means of the collage: its composition and the elements that appear in it, including a film insert: "They're birds, aren't they?", another from the Guardia Civil and a third that explains the golden ratio on the image. Flags of Spain, Europe and Morocco are also placed on the miniature, and the migrants are identified with the dreaded birds by superimposing cards with these drawn on the image. It ends with a "They're coming!" and the insert of the flight of the birds. The edit is now alternating between the first scale, where elements are placed; the second scale, where the superimposition is done on the static image; and the third, which juxtaposes videos on the image.



Figure 9. Photograph of the Melilla fence by José Palazón (left) and its recreation through miniatures. Source: Agrupación Señor Serrano.

The moment of disruption takes place with the stage full of smoke and the launching of coloured lasers at the audience. The video goes on to show a glass in which, using a dropper, images of fluids mixing are produced. It then shows a golf ball spinning in front of a globe. The images seek beauty in a sequential collage and end with a detailed shot of the eye of one of the performers on which a huge migration of birds is superimposed.

Finally, the camera takes a bird's eye view of the green: human babies and various animals born from a Venus of Willendorf go on an enormous migration to the hole. The videostage insert of an obstacle course is alternated with a metaphorical effect. The trip includes a sugar snowfall on the animals, military tanks, a fuel spill in which some drown and a water zone. The risk assumed by those who leave their place of origin with nothing appears linked to the history of humanity. One of the figures is a photographer, as an impassive recorder of events. Videos of wars and migrations are inserted until arriving at the scene of flight of *The Birds* seen before, but without birds in the sky. The voice-over had warned that the birds can be a projection of our own fears, so now the videostage is linked to the verbal narration by editing a previous insertion. Another part includes banknotes and animals crossing the water in a boat, where the video dissolves for a moment into a bucket into which several of the figures fall, in an obvious simile with so many dead trying to find a better place. A refugee camp takes those who survive but an insert shows a bird catcher. One is never completely safe.

Finally, the videostage shows the miniatures that knock down the fence that surrounds the hole and blocks their way. The handlers are putting some of them through a hole, their destination is uncertain, a metaphor for the uncertainty before the end of the journey. The fade leaves the voice-over alone talking about the origin of life and a spotlight falls on the figure with the red hoodie. The performers begin to pick up the objects while the voice-over, subtitled on video, is revealed as the migrant in the red hoodie, reflecting on ephemerality and the future: "I've only been here 45 minutes, but it seems like an eternity with this sun and this posture." A fan directed towards the audience accompanies the final moment in which the hooded figure on stage, the performer who has remained motionless throughout the production, comes down from where she was, at the same time that the voice-over announces that she is starting to fly.



Figure 10. Photographer in the migration into which an insert of “They’re coming!” is dissolved. Source: Agrupación Señor Serrano.

Conclusions: Dramaturgical Functions of the Videostage and Intermediality

As stated at the beginning, although the use of a videostage, that is, an audio-visual medium incorporated into theatre, does not in itself imply an intermedial event, Agrupación Señor Serrano makes this the essential premise in terms of form and content of each production: the performance is dramaturgically conceived in such a way that it cannot exist without the video. That is the main distinction with respect to productions in which the videostage, although having a dramatic meaning, is not the anchor of the concept, and its elimination could eventually be replaced with other stage elements. For example, a videostage character could be played by an actor or even a voice-over, even though its personality is transformed. In Señor Serrano, however, the vision of the camera cannot be replaced by another resource that allows the desired narrative, since it is articulated on its formal structure.

This integration of video in dramaturgy gives rise to the intermedial and implies that the videostage is used with various dramaturgical functions throughout the productions, within the textual, scenographic, multiplicative or characterising senses set out in Teira (2020a), which here foster sociopolitical criticism.

The textual videostage usually has a narrative character, which Señor Serrano dresses with irony and a critical sense. With their origin in silent film intertitles, video texts are also used in video games for explanatory purposes. Static text appears in *Katastrophe*'s intertitles on the bears or *BBBB*'s intertitles on John Brickman, consisting of still or only slightly animated text. Dynamic text appears as a support for a second meaning, as is the case of the letters *end* in *Katastrophe* becoming the popcorn that bombarded the bears.

Videoscenography implies giving a scenographic function to the videostage, which in Señor Serrano happens at the meta-videostage level; that is, within the video. There is scenographic enlargement when the perceptible space increases through virtuality, as in the *BBBB* mansion or the house of *A House in Asia*.

The multiplicative videostage turns out to be the most common, in its object of alteration of spatial, temporal and/or action perception.

The multiplicity of points of view is essential when duplicating the action on the miniature and its detail shot. It also includes a recontextualisation by avoiding showing the handling in the video; therefore, it puts forward a reflection on the mechanisms that operate in the creation of videostage images while creating a new fictional space in them, an effect similar to that produced in the works of Katie Mitchell, such as *Fräulein Julie* (2013) or *Orlando* (2019). Added to this is the expansion of visibility, which, from a practical point of view, is the most common of the functions, since it expands the scale of the miniature, which from the audience would hardly be perceptible otherwise. At the stage exit of *Katastrophe* or inside the house of *BBBB* it allows the audience to see the action that happens beyond their view, which is impossible to access otherwise. Something is supposedly hidden from the scene so that it only has a videostaged character, as in the interiors of *Bajazet* (2019) by Frank Castorf, in a voyeuristic effect of access to something private.

The videostaged collage produces simultaneity of diverse images whose association remains in the hands of the audience. In *BBBB* there are several projections on the walls of the house that associate documentary content with the miniature fable. It is also produced by the immediacy of action captured live, such as the explosions in *Katastrophe* or the migrations in *Birdie*, which build the dramaturgy by resignifying the basic image of the discourse by contrast between one and the other. Collage is also done by hand, capturing compositions made from scraps of dissimilar materials or stacking images on cards, such as the images of real-estate corruption in *BBBB* or the Melilla postcards in *Birdie*.

Remediation appears with combinations of hypermediacy and immediacy, and the simultaneity of both, hyperimmediacy, such as Brando at home in *BBBB* or Geronimo on television in *A House in Asia*. The inserts of cinematographic or documentary origin are also numerous, and their alternation with the image of the live camera causes an apparent consecutiveness. For example, in *Katastrophe* they are the speeches of high level leaders; in *BBBB*, the films of Marlon Brando; in *A House in Asia*, the hunt for Moby Dick; and in *Birdie*, the scenes from *The Birds*. The remediation of actions on stage from a videostage recreates the action of a character on video, as happens with Marlon Brando in *BBBB*. The contrast depersonalises the character by fragmenting his identity and enhances his fabled persona.

There are also videostage characters created through characterising videostages, which are always mixed; that is, they have a stage and videostage presence, since they are either a camera image of miniatures of the physical stage or they are cinematic inserts replicated by miniatures or performers. The bears of *Katastrophe*, the John Brickman of *BBBB* or the

cowboy of *A House in Asia* are known thanks to their miniature, which are made visible to the audience through video. The physical presence complemented by the videostage image depersonalises by generating an alter ego, making the character's corporeity evanescent.

The numerous dramaturgical functions of the videostage used by Agrupación Señor Serrano are inseparable from the sense of its staging, which evidences its intermedial dramaturgy with the objective of social criticism. Sustaining the core of dramatic conviction on the video implies, therefore, that the staging is not possible without the videostage element. A symptom of this is that from the conception of the productions, the videostage is conceived as a dramaturgical support; it is not an element introduced a posteriori or with a particular function.

Nevertheless, it is clear that intermedial dramaturgies hybridise the theatrical medium with the audiovisual in such a way that the proposal as a whole is articulated through the dialogue between the two fields. This is a wide and rich continuous space, full of possibilities linked to technology, but, above all, to creativity in the hybridisation of languages. Companies like Agrupación Señor Serrano follow these roads in which there are still great opportunities to explore.



Bibliographical references

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO. *Katastrophe. Dossier*, 2011.
- BELL, Phaedra. "Dialogic Media Productions and Inter-media Exchange". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. (Lawence, KA: University of Kansas), 2 (2000), pp. 41-56.
- BETEVÉ. Entrevista a Àlex Serrano, companyia Agrupación Señor Serrano - Terrícoles | betevé. <<https://www.youtube.com/watch?v=PppxukCHvUg>>, 26 September 2018. [Last accessed: 1 March 2021].
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2000.
- DIXON, Steve. *Digital performance*. Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo* (3rd. ed.). Translated by D. G. Martín and D. M. Perucha. Original in German, 2004. Madrid: Abada Editores, 2017.
- FTM: Fundación Teatro a Mil. Clase Magistral: Viviendo del fracaso | Agrupación Señor Serrano. <<https://www.youtube.com/watch?v=oZgecG6ho4Q>>, 30 July 2018. [Last accessed: 15 September 2020].
- GIESEKAM, Greg. *Staging the screen*. Basingtoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles. "Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad". *Caracteres* (Salamanca: Editorial Delirio), 4, 2 (2015), pp. 8-17.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Volume 1. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002.
- KATTENBELT, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, lenguaje y representación* (2008), pp. 19-29.

- MARTÍNEZ, David. "Videoescena en la dirección escénica (I)". *ADE-Teatro* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España), 173 (2018), pp. 173-181.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Manual de espacio escénico. Fundamentos, terminología y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017.
- MILGRAM, Paul; KISHINO, Fumio. "A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays". *IEICE Transactions on Information Systems* (Tokyo: The Institute of Electronics Information and Communication Engineers), E77-D, 12 (1994), pp. 1321-1329.
- MONTEVERDI, Anna Maria. Digital performance. Anna Maria Monteverdi. Dietro l'immagine: "Birdie" e il "teatro documentato" di Agrupación Señor Serrano al Tea-tro sociale di Gualtieri: Intervista ad Alex Serrano (2 August 2019). <<https://bit.ly/2VDw3MS>>. [Last accessed: 23 February 2021].
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- PROVENCIO, Julio. "Dramaturgias intermediales en el teatro español del siglo XXI: el caso de Agrupación Señor Serrano". In: Mónica Molanes and Isabelle Reck (Eds.). *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI: híbrides, transgresiones, compromiso y disenso*. Madrid: Visor, 2019, pp. 425-432.
- PROVENCIO, Julio. "El lenguaje intermedial de la Agrupación Señor Serrano". *ADE-Teatro* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España), 161 (2016), pp. 119-123.
- SCOTT, Joanne. "Time in Intermedial Theatre". In: Crossley, Mark (Ed.). *Intermedial Theatre*. Londres: Red Globe Press, 2019.
- TEIRA ALCARAZ, José Manuel. "Hacia un análisis de la función dramática de la videoescena". *Acotaciones* (Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático), 45 (2020a), pp. 291-322.
- TEIRA ALCARAZ, José Manuel. "La crítica social de Agrupación Señor Serrano a través de la dramaturgia intermedial. Entrevista a Pau Palacios". *Anagnórisis* [online], 22 (2020b), pp. 467-484.
- UBERSFELD, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Translated from German by Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2002.

Emerging Dramaturgies, Relational Devices and Invasion Theatres in Today's Balearic Theatre Panorama

Martí B. FONS SASTRE

ORCID: 0000-0001-6974-5594

martinfonssastre@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Researcher in the performing arts. Member and teacher of the LADAT laboratory, Universitat de les Illes Balears (UIB). PhD in History of Art from the UIB with the thesis *Scientific Foundations of the Actor's Creative Process. Study Approaches*. He has published several books and articles on contemporary theatre creation and the actor's creative process.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The present article analyses two theatre productions — *Krekovic camina* and *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat* — developed during 2018 within the framework of the research project *The Performing Arts at the Service of Social Awareness-Raising* carried out by the Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). This project resulted in a work of artistic research and creation highlighting, from a theatre perspective, specific sectors and fields related to the world of tourism that had suffered marginalisation and job insecurity. It consisted of creating theatre productions leading to research on the contemporary theatre praxis itself, playing with invading dramaturgies in public spaces based on relational devices from participatory strategies that gave rise to collective action. The two devices had, on the one hand, a clear objective of social awareness-raising and, on the other, an experimental and innovative objective. This caused a reflection on performativity, theatricality and the components of the dramatic game, particularly the audience's active function.

The devices presented managed to activate a transformative power of the social reality through the artistic event by inviting the audience to become actors participating in the performance: from the defence of the identity of a marginalised neighbourhood to the intervention in and subversion of the urban logic to fight against the impact of mass tourism in the cities, poetically returning to their charm.

Keywords: theatrical devices, emerging dramaturgies, invasion theatres, performativity, theatricality, Balearic theatre

Martí B. FONS SASTRE

Emerging Dramaturgies, Relational Devices and Invasion Theatres in Today's Balearic Theatre Panorama

Performativity, Theatricality and Social Commitment

Theatre and the performing arts, in general, have always had a clearly social dimension as a mirror of the reality and the space where the community is summoned to convey a message through the action performed or presented. However, theatre has also been a weapon to seek to transform society through reflection, participation, criticism or denunciation of social inequalities. In the early 21st century, in the wake of the theatre creators of the previous century, we find a wide range of theatre productions in which experimentation and innovation strategies mix with social awareness-raising.

For the researcher Óscar Cornago, social commitment in today's theatre creation is "a value on the rise, which has led to what we might ironically call socially-committed theatres" (Cornago, 2015: 262). Consequently, the contemporary performing arts feature artistic practices focused on the development of an open performative event which clearly shows its social quality as an act of shared action, prioritising participation as a key element (Cornago, 2016a: 191-213). The new theatre formats envisage a space of common performance of which actors and non-actors form part, all of them performers of the emerging collective phenomenon.

Today's Balearic theatre encompasses different theatre productions based on the creation of relational devices mixing experimentation and social commitment, risk and responsibility, and where companies such as As Marías, Hermanos Picohueso or Col·lectiu Güilis stand out,¹ which work by experimenting the relational theatre game and the interaction between the public and private space.

1. The three companies mentioned have been founded in the Balearic Islands in the last five years and are mainly formed by actors and actresses graduated from the Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB). The actress and creator Llukí Portas, former ESADIB student, is a member of the three companies. She broadened her studies on street theatre and invasion theatre outside the Balearic Islands, giving birth to the creation of experimental theatre shows in which the play between performativity and theatricality and the link of the actors with the public space are the main pillars.

This article will, however, focus on the research project *The Performing Arts at the Service of Social Awareness-Raising* carried out by the Escola Superior d'Art Dramàtic de les Illes Balears (ESADIB) between 2017 and 2018, and funded by the programme "SOIB-Joves Qualificats Sector Públic" of the Labour Department of the Regional Balearic Government, along with the European Social Fund and the Regional Department of Education and University with grants for higher art education research groups in the 2017 call for a period of three years (2018-2020).

This project materialised in a work of artistic research and creation highlighting, from a theatre perspective, given sectors and fields related to the work of hospitality and tourism that had suffered marginalisation and job insecurity, giving a voice to all those witnesses who, although a fundamental part of the tourism development in the Balearic Islands, have always been invisible faced with a society that has prioritised the idyllic image of "sun and beach".

On the one hand, the project had a clear social awareness-raising objective and, on the other, an experimental and innovative objective, as it sought to create theatre productions based on new formats, giving way to research on the contemporary theatre praxis itself which played with invading dramaturgies in public spaces based on the creation of theatre devices through participatory strategies that gave rise to collective action. This caused a reflection on the performativity, theatricality and components of the theatre game, particularly the active function of the audience, so that the theoretical framework of these artistic approaches fell within the postulates of *post-dramatic theatre* proposed by Hans-Thies Lehmann, the characteristics of *rhapsodic performance* advocated by Rafaëlle Jolivet, the *relational theatre* based on Nicolas Bourriaud's aesthetic ideas or André Carreira's *invasion theatre*.

We will detail two of the theatre productions developed throughout the research period: *Krekovic camina* and *Un buco nella città / Una escletxa a la ciutat*. They were both presented as theatre devices in public spaces, approaching these sites not as a set but as a dramaturgy, in which participation formed the pillar of the construction of the performance itself. All these worked elements were directly related to the different topics and issues present in today's theatre creation. Thus, before reflecting on these theatre productions, we will comment on their theoretical framework of theatre and dramatic thought.

Relational Devices and Postdramatic Strategies in Today's Theatre Creation

In recent decades, the notion of device has become a gravitational concept for theatre practices. As Arnaud Rykner (2015: 283) notes, the concept of device appears as an open form of modern theatricality. This concept, also used by visual artists in relation to the notion of installation, began to spread among contemporary theatre creation in the late 1980s and, in subsequent years, took on greater importance, enduring until the present. For Rykner,

the defining aspects of the devices are first found in their spatial dimension, in which the spectators delve into a semantically open space and, as its second characteristic, in the involvement of those for which it has been made: "It extracts its effects from how all its actants, beginning with the spectators it is aimed at, get physically, psychologically and/or cognitively involved" (Rykner, 2015: 285). Thus, the meaning of the structure created keeps changing because it is an ongoing process rather than a closed system, directly dependent on the active interrelation of the participating agents, both actors and spectators.

On the other hand, Óscar Cornago considers that the term *device*, which comes from artistic theory, is the most appropriate concept to deal with theatricality today as a form of performance and perception of the social mechanisms and the public space, and defines it as a machinery of collective creation (Cornago, 2015: 268-269). Drawing on the theses of Deleuze, Foucault, Tiqqun, Lazzarato or Agamben, the Spanish researcher presents theatre devices as machines or artefacts that highlight the game in which the spectators resume a central place that allows them to have an active and interactive function in the collective performance of which they form part: "What the audience is given is not a performance but a game so that they represent themselves through it, both individually and collectively" (Cornago, 2015: 286).

From the foregoing, we can see how the theatre device appears through a gearing or open performative structure that remains alive thanks to the power of action of those who perform it, in order to produce a collective subject in a public context, so that the spectator enters the very matter of theatricality. This links us with other concepts such as *relational theatre* (Enrile, 2016), *participatory theatre* or *citizen theatre* (Reck, 2016: 1-7), in which the spectators take on an active and interactive function in the productions, in a collective desire to create new spaces of sociability through art, as Nicolas Bourriaud argued in his renowned essay *Esthétique relationnelle*, so that they intercede through communities of extras based on social interstices as spaces for human exchanges (Bourriaud, 2001; trans. 2008).

These new theatre formats distance themselves from theatre structures based on the notion of *absolute drama*, outlined by Peter Szondi (1956; trans. 1988) to define the drama events until the 19th century created through a text-centric perspective of theatre to explore the fields of the so-called *post-dramatic theatre* advocated by Hans-Thies Lehmann.

According to Lehmann, *postdramatic theatre*, which he initially conceived in his famous book from 1999 as a term that encompassed the study of theatre creation from the 1970s to the 1990s, is still prevalent and is useful and productive to speak about the theatre events at present as it features a wide range of aesthetic possibilities of the theatre practice that surpass the link between theatre and dramatic literature and enable the analysis of other theatre practices that go beyond the frontiers between art, social practice and theatre (Lehmann, 2011: 309-329).

The well-known characteristics or signs of *postdramatic theatre* (Lehmann, 1999: 143-236; trans. 2013) highlight the importance of the non-

hierarchical arrangement of the components that make up the show, the so-called parataxis, in which the dramatic text would be introduced as yet another element or material of the performative text (Batlle, 2016: 45-65). Thus, we would not speak of the theatre show as a transcription of the dramatic text to the stage, as conceived in previous periods, but as an event or a situation that is presented in front of the audience, a concept that would embrace the performative, technological or digital trends, as well as productions of physical theatre or the emergence of the real. All this would result in a variety of landscapes, trials, devices or dramatic poems which would currently appear in the productions by Romeo Castellucci, René Pollesch, DV8 Physical Theatre, Angélica Liddell, She She Pop, Roger Bernat, Rimini Protokoll or Rodrigo García, among many others (Bottin, 2016).

These creators and companies present new theatre forms that challenge the basic components of theatre such as mimesis, fable, dialogue or characters, proposing other game perspectives. This crisis of the components of classic drama is highlighted by Jean-Pierre Sarrazac when he speaks of the concept of the *rhapsodic drive* of contemporary drama. The term proposed by Sarrazac would be more linked to playwriting or the contemporary dramatic literary works than with the global approach of the theatre show, but also explains how at present the dramatic model mixes with lyrical, discursive and epic elements that, based on diegetic or oneiric strategies, make up new directions of the theatre structure that lead us to the novelisation of the stage, the rehearsal or the dramatic poem (Sarrazac, 2005; trans. 2009).

Although we can see Sarrazac's rhapsodic theses reflected in today's playwriting, the same term has recently been used to speak of the staging processes, such as the so-called *rhapsodic performance*, highlighted by Professor Rafaëlle Jolivet (2015). The transposition to the stage of the *rhapsodic drive* of the dramatic text expressed by Sarrazac leads Jolivet to define the creation processes of *écriture de plateau* developed by directors such as Simon McBurney, Romeo Castellucci and François Tanguy (Jolivet, 2015: 29-58), which build the text, in this case the spectacular text, from the stage and through accumulative, polluting and overabundant processes of different materials that relate to each other based on the technique of montage or collage, making up a heterogeneous creation.

These new conceptions of the stage pave the way for artistic productions that seek to conquer new spaces for their staging: a notable case is the urban public spaces. André Carreira (2017) speaks of *invasion theatres* to name all those theatre experiences that address the space of the city as a dramaturgy and not merely as a set. These productions that occupy the urban space propose a resignification of the meanings of the city and feature spectacularised cities as texts to be read in dramaturgical terms. The theatre devices immersed in the public space are a good example of this.

All these theoretical conceptions described enable us to delimit the theatre coordinates based on which the artistic productions developed in the research laboratory *The Performing Arts at the Service of Social Awareness-Raising*, which we will analyse next, are presented.

Emerging Dramaturgies: *Krekovic camina*

The *Krekovic camina* device was born as a research project from the point of view of the performing arts on the consequences of the migration flows of people living in the Iberian Peninsula who went to the Balearic Islands to work in the emerging tourist sector and their involvement in the hospitality industry in Palma. The arrival of these workers resulted in a notable demographic growth and the creation of new neighbourhoods in the city, such as the Polígon de Llevant, which was built based on the settlement of the new working population, the consequence of the emerging tourism industry.

The Polígon de Llevant has always been a working class neighbourhood built in the 1970s and that has gradually suffered social degradation, leading to episodes of marginalisation due to criminality and drugs. An image quite removed from the initial project and objectives, which the residents in the area have repeatedly reported to the municipal institutions to return the neighbourhood to its initial state. At present, a project of integral transformation of the neighbourhood is underway, which, from now on, will be called Nou Llevant and will involve an urban reconversion towards a model of high purchasing power level that may cause the disappearance of the signs that define the identity of the former Polígon de Llevant. All these elements were the starting point for the development of the theatre production.

The five actors participating in the project began with research on the neighbourhood, interviews with its residents, the physical discovery of its urban layout, meetings with the neighbours' association, and work on its history based on newspaper articles. The aim was to collect as much documentation as possible on the issue. Once all the documentation material was compiled, they set an objective: to rewrite the neighbourhood theatrically. To do so, they began to prepare a production in the form of a performative device in which the neighbours' participation was fundamental, an open structure enabling the inclusion of neighbourhood narratives told by the residents themselves.

The initial concept would be based on a generational and multicultural meeting to highlight the social reality of the neighbourhood and defend its signs of identity. To this end, the format of festival and ceremony would be used to shape a historical route through the Polígon de Llevant with different stops at emblematic sites, making up a mosaic of realities and testimonies. In short, a dramaturgy of memory for the defence of the urban identity.

To dramatically build the initiative, the advice of the theatre creator Roger Bernat, who actively helped shape the definitive structure, was fundamental.

The recent productions by the Catalan creator were explicitly presented as theatre devices activated with the participation of the audience. This is the case of *Domini públic* (2008), *Insults al públic* (2009), *La consagració* (2010), *Please continue: Hamlet* (2011), *Pendent de vot* (2012), *Re-presentació: Numax-Fagor-Plus* (2013) and, very particularly, for the action we are dealing with, *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, in Santiago in January 2014.²

2. Number 44 of the journal of the Institut del Teatre *Estudis Escènics* features the unabridged text of the manifest written by Roger Bernat and Roberto Fratini for their company, *FFF: Friendly Face of Fascism*, where they explain and dictate the rules and principles for an aesthetics of devices (Bernat; Fratini: 2019: 1-4).

Bernat defines these theatre creations based on the notion of *emerging dramaturgies*, a concept closely related to the terminology currently featured in the work carried out in the field of neuroscience and cognitive science, in close relation with the performing arts. In the text *Las reglas de este juego* (Bernat, 2010: 307-314), the Catalan creator defined the dramatic text as an instruction book with the rules necessary to develop the theatre game, and advocated theatre bodies based on self-organisation and self-reproduction: "The aim is to create rules that do not impose meaning but rather determine realities" (Bernat, 2010: 309). In his devices, performers submit themselves to rules or norms while having the freedom to do what they believe appropriate in this context. They are self-organised systems that can be modified from the inside and that produce, by themselves, changes and evolution in order to give way to an emerging process. Within these performative structures, the audience takes over the performance as a social event. Carme Pedullà (2019: 1-8) notes that the devices created by Bernat are designs that shape theatre events in which the audience faces the difficulty and responsibility of the *fair choice*. Bernat pointed out: "In the so-called participatory theatre the aim is not to be mobilised but to see oneself mobilised" (Cornago, 2016b: 216).

The theatre machines designed by Bernat respond to a set of rules that arrange a meeting between people and that place the audience in a position of manipulators and agents and not only observers and performers. Christina Schmutz (2019: 1-12) argues that we could speak of technical devices of *self-empowerment manipulated* by the audience. In this respect, Bernat states: "I organise the rules of the game, then I let people play" (Cornago, 2016b: 224).

In *Desplazamiento del Palacio de la Moneda*, the objective of the device consisted of moving the model of the Palace of the Government of Chile from its actual location to La Legua, the neighbourhood with the lowest income per capita in the city, carried for two days by different associations and groups which, in exchange, were given the opportunity to go up to the presidential balcony of the model to express their demands.

Based on all the suggestions, ideas and reflections that Roger Bernat contributed to the research group, the *Krekovic camina* theatre device was shaped and carried out on 12 May 2018, on the occasion of the neighbourhood festival, as a celebration of wounded identity, the identity of the neighbourhood of the Polígon de Llevant, staged based on an emerging dramaturgy whose protagonists were the residents themselves.

To carry out the event, it was decided that its starting point would be the Krekovic Foundation-Museum, a public museum and arts centre in the neighbourhood that holds the collection of the Yugoslavian painter Kristian Krekovic, who settled in Majorca during the first half of the 20th century and donated to the city part of his pictorial legacy which forms the museum's collection. In this case, the objective of the device was to move a life-sized reproduction of his painting *Exodus* from the Foundation-Museum to the neighbourhood's CEIP Pintor Joan Miró public school. The painting, which represented the essence of the neighbourhood that had been shaped after

the exodus from the peninsula, was carried by the residents and members of associations along a historic and performative route through the different sites that have been a source of pride and conflict throughout its history. The generational and multicultural parade went through the streets, parks and squares of the Polígon de Llevant, in the form of an urban ceremony with stops at the emblematic sites where the most notable events took place.

In each site, different witnesses explained the events that had occurred there and a related symbolic action was carried out. In this case, the residents became experts who narrated, in the first or third person, the experiences of the neighbourhood: problems with drug addiction, the origins of the neighbourhood, when the first traffic light was installed in a very problematic place that had caused many accidents, or when the Parc de Llevant was built to be enjoyed by all the residents. At each stop, to commemorate what had happened, the residents performed a collective action.

The structure created responded to the characteristics of the theatre devices of collective participation, based on the *emerging dramaturgies* previously described, using the form of *drame à stations*, a concept that Sarrazac (2012: 130-141; trans. 2019) introduces for the writing of modern and contemporary drama but which could be perfectly transferred to playwriting. *Krekovic camina* would be a clear example of this.

We could note two types of performance. On the one hand, the participation of the neighbours providing their testimonies and carrying out the collective actions. In this case, as we would be dealing with lay actors or ordinary bodies within a performative or dramatised framework, we could speak of *experts*, as defined by the company Rimini Protokoll (Gimber, 2017: 116-126); in other words, real witnesses that play themselves within the theatre device. On the other, the function of the professional actors in this piece is related to the concept of *actor-composer* defined by André Carreira (2017)



Krekovic camina. ©ESADIB



Krekovic camina. ©ESADIB

or the notion of *social operator* proposed by Bourriaud (2001; trans. 2008) in his relational aesthetics. The five actors focused on building the performative structure, working together with the participants and guiding it from its point of origin to end, ensuring that the emerging process of the device develops based on the established rules of the game.

Roger Bernat considered that *Desplazamiento del Palacio de la Moneda* was not a social but an artistic project related to a poetry event, which did not prevent it from having a social scope (Cornago, 2015: 278-279). In the case of *Krekovic camina*, it did have an initial objective of social awareness-raising, apart from the theatre game, which was the defence of the identity of a neighbourhood neglected by public institutions. For this reason, the neighbourhood was theatrically *seized* in a clear stance of resistance to being devoured by the urban planning project of the Nou Llevant, which might make it lose its essence, transforming it into a *non-place*, as defined by Marc Augé (1992, trans. 1994).

Non-places are non-relational, non-historic and non-anthropological spaces; in short, spaces that do not shape identities, representative of the postmodern contemporary condition. They are zones of consumption or transit that form part of the mapping of the cities: luxurious private neighbourhoods, shopping centres, hypermarkets, airports; they are the new clean and immune neighbourhoods in contradictory zones, and so on. In contrast, a traditional neighbourhood, with its own identity, the Polígon de Llevant, advocated resistance to the homogenisation processes of the spaces through the expressive possibilities of theatre practices. The performing arts and social commitment came together in *Krekovic camina*.

Invasion Theatres: *Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat*

Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat was introduced as a piece of in-cognito theatre directed by Charlie Windleschmidt, from the French company Dérézo, in collaboration with the Centre d'Investigació Escènica (C.I.N.E) based in Sineu (Majorca), the ESADIB project *The Performing Arts at the Service of Social Awareness-Raising*, and the Compagnia della Quarta (Italy). The piece, presented in Majorca, Milan and Bologna, focused on the performance of different actors in urban spaces defined to perform a silent and invisible piece for the other pedestrians: only a few spectators with headphones could listen to the performance. The actors performed a fiction in real time for them and, as we have mentioned, only these spectators could listen to them. We are again dealing with a device linked to invisible theatre and invasion dramaturgies carried out by occupying the urban space to propose a poetic resignification and interjecting, through dramatisation, in the flow of the city to cause the spectacularisation of life.

The dramatic event by Charlie Windleschmidt was based on a performative structure made up by Majorcan, French and Italian actors, which was accompanied by a technical device comprising thirty headphones for the audience attending the piece, ambient microphones and non-visible microphones for the actors. This was linked to a sound table, where a technician played with different music pieces and recordings of ambient noises to create sound spaces that accompanied the theatre work carried out by the actors with the pedestrians. In this way, the audience felt like film spectators with the view of a theatre spectator.

The dramaturgy rested on four main pillars: the score created by the actors that invaded the public space in direct interaction with the citizens, the texts said by the actors throughout the piece, the sound spaces that provided



Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat. ©ESADIB

a sound backdrop to the theatre event, and the dramaturgy of the city. The fact that there were random variable factors, such as the urban flow of the living city, gave the piece a constant mutability resulting in a highly diverse experience every time it was performed. In total, it was performed on nineteen occasions in five different places with varied audiences and times, which caused dramatic situations which depended on a wide range of factors that came into play. Again, a theatre device was created in public spaces in the form of an emerging process, a non-linear self-organised system, which, based on the dramatic actions that were being gestated inside it, was modified in form and content, evolving before the eyes of the spectators, thereby helping create a poetic dimension of its own.

For Charlie Windleschmidt the objective of the creative process was to introduce into the daily urban silhouette a poetic dimension, to open a hole, a crack or an artistic fissure to transform the city for a few moments. We are, therefore, dealing with *invasion theatre*, as defined by André Carreira (2017), in which the theatre intervention is embedded in the urban functional logic to disrupt the daily procedures in order to create a state of rupture, of failure, with its habitual flow.

Cities such as Palma, Milan or Venice, among many others, suffer from mass tourism, mainly in summer, which leads to situations of urban collapse and interferes with the normal flows of the cities themselves and, as we have previously mentioned, their signs of identity. *Un buco nella città / Una es-cletxa a la ciutat* defended the creation of artistic fissures in the cities so as to be able to transform their daily vision, sometimes overwhelming and stressful, into a poetic vision based on the performing arts.

Moreover, the piece suggests the need to rethink the work of the actor and the function of the spectator. In the case of actors, *actors-invaders* for Carreira, their performance has a series of features to be taken into account:

- The play between reality and fiction. The show features some moments of reality that must be integrated into the performative structure, and the actors must endeavour to integrate into the daily reality.
- The development of the score made up of dramatic situations in interaction with the urban space, which is being created in ongoing evolution based on listening to the environment and letting oneself be surprised by the reality of the city at that time.
- The awareness of the visual field that the performers must have with respect to the spectators who watch the actions taking place, without forgetting the relationship that they must establish with the spectators-actors, who are the pedestrians to whom they relate.
- The overall work of the cast, which requires very intense listening, because you have to take advantage of anything that happens to include it.
- The willingness to appear and disappear from the scene; that is, to know how to capture the focus when the actors are the protagonists of their text and to know when to become just another citizen on the streets.



Un buco nella città / Una escltxa a la ciutat. ©ESADIB

Every day, acting was a different experience. Urban flows and spaces were changing and the performance score necessarily had to adapt. The actors, in this type of work, serve the situation; therefore, they were both actors-performers and actors-creators, creating from the situations that arose in real time. In this case, we are faced with a game with the limits of performance and non-performance. The bodies of professional actors, virtuous bodies as defined by José Antonio Sánchez (2017: 119-130), blend with the everyday bodies of pedestrians and foster the dramatic game created from the communication established between the two. André Carreira emphasises that the actor who is preparing to invade the urban space must have a flexible structure, get closer to the dimensions of the game, take into account the risk component as a key factor, and work technically from the ability to adapt (Carreira, 2010: 87-98).

In the case of the spectators, we find, in the first place, those who are aware of their function, as is the audience who wear headphones and observe the dramatic actions that take place in the urban piece presented to them. But, on the other hand, we have those spectators-actors, or *spect-actors*, who actively participate in the theatrical situations proposed by the actors but who do not know that they are immersed in the invisible stage device. They observe and participate in the action without being aware of their function within it; they are seen as one more passerby in the city.

The multicultural company, made up of Spanish, French and Italian actors, was able to experience the evolution of the piece in different cities and contexts: in the Majorcan village of Sineu within the Ciclop Festival of visual and physical theatre organised by C.IN.E, in the city of Palma, in the neighbourhoods of Bologna and, in Milan, at the Tramedautore Festival at the Piccolo Teatro di Milano. The spectacular text was modulated and conditioned to yield results that offered, through the transformative power of the poetic activity, a theatrical re-reading of each invaded urban framework.

Conclusion

The research conducted during the project that we have explored throughout this study has given rise to the creation of different pieces, in the form of relational devices, where the classic foundations of theatre structure were questioned and collective stage artefacts or mechanisms in public spaces were proposed.

As we have seen, the pieces described above respond to performative structures that arise from emerging processes. *Krekovic camina* and *Un buco nella città / Una esclètxa a la ciutat* emerge from the interrelationships created between their components (actors, participants, spectators) and the proposed rules of organisation, thereby forming a global unit resulting from self-organisation itself.

The implementation of the rules of the dramatic game in different contexts and with different agents gave rise to new formulations of the theatre mechanism through the collective action that was developed, causing a non-linear dynamic process, continuously activated by a diversity of components or factors that came into play and formed a circuit that was constantly fed back. A mechanism that was constantly happening, from each situation and each action. The score was fed by a multiplicity of random variables that constantly made it evolve.

The devices presented sought to activate a transforming power of reality through artistic activity by inviting spectators to become actors participating in the action performed. All this had a clear aim of social awareness: from the defence of the identity of a neighbourhood to the intervention in and subversion of the urban logic to fight against mass tourism in cities and poetically returning to their charm.

In the theatre pieces carried out, an attempt was made to channel the social power of art with the construction of open performative structures based on relational mechanisms, where the participation of the spectators, *spect-actors*, was their backbone. The theatre invasion of public spaces, cities and neighbourhoods had a social and aesthetic impetus that forced a rethinking of the spectacular forms in order to meet the new challenges that today's society demands.



Bibliographical references

AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Translated from French by Margarita Mizraji. Original edition: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992). Barcelona: Gedisa, 1994.

BATLLE, Carles. "Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució". In: BATLLE, Carles; GALLÉN, Enric and GÜELL, Mònica (Eds.). *Drama contemporani: renaixença o extinció?* Barcelona/Lleida/Paris: Punctum / Institut del Teatre / Université Paris-Sorbonne, 2016, pp. 45-65.

- BERNAT, Roger. "Las reglas de este juego". In: CORNAGO, Óscar (Coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2010, pp. 307-314.
- BERNAT, Roger; FRATINI, Roberto. "FFF: *The Friendly Face of Fascism*. For an Aesthetics of Devices". *Estudis Escènics* [online] (Barcelona: Institut del Teatre), No. 44 (2019), pp. 1-4.
<<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/412/pdf>> [Last accessed: 7 October 2020].
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Translated from French by Cecilia Beceyro and Sergio Delgado. Original edition: *Esthétique relationnelle* (2001). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BOTTIN, Beatrice (Coord.). *Nuevos asedios al teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos xx y xxi (España-Francia-América)*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- CARREIRA, André. "Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad". In: CORNAGO, Óscar (Coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2010, pp. 87-98.
- CARREIRA, André. *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Cordova: Ediciones Documenta/Escénicas, 2017.
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- CORNAGO, Óscar. "Estéticas de la participación y éticas del (des)encuentro". *Telón de Fondo* [online], No. 24, (2016a), pp. 191-213. <<https://bit.ly/3oXDCAT>> [Last accessed: 7 October 2020].
- CORNAGO, Óscar. "Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat". *Telón de Fondo* [online], No. 24, (2016b), pp. 214-226.
<<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero24/articulo/636/uno-va-al-teatro-a-ser-manipulado-una-conversacion-con-roger-bernat.html>> [Last accessed: 7 October 2020].
- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Fundamentos, 2016.
- GIMBER, Arano. "Los expertos en el teatro documento postdramático". In: ROMERA CASTILLO, José (Ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2017, pp. 116-126.
- JOLIVET, Rafaëlle. *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*. Paris: L'Entretemps éditions, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. "Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después". A: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José and ÉCIJA, Amparo (Eds.). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC, 2011, pp. 309-329.
- LEHMANN, Hans-Thies. *El teatro posdramático*. Translation from German by Diana González et al. Original edition: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- PEDULLÀ, Carme. "El desconocimiento de la participación como acto de resistencia poética: introducción al manifiesto de la compañía FFF, *The Friendly Face of Fascism*". *Estudis Escènics* [online] (Barcelona: Institut del Teatre), No. 44 (2019), pp. 1-8.
<<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/459/pdf>> [Last accessed: 15 October 2020].

- RECK, Isabelle. "Teatro relacional o cuando el teatro agudiza la elocuencia del espectador". *Don Galán. Revista de investigación teatral* [online], No. 7 (2016), pp. 1-7. <<https://bit.ly/3xqA3yX>> [Last accessed: 15 October 2020]
- RYKNER, Arnaud. "Sobre el dispositivo y su uso en el teatro". In: GARNIER, Emmanuelle; GÓMEZ GRANDE, Fernando and CORRAL, Anna (Eds.). *Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai, 2015, pp. 281-295.
- SÁNCHEZ, José A. *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. Segovia: Ediciones La uña RoTa/ Ediciones Universidad de Castilla - La Mancha, 2017.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Coord.). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Translated from French by Nàdia Casellas. Original edition: *Lexique du drame moderne et contemporani* (2005). Barcelona: Institut del Teatre, 2009 (Escrits teòrics; No.13).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética del drama moderno. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès*. Translated from French by Fernando Gómez Grande. Original edition: *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen a Bernard-Marie Koltès* (2012). Bilbao: Artezblai, 2019.
- SCHMUTZ, Christina. "Parlar com a acte d'autoempoderament: instal·lació teatral i dispositiu de mediació tècnica al museu. *Numax-Fagor-Plus*, de Roger Bernat". *Estudis Escènics* [online] (Barcelona: Institut del Teatre), No. 44 (2019), pp. 1-12. <http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/article/view/419/pdf_1> [Last accessed: 7 October 2020].
- ZONDI, Peter. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Translated from German by Mercè Figueras. Original edition: *Theorie des modernen dramas (1880-1950)* (1956). Barcelona: Institut del Teatre, 1988 (Monografies de teatre; No. 27).

The live museum: from mausoleum to theme park

David PÉREZ PÉREZ

Universidad Complutense de Madrid

ORCID: 0000-0002-6275-7856

dperezog@ucm.es

BIOGRAPHICAL NOTE: David Pérez is an artist and independent researcher. Master's degree in History of Contemporary Art and Visual Culture from the Museo Reina Sofía and the Universidad Complutense de Madrid, he completed the Macba Independent Studies Programme and graduated in Stage Direction and Dramaturgy from the Institut del Teatre. His work explores the lines of rupture of the neoliberal condition and the production processes linked to the body, subjectivity and territory. He is co-founder of Artefactum, a platform dedicated to creation and artistic research, and works with various cultural and educational institutions in Barcelona.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article explores the growing acceptance of the cultural framework of the live arts in contemporary art museums through the paradigm of the live museum. A trend that has spread over the last decade through exhibitions that add performance art and choreography to the portfolio of temporary exhibitions and parallel activities of many art institutions. The intangibility, temporality and direct interaction with the audience of these initiatives highlight new curatorial strategies that question the spatial environment of the exhibition, the objectual logic of the artistic work and the status of the archive as a document of history, placing the body and live action at the centre of the exhibition metabolism.

Taking these exhibitions as a starting point, the article reflects on the web of mediations and intermediations that have stimulated the museum's mortuary economy, linked to the memorial function of the mausoleum, towards a celebratory vindication of the experience associated with the recreational figure of the theme park. In order to explore this feature of the late-modern landscape, an approach to the performativity of live art exhibitions is posited, combining a topological reading of the museum's domiciliations with a biopolitical and performative reading that addresses the relationships that strain the exhibition medium with the experiential and cognitive regime of global neoliberalism.

Keywords: live arts, exhibition, cultural devices, museum mediation, curatorship, neoliberalism, globalisation, performativity, interaction, experientiality

David PÉREZ PÉREZ

The live museum: from mausoleum to theme park

Live Art: Mapping of an Emergence

In the last decade many contemporary art museums have started to house exhibitions and events that, rather than confronting the audience with the artefacts of the history of art, locate the body and live action — of actors and spectators — at the core of the exhibition. This move of *the live* to the exhibition scenario implies a fundamental change with respect to the ontology of the exhibition apparatus and, in general, the metabolism of the museum inherited from modernity. If we take the connection that Adorno recognised between the museum and the mausoleum as definitive (Adorno and Horkheimer, 1962: 187; trans. 2008), we can only consider this anomaly of the *live museum* as a fabrication typical of the new cognitive and experiential regime of the global era.

In this context, contemporary art museums are immersed in a process of permanent restructuring to adapt to the demands for realisation, fluidity, immediacy, connectivity, adaptability and interaction that characterise neo-liberal economies.

Within what I will call the *interactive turn*¹ of contemporary art museums, the acceptance of the cultural framework of the live arts is embodied in a multitude of exhibitions that incorporate performance art and choreography into the portfolio of temporary exhibitions. It is a set of initiatives that use the presentation of re-stagings or *re-enactments* that displace the classic documentary rhetoric to recover the corporeal and experiential character of live actions. The temporality, intangibility, experientiality and interactivity that characterise these initiatives have led to the emergence of a wide spectrum of curatorial strategies that question the spatial environment of the exhibition, the objectual logic of the artwork and the status of the archive as a document of history. At the same time, museums have increased

1. By the interactive turn I mean the process of permanent adaptation of the cultural, organisational and technological structures of museums to the conditions of production, circulation and reception of culture within the new cognitive and intangible regime of globalised capitalism.

presentations, events, workshops, meetings and seminars that include live arts within their parallel activities.²

This new temporary consideration of the *exhibition event* is part of a broader process of cultural eventualisation. Here, the prevailing experience of art closes in on the short life of the curatorial event and the extemporaneous value of the artistic work to satisfy the norms of global consumption (Bauman, 1998: 21-34). In this respect, the production of events through temporary exhibitions and parallel activities has taken priority over the conservation of cultural assets. Thus, the value of cultural assets is not based so much on their auratic materiality or their historical representativeness as on their effectiveness as a cultural asset (Yúdice, 2003). In other words, on their ability to energise broad segments of the audience through the (re)production of events that contribute to developing new forms of subjectivity – intangible, temporary – and sociability – relational, affective – in the public sphere. An emphasis on the mobilisation of the public that, as we will see, runs parallel to the rhetoric of innovation that pervades the fields of culture, business and technology within neoliberal reason.

The projects referred to here range from milestones with a marked historiographic character, such as *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (Moca, Los Angeles, 1998) or *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* (Witte de With, Rotterdam, 2005) to projects that explore re-appropriation, such as *Performance Re-Appropriated* (MuMoK, Vienna, 2006); including procedural exhibitions such as *Moments: A History of Performance in Ten Acts* (ZKM, Karlsruhe, 2012) or participatory exhibitions, such as *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s* (Hayward Gallery, London, 2010), until a long list of retrospectives of performers and choreographers such as those of Tino Sehgal (Stedelijk Museum, Amsterdam, 2015), Yoko Ono (Malba, Buenos Aires, 2016), Maria Hassabi (MoMA, New York, 2016), Boris Charmatz (Tate Modern, London, 2015), Anne Teresa de Keersmaecker (Wiels, Brussels, 2015) or the celebrated *The Artist Is Present* (MoMA, New York, 2010) by the Serbian artist Marina Abramović.

In the context of Spain, this trend has also had considerable repercussion. Some of the earliest examples are *Retrospectiva* (2012), by Xavier Le Roy, and *Allan Kaprow. Altres maneres* (2013), both by the Fundació Tàpies in Barcelona. And projects by MUSAC, such as *Conferencia performativa* (2013), and several CA2M projects, such as *PER/FORM*. Further examples include: *Cómo hacer cosas con (sin) palabras* (2014), *Una exposición coreografiada* (2017) and the monographic exhibition *Dora García. Segunda vez* (2017), as well as the most recent *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta* (2018) at MNCARS.

2. These activities take the form of periodical programmes such as Picnic Sessions (CA2M, Móstoles), Idiorritmias (MACBA, Barcelona), Estudio (MNCARS, Madrid), Radicantes. Danza y otras especies (IVAM, Valencia), Dancing Museums (Fundació Miró, 2021); occasional events such as Reactivar/reinterpretar (MNCARS, Madrid, 2012), Bailar sobre blanco (MACBA, Barcelona, 2014), Nits Salvatges (CCCB 2007-2010); and many live art public presentations and workshops.



Xavier Le Roy's retrospective (Fundació Tàpies, Barcelona, 2012). © Fundació Tàpies



Moments: A History of Performance in Ten Acts (ZKM, Karlsruhe, 2012). © Pietro Pellini



This Success or This Failure, by Tino Sehgal (Kunsten Museum of Modern Art, 2007). © Tino Sehgal



Allan Kaprow. Altres maneres (Fundació Tàpies, 2013). © Fundació Tàpies



Move. Choreographing You (Hayward Gallery, London, 2010). © Fredrik Nilsen



The Artist Is Present, by Marina Abramović (MoMA, 2010). © Jonathan Muzikar

Much of the debate that has arisen around these initiatives comes from their own genealogies and from the spatial devices where they have been shaped: the black box and the white cube³ (Bishop, 2018: 33). From the perspective that I am interested in outlining, approaches of disciplinary anchorage run the risk of overlooking the complex power relations between agents – curators, artists, managers and audiences –, practices, discourses and institutions that mobilise the exhibition environment, as well as the new conditions of the social, cultural and economic metabolism of neoliberal societies. In keeping with this consideration, it seems inadequate to me to reflect on the inclusion of performance art or choreography based on a disciplinary perspective without exploring the general conditions that have made the settlement of *the live* in the exhibition space possible and admissible.

With the intention of seizing the strategic dimension of the live arts in the cultural domain, I will partially rely on the reflections of Louis Keidan. For the founder of the Live Art Development Agency, the live arts are not a new discipline or a set of disciplines, but rather a cultural strategy that allows the inclusion of experimental processes and experiential practices that could otherwise be excluded from established cultural and heritage frameworks (Keidan, 2003). The diversity of artistic practices that come together under this umbrella includes their disciplinary positions and forms, but it enables us to place them in relation to the new subjective and experiential economies that have emerged around the creative industries and the development of cognitive capitalism.

Returning to Claire Bishop's arguments, many of the live art initiatives would have created a hybrid between the exhibition and theatre apparatuses, converging in a gray zone, where the spatial and temporal codes inherited from modernity give rise to mixed frames that, according to the author, are related to the new technological configurations of attention (Bishop, 2018: 22-42). With a markedly phenomenological viewpoint, Bishop associates the technological arrangements of the global network with the new forms of attention and the timing of the exhibition apparatus. Her perspective boldly poses the problem in technical terms, but it is subsidiary to a thought that enshrines a technological grammar based exclusively on the field of effectiveness. In this respect, my intention is to make the discussion more complex on the basis of (inter)mediations and transductions between technical data – the sphere of effectiveness –, economic data – the sphere of efficiency – and cultural data – the sphere of effectiveness – that coexist in the metabolism of the *live museum*. Through this exercise, I would like to introduce a wide-ranging reflection that, in the manner of Benjamin, starts from the “small moment” of the exhibition “to discover the crystal of the total event” (Benjamin, 1983: 463; trans. 2005).

3. Debates around performance art have concerned the politics of the event, the immanent and singular character of the action, the sublimation of presence, resistance to commercialisation or the return to the real as dominant tropes, while the insertion of choreographic practices has given rise to a set of debates that are less critical regarding its inclusion in the museum and more attentive to the opportunities that the exhibition offers to record a practice more neglected by the history of art. With a manifestly more introspective perspective, these projects reflect on the possibilities of iteration, re-appropriation, reactivation and reconstruction of dance archives through corporality.

If we accept Adorno's proposal as valid, the issue at hand could be formulated as follows: how has this idea of the live museum, which apparently fractures the sacred and mortuary economy inherited from modernity, been possible? What does this gray zone respond to, where the logic of the white cube and the black box combine to engender live galleries? How are the transformations in the modes of appearance of history that live art initiatives play out related to the new cognitive economies, the (re)folds between history and life, and the cultural metabolism of the global era? In the end, as we shall see, all these questions respond to a transhistoric conversation that has to do with the domiciliation of the museum as an archive of culture.

The Muses Exposed

*The dead are increasingly more unruly. Today they turn ironic, they ask questions.
I think they realise that they are increasingly the majority.*

Roque Dalton

In Greco-Roman tradition the word *museum* is linked to the whim of the muses. In its etymological sense, the museum is the temple of the muses or, more specifically, the mount of the muses.⁴ For Greco-Roman culture, the mounts are the sacred spaces par excellence: they are inhabited by that group of deities that are beyond men and life in the *polis*. If the deities are beyond the *polis*, in the infinitude of the mounts, the museums, as temples of the muses, appear on the threshold between the profane finitude of the city and the sacred infinitude of the mounts: they are the spaces of opening that renew and inspire life in the *polis* through the mediating arts of the muses. The muses are not exactly deities, they are beings of the interregnum, channels between the infinite and the finite, bridges that renew the cycles of the world in a gesture that reiterates and diffracts its creation.

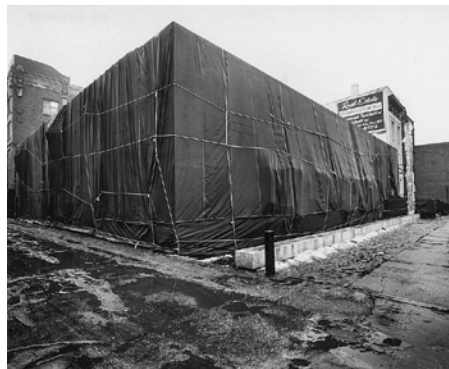
If we assume that in the West there are no mounts or gods to revere — transcendental foundations —, we only have this problem and this agonising question about us as tradition and as betrayal. There is only us: a genuinely anthropological, technical, political, historical and cultural problem. This does not mean, as we shall see, that the problem of the *us* cannot be taken up in transcendental or theological terms. Rather, it tells us that the question about (the) *us*⁵ comes in the caesura open in the archives of history. It is the

4. According to the Oxford dictionary, the word museum comes from the Latin *museum* and this, in its turn, from the Greek *moyseion*: "seat of the muses". Within Greek mythology the muses were nine beings who personified the arts and sciences. Antoine Meillet supports the hypothesis that the muse voice derives from the Indo-European root *men*, related to the Latin voices *mons* and *montis* — 'mount' —, which suggests that the muses were nymphs or deities of the mounts.

5. The problem of the *us*, at least, has two approaches within Western modernity: a political approach that leads us to the problem of the *polis* — or life in common — and a historical and cultural approach that takes us to the problem of the *arkhé* and tradition: the problem of the archive. In both cases, an anthropotechnical question arises that has to do with human (re)production. This problem has been taken up as the problem of humanisms by Peter Sloterdijk in *Rules for the human park: A response to Heidegger's "Letter on humanism"*, and also by Derrida in *Archive Fever*. In any case, here the question of what the *us* can say is, above all, the question of the world: its reproduction, its support and its renewal.

archive itself, as Derrida suggests, that poses the question as a mandate to continue renewing its future on the promise of infinity (Derrida, 1995: 44; trans. 1997). Because, in more concrete terms, as Michelangelo *manages* to say from the depths of the archive, no thought is born in us that does not bear the image of death. And since it is not unreasonable to think that a death — or a crime — could overshadow another death — or another crime —, the modern question for the museum — now as a temple of the problem *us* — will be about what deaths we should live with or, if you prefer, what deaths should matter for us. Such a perspective leads us inevitably to the problem of tradition, and to that early Nietzschean formulation of the usefulness and disadvantage of history for life (Nietzsche, 1874; trans. 2006). A mantra that continues to cast a shadow of suspicion over the museum: what archives and what stories should the museum bring to life for the life of any individual, people or nation? And what modes of relationship, as Nietzsche indicates, should we maintain with respect to the archive of history?

Based on this question about tradition, I would like to reconsider the contiguity between the sites of the museum and the mausoleum in the context of the critical studies of culture by the Frankfurt School. For Adorno, the museum machine is part of a dual death sentence: that of the museum as a school and as a factory. After the fascist drift of the European tradition and exiled in that protean land of the United States, what Adorno perceives is that, although the enlightened tradition does not save us from the barbarism of culture, the naive promises of innovation embodied by American society are also bearers of an evil that threatens to reduce the arts to the reproduction techniques of the cultural industries.⁶



Wrapped Museum of Contemporary Art Chicago, by Christo and Jeanne-Claude, 1968-1969.
© Estate of Christo V. Javacheff



Centro Georges Pompidou, *Paris*, by Piano and Rogers, 1977.
© Centro Georges Pompidou

If for the Kantian-based Enlightenment the museum is a school and, therefore, is linked to the aesthetic education of man (Schiller, 1795; trans. 1990), what begins to emerge with the consecration of industrialised societies is the paradigm of the museum as a factory (Comeron, 2007). In this dilemma between school — and European elitist culture — and industry — and

6. In this respect, Adorno's epistolary dispute with Benjamin is well known, for whom the era of technical reproducibility brings new promises of revolution that take shape around his precepts on montage and his reflections on history.

North American mercantile culture —, Adorno seems to condemn *in extremis* the monumental history of European tradition by throwing the museum into the consecrating space of the mausoleum. However, all of his later work is nothing more than an effort to resist the influxes of the cultural industries (Adorno and Horkheimer, 1962; trans. 2013). His position is paradoxical and has the unobtrusive virtue — almost to his regret, we might say — of keeping open all disputes on the question of museum mediation.

From the Nietzschean question between history and life or Arendt's hypothesis around mediation as renewal (Arendt, 1954; trans. 1996) to the more theological notes that John Berger leaves us on the relationship between the dead and the living (Berger, 2007; trans. 2011) and its implications with the allegorical and fractal procedures of Benjamin's montage, everything seems contained for modernity in that cemetery necropolis, between the threads of the dream and the awakening of a nocturnal and silenced modernity. Everything, as Benjamin would say, in its bifurcation and its two-fold conclusion as progress and barbarism. And much of this tradition supports the question of museum mediation as a zone of contact between the dead and the living. In that open interstice where conversations and contracts unfold between life and history, tradition and the future, infinity and finitude, continuity and the rupture of worlds. So, although we have chosen a *lesser moment*, what we find in the galleries of the live museum is a question that takes on an unusual density around the mediation of the museum. A dispute that, although we cannot deal with it fairly, does allow us to introduce the bipolar character of the modern condition in the caesura open between museum and theatre.

As reality-producing dimensions, time and space circumscribe the modes of operation of modernity. To the extent that objects fall from the side of space, the museum has a spatial economy while, by virtue of the modern idea according to which subjects appear in time, theatre has a temporal economy. This does not imply in any way that theatre does not produce spaces, it only indicates that theatre spaces are manifested as a function of the chronicle. However, in museums, time appears as an effect of the collection, as an interstice between the works or, more generally, as a difference between the domiciliation and arrangement of the objects in the gallery (Morey, 2014: 187-213). In this way, in modernity, the museum is constituted as an objectification apparatus that compiles the objects, materials and documents of what is to be considered as history. It is an apparatus for the production of historical truths that indicates what should be told as tradition and, therefore, as Groys suggests, that circumscribes the possibilities of the future as a difference in its surroundings (Groys, 1992; trans. 2005).

The association between the museum and the mausoleum is revealed by the complicity of the museums with power, and the sick obsession of the sovereign powers with reforming and building temples to perpetuate a sovereign order of tradition. In this respect, Adorno points out the sovereign condition that museums and theatres share as an ideological apparatus of the state, spaces for the consecration and production of collective identities linked to the interests of the government or the state (Althusser, 1970; trans. 1974). From this perspective, the museum appears as a device that fossilises

an order for the (re)production of life, to the extent that it sustains and perpetuates the history of the victors in the mode of sovereign tradition.

Theatre, in contrast, is an apparatus of subjectivation aimed at (re)producing the truth of experience. It has an eminently temporal character: it subjectivises the story through fable in order to convey a truth that, in the first place, is linked to the experiences of the subjects of the story and not to the objects. The truth of the theatre experience has to do with a well-known set of mirrors and duplications. It is by confronting myself with the *drama* — the action of the other — that a double truth reaches me: the truth of my own experience, in the truth of the existence of the other (Bakhtin, 1975; trans. 2000). Naturally, it is a contingent truth, a truth that arises from the time that makes us become subjects, from that deferred time of remembrance that always ends up revoking any figuration of the truth in the froth on the daydream. This otherness of the mirror is typical of theatre mediation in modernity. This does not imply that the modern museum cannot contain fictions, dramas or chronicles; it only indicates that its genuine operation is based on the exhibition, that is, on revealing — distancing — the drama or fiction, and not in its mimetic inversion.

If we think of art museums, it becomes immediately apparent that they are places full of fictions — potentialities of the world —, representations and narratives of all kinds. However, what defines the museum is not the works of art but the idea of the collection. It is not the particular *drama* of artists or spectators, nor even the collective dramas of history, it is the operation of forming combinations and exposing them to a retrospective viewpoint. The chronicle and the narrative are an effect of the collection. Museums form sets of works that make the past legible and constitute the truth of history on the surface of the objects that are bequeathed to us. Undoubtedly, their operation has a fabulating power, but the dramas and fictions of the museum aspire to be the space for the constitution of our present. Thus, in modernity, the museum is limited to the production of a type of properly historical fictions that have the will to bequeath to us — to ratify as truth — what was and should count for us as tradition and future — of tradition — through a complex arrangement of voids, continuities, discontinuities and ruptures on the surface of the archive.

From this perspective, the museum is once again seen as the reverse of life. From the tomb of the archive, life is nothing more than the constitutive exterior of the museum. It is its necessary, unattainable, contingent *outside*: the measure of the immeasurable. In its aim to objectify, the museum defends itself against life and, if it tells us about it, it is only through what has been withdrawn from life and placed in reserve (Groys, 1992: 15-38; trans. 2003). Within its bare, aseptic and closed rooms, the domiciliations of objects take on what Proust called a second-degree life; what, with Benjamin, we could call a passage of life: a stage between the means of life and death. The mortuary and extractive architecture removes certain objects from life — does it remove them or does it rescue them? — to produce life as an effect beyond its walls. In its opacity, the museum only affirms life as suspension: life in the background or posthumous life, where life itself outside the walls comes

to reveal itself as a radical difference of space and time: an otherness with respect to the archive (Groys, 1992: 15-38; trans. 2003). This is the nature of the museum's mediation: preserving and revealing to life its breath and inspiration in view of what is not really known. There are those who think that the museum only affirms the sovereign tradition, others prefer to think that its purpose arms the future as a difference, many others seem to be clear that this possibility must be manufactured socially, and there are those who have even affirmed, like Borges, that these compiling machines were only created so that men could get lost in their galleries (Borges, 1941). Among all the suspicions formed about the museum, Borges' has the particular audacity to open the senses, instead of closing them in explanatory reason.

So let us return to that oxymoron of the live museum to discern not so much the opposing senses — which seem clear — but the senses that find a more appropriate formulation in the playful complex of the theme park than in the sepulchral silence of the mausoleum. Because far from what has been set out so far, when we attend many *live art* shows, the exhibition apparatus appears as a fluid psychosomatic plot, driven by the times of realisation of the performers or the audience. In these exhibitions we enter a space where history is presented as a vivid, corporeal, energetic world, within a process of actualisation where all the polarities set out so far are combined with aberrant forms for the modern spirit.

Intermediate Zones: The Promises of Performativity

To explore the new modes of operation of the exhibition, we are going to focus our attention on the notions of apparatus (Déotte, 2012; trans. 2012) and device (Agamben, 2010; trans. 2014). To do this, I propose a reading guideline that involves relating the ecology of the exhibition environment with the new cultural metabolism. A reading that will lead us to explore the arrangements between the discourses of art, curatorial practices and new forms of institutionalism that collapse in the paradigm of the live museum and its total arrangement as a theme park of humanity. This proposal leads us to consider the way in which the *performative turn of intermedial practices*, the *experiential turn of minimal art*, the *discursive turn of curatorship* and the *relational turn of participatory practices* have helped broaden the grammars of the exhibition. And to how this opening has been displacing the exhibition as a space for the representation of history towards the procedural, phenomenological, experimental, dematerialised and participatory models that facilitate the passage to the cultural framework of the live arts.

Taken together, these four scenarios have made the exhibition space evolve through various models of efficacy. Such models bring together a large part of the exhibition grammars on which the discourses of the performativity of the exhibition circulate in our contemporaneity. According to Dorothea von Hantelmann, the notion of performativity in art puts into perspective “the contingent and elusive realm of impact and effect that art brings about both situationally — that is, in a given spatial and discursive context — and relationally, that is, in relation to a viewer or a public”

(Von Hantelmann, 2010: 25; trans. 2017). Therefore, performativity seeks to recognise and evaluate the reality-producing dimension of the arts and introduce it into the discourse to assess its effects. To understand its hegemonic position as evaluative discourse, it is appropriate to consider performativity — in the manner of Butler — as a domain in which power acts as discourse (Butler, 1999: 275; trans. 2007), driving the performance of the apparatus and the relationships between the agents based on the domiciliation of the enunciations that are consigned as effects, and the promises that are formulated around the reality-producing capacity of the arts — cultural efficacy.

According to these considerations, the elusive notion of *effect* turns out to be a contingent construction that depends on the arrangements and games of distribution between artistic practices — as visibilities —, the enunciations that verify them and the specific forms of institutionalism that unfold in the space of contemporary art. From this perspective, the discourses of performativity are not limited to verifying the effects of art exhibitions, but rather lead their performance in relation to the promises they formulate, organising competences of the arts based on models that play with cultural *efficacies*, business *efficiencies* and technical *effectivities* (McKenzie, 2001: 55-95)

Four Scenarios of the Exhibition

First, I would like to consider the body of work that Dick Higgins grouped under the category intermedia. A heterogeneous compendium of practices that had as its epicentre the Black Mountain College and John Cage musical performances, but also included action painting, environments, happenings by Kaprow or the Gutai Group, the audiovisual experimentations of Fluxus, performance art, mail art or part of conceptual art (Higgins, 1984). The intermedia thrust of the action introduced the studio model, which led the moment of action to the heart of the exhibition (Calderoni, 2007: 66-83) and questioned the representative and objectual logics of the gallery. In this respect, the *performative turn* of the *intermedial* practices would be at the base of an outbreak of paradigms that reshape the exhibition according to temporal and dematerialised logics — in the case of performance art and happenings —, environmental and procedural logics — in the case of environments and installations — or even, participatory logics through many of the Fluxus events.

Taken together, these proposals vindicated immediate modes of relationship with the audience. They broke the disembodied frame of the gaze and the illusionism of the performance, arousing a direct awareness of the observer in the encounter with art. This situation has been characterised — in relation to the heroic history of action painting and body art — as a *sacramental trinity*, which removes the body of the spectator by identifying it with the body of the artist and art (O'Doherty, 2000: 55; trans. 2011). In this respect, although it is true that the artist's body bursts into the gallery space through artistic action, the audience's corporeality would have emerged from certain positions on the literalness of the artistic object associated with minimal art.

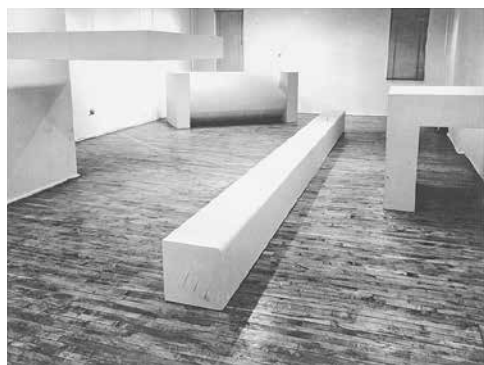


18 Happenings in Six Parts, by Allan Kaprow (Reuben Gallery, New York, 1959). © Fred W. McDarrah

As Dorothea von Hantelmann argues, minimal art would have introduced a phenomenological model into the grammar of the exhibition space, leading the viewer's experience to a topological awareness of their position in space (Von Hantelmann, 2014). According to Von Hantelmann, this phenomenological model would also question the historiographic model inherited from the 19th century, according to which viewers were subjected to the authority of history under a representative scopic regime. From this perspective, minimalist objects would have led the viewer's perception towards the exteriority of the space, and therefore introduced a situational dimension that, as Hal Foster points out, asks the viewer "to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site" (Foster, 1996: 41; trans. 2001).

In this context, Michael Fried's criticisms of the literalness of the minimal object are well known, which, according to the author, leads the exhibition to an intermediate space of experience that he calls *theatricality* (Fried, 1968: 173-194; trans. 2004). From the logic of the specificity of the medium, Fried found scandalous, for modern sensibilities, the loss of autonomy of minimalist sculpture, which literally consecrated its artistic existence to dependence on an audience. In any case, theatricality introduces a reconsideration of the spaces of intermediation: the opening of the exhibition apparatus to an open and agonising space, where the modern status of the white cube and the black box enters a tense space of negotiation.

Another of the great criticisms of the minimalist operation is described by Rosalind Krauss. In "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", Krauss argues that the regime of experience introduced by minimalism runs parallel to the reconfiguration of the museum on the alienating logics of industrial capitalism. From her perspective, the phenomenological subject of minimalism sacrifices the experience of history through the intensification of an immediate and fragmented experience, where the viewer finds no space



One-person exhibition, by Robert Morris (Green Gallery, New York, 1964).
© Robert Morris / Artists Rights Society

for reflexivity and otherness (Krauss, 1990: 3-17). Based on Krauss' arguments, Dorothea von Hantelmann has established a correlation between the experiential turn of art and the centrality that consumption and the production of experiences have acquired within our societies. To do so, the author takes up the theses that Thomas Schulze outlines in *The Experience Society*. According to Schulze, capitalist society unfolds a type of speculative economy that relies on the empowerment of desire and demand — and not so much of supply and need — based on the logics of intensification, spectacularisation and eventualisation of the experience (Schulze, 2005: 55-57). Although the most forceful in this respect has been Benjamin Buchloh, pointing out that the centrality of contemporary art museums is based on the assertion of a new financial order, “because this extraordinary miracle of the transformation from nothing into surplus value is on display perpetually” (Buchloh, 2009: 26).

With the outbreak of conceptual art and the emergence of curatorial mediation, this tendency to dematerialise the artistic object found a new thrust through notions such as concept or discourse. Within what has become known as the *discursive turn* of the arts, the exhibition apparatus is reshaped around the sign as a fundamentally linguistic space.⁷ In this respect, the strengthening of curatorial positions in the 1960s and the conceptual strategies of the 1970s would have revitalised art as the narrative of art, emphasising what with Mijaíl Bakhtín we could call the general scope of statements or enunciations. As Paul O'Neill notes, in this context, exhibitions are beginning to be perceived as powerful tools of subjectivation with which to act in the domain of discourses, relaunching the semiotic and archaeological models of the exhibition (O'Neill, 2012: 10; trans. 2012).

The decisive movement of this turn involves conceiving the collection as an archive, insofar as the archive de-hierarchises the corpus of art history, overturning the library order of tradition. The notion of the archive reveals the ethnocentric presupposition of the collection and the power structures that have shaped the discipline of the history of art and the modern museum through the determination of the performativity of the archiving gesture (Derrida, 1995: 24; trans. 1997). According to these ideas, the new museology

7. Artists such as Joseph Kosuth or the *Art & Language* group exemplify the way in which the gallery becomes a semiotic score by emphasising the reflective, analytical and linguistic functions of the concept of and discourse on art.



Glass Words Material Described, by Joseph Kosuth (1965). © Joseph Kosuth



Index 2 (III), Art @ Language (Documenta V, 1972). © Lisson Gallery

and institutional criticism consolidate the narratives of difference relying on Derridian deconstruction. From this perspective, the recourse to re-enactments within the cultural framework of the live arts participates in the general enthusiasm regarding archaeological models and the actualisation processes that reveal the possibilities of archives and cultural repertoires⁸ (Lepecki, 2010: 63-84; trans. 2013).

To complete this outline, we would like to end by considering the scenario of relational aesthetics.⁹ According to Bourriaud, relational practices put the sphere of human interactions into perspective, proposing art as a space for the production of forms of sociability. From the point of view at hand, this turn would have led to the entry of a series of community, participatory and collaborative models that define the exhibition environment as a social interstice or a meeting space “where these instantaneous collectivities are installed, governed by the degree of participation required of the viewer by the artist, the nature of the work and the models of the social proposed or represented” (Bourriaud, 1998: 15; trans. 2008). This consideration of the interaction not only implies an overflow of the notions of work and authorship, but also, through participation, shifts the viewer’s position to the realm of the actual production of the work.

Bourriaud’s sociology of art contrasts with the visions that define art as a fictional space that actively plays with forms of visibility and enunciation to reshape the *partage du sensible*. Strong criticism of the relational scenario has rained down from those latitudes. One of the most explicit was formulated by Jacques Rancière, pointing out that many relational practices are not only based on a consensual order of politics — and therefore police and conservative order, according to the author’s terms — but also that, by virtue of a supreme ethical logic, identify and suppress both the forms of art and the forms of politics (Rancière, 2004: 59-78; trans. 2004). Rancière’s

8. In this respect, André Lepecki’s ideas regarding the body as archive and the corporeal and affective potentialities of reincarnation are well known. For Lepecki, the desire to archive dance does not involve a nostalgic fixation on a past — as Foster suggests regarding the visual arts — but rather the liberation of the unrealised possibilities that the archive keeps in reserve. The central issue in this dispute is that the legibility of the archive is not based on an intentional and directed order, but on an accidental and contingent order. Thus, the subjectivism of many approaches to the archive runs parallel to the onanism of our contemporaneity.

9. The relational scenario was created around Nicolas Bourriaud’s considerations regarding some practices developed in the 1990s by artists such as Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, Philippe Parreno, Christine Hill, Pierre Huyghe or Henrik Plenge Jacobsen, among others.

considerations draw attention to the way in which the relational scenario defines art directly as a mode of social production, advocating the effectiveness of the art form and suppressing the mediating power of fiction.¹⁰



Universal Fantastic Occupation, by Július Koller and Rirkrit Tiravanija (Centre Pompidou, 2015). © Michel Zabé



VB68, by Vanessa Beecroft (Museum für Moderne Kunst, 2011). © Vanessa Beecroft

These four scenarios highlight what we could call the vocabulary of the performative in the exhibition and the models of efficacy that come to be found in the live museum as a theme park of humanity. A space designed according to immediate forms of interaction — where mediations tend to be suppressed through the transparency of the system —,¹¹ and the modern discretion that established a distance between subjects and objects is subsumed for the sake of a direct experience of time: the *real time* of the realisation. The paradox of this approach lies in the fact that the greatest promoters of the rhetorics of immediacy and transparency that surround the live arts are precisely those who, by position and profession, exercise the greatest control over the intermediation system. Thus, it is essential to analyse the leading role of curatorship from the 1960s to the present day.

Liveness: The New Museum Interface

As Paul O'Neill has pointed out, the increase, centrality and diversity of exhibitions run parallel to the priority that curators have given to the exhibition space as an instance of mediation and debate against the autonomous role of the works of art (O'Neill, 2012: 10; trans. 2012). In recent decades its attributions in the art system have only increased, extending the tasks associated with the arrangement of art archives towards tasks of socialisation, organisation, audience creation and educational approaches (Sternfeld and Ziaja, 2012: 21-24). Their polyhedral constitution within the art system is one more reflection of the dynamics that we have been proposing regarding

10. Rancière argues that supposedly critical art has been reduced either to artistic practices without a dissensual nature, or to others that suppress the function of art as a provider of visual devices, certifying the maxim that there is nothing to see. In this respect, Rancière's position closes on what he calls the aesthetic regime of the arts, where the notion of cultural efficacy cannot be directly translated into an effective politics of the media insofar as art rests on the production of fictions that displace the positions occupied by the forms of the visible, the speakable and the possible.

11. Within the rhetorics of transparency, mediation is perceived as an element loaded with negativity and an obstacle that should be removed for the optimal circulation of financial, symbolic and psychosomatic flows of global neoliberalism (Han, 2012; trans. 2013). From our perspective, the rapid dissemination of the cultural framework of the live arts is related to the demands of transparency implicit in the interaction models that ensure the vitality and full-time connectivity of the network society.

the fusion of the models of efficacy and efficiency. Thus, the prototypes of cultural efficacy are assembled, which we associate with the visions of the curator as a creator (Altshuler et al., 1994), and those of economic efficiency, which we associate with the curator as a facilitator of the new creative economies pointed out by Ferguson (Greenberg et al., 1996: 81-112) in the new technological framework of global art.

Most historians agree on locating the formation of curatorship in the live arts in the 1990s, within a moment of special visibility of the sector that Michael Brenson called *The Curator's Moment*. In this context, the work of the British Lois Keidan at the head of the Live Art Development Agency (LADA) and the Institute of Contemporary Arts (ICA) is often pointed out as an essential contribution to the rapid spread of the live art category in the rest of continental Europe. In Keidan's words, live art "represents a challenge to received ways of doing, thinking and seeing, and a way of opening frontiers to any political, social or cultural agenda" (Keidan, 1999: 1). If we take this (pro)position seriously, live art does not emerge from a model of positive affinities and formal similarities between practices, but from a principle of non-identity, from a gap in the definition that sustains the myth of the transgressive liminality in its lack of definition as a cultural mediation strategy (Hoffmann, 2009: 101). According to this perspective, the live arts are not an artistic form but a kind of rhetorical and curatorial space that supposedly operates in the cultural and aesthetic margins, avoiding institutionalised recognition.

The implicit myth of the cultural liminality¹² of live art has been persuasively debunked by Philip Auslander in *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (2008). Auslander's study reveals the hegemonic position that the logics of liveness occupy within cultural discourses and practices, both in performative settings and in the media sphere (Auslander, 2008: 191-203). This consideration puts into perspective the idea that the supposed institutional subversion of live art as a cultural strategy is not an exception within cultural policies, but the same norm that is administered as a claim within the experiential rhetorics of neoliberalism and the logics of eventualisation of hypermediated cultures. At this level, vitality is clearly described as an ideological strategy associated with a set of meanings — experience, risk, intensity, authenticity, spontaneity, immediacy, transparency, etc. — that move culture within the habits of consumption and production of neoliberal reason (Laval et al., 2009: 142; trans. 2013).

Another example of this is the historical correlation between the advent of the live art cultural framework and labour policies in the British context around the creative industries. A socioeconomic programme based on the culturalisation of the economy that, among other things, enhanced life through the prominence of multiculturalism embodied in the work of the Young British Artists (Albarrán, 2019: 158-167). According to Gerald Raunig, the objective of

12. On the issue of liminality, it is interesting to note the role of this notion in the formation of Performance Studies and Cultural Studies. Based on Turner's developments, McKenzie proposes the term liminal norm to make explicit the normative function developed by the notion of liminality in Performance Studies, guiding the construction of the objects of analysis, the selection of cases, and the methodology itself in a kind of self-founding fantasy based on a supposed suspension of order (McKenzie, 2001: 51).

these policies was to push the logics of creativity and cultural innovation as one of the main economic and social assets of Cool Britannia (Raunig [*et al.*], 2013: 191-203). In this respect, as George Yúdice has shown, what lies behind this idea of culture is a new conception that departs both from the model of enlightening exaltation — Schiller — and the anthropological model of the way of life — Williams — to define culture as an available resource that, first and foremost, implies its management and administration. According to Yúdice, this process has folded art on an expanded conception of culture articulated on the basis of utilitarian criteria, which is represented as capable of solving and facing all kinds of problems (Yúdice, 2003: 26; trans. 2003).

In this respect, it is instructive to return to the extension of the powers of the curator. In this way, it is possible to capture the displacement of what Mick Wilson called the *Foucauldian moment in art* in relation to the hegemony of discourse, towards the question of the reception and interactive management of audiences. Rogoff has referred to this displacement as the *educational turn* in curating (Rogoff, 2008), while Beatrice von Bismarck understands it as the transition from curating to the curatorial (Sternfeld and Ziaja, 2012: 21-24). In both cases, the substance is a biopolitical conception of the cultural device that subsumes in terms of audiences the set of agents, operations, exchanges and interactions that take place around the exhibition.

The totalising adoption of the notion of audience in the field of art implies a substantial lack of distinction between the agents and the means of the exhibition — artists, curators, publics, etc.—: a field of intermediations reduced to the norm of permanent interaction in an artificial and controlled environment according to the model of the digital panopticon (Han, 2012; trans. 2013). Or, in other words, a musealisation of existence (Marchán Fiz, 2008: 138-157) through the extension of display and containerisation systems (Flórez, 2014), which process life immediately in the moment of its realisation. In this respect, many of the live art exhibitions begin to function as interfaces that connect and optimise the experience of the audience within a hyper-connected panoptical environment.



Your body of work, by Olafur Eliasson (Moderna Museet, 2015).
© Anders Sune Berg



Green Light Corridor, by Bruce Nauman in *Move: Choreographing You* (Hayward Gallery, London, 2010).
© Jonathan Hordle

If we return to the field of live art exhibitions, I believe that we are already in a position to understand why, in the new anthropotechnical configuration of the global era, the machinery of the museum jumps from the mausoleum to the theme park. As we have seen, live art exhibitions not only assimilate all the postmodern turns of the exhibition, but also crystallise the emergence of the paradigm of the live museum, where the exhibition begins to be seen as a space for energetic, corporeal, subjective and organisational processing of social relations through a de-limited notion of audience.

This new cultural metabolism requires an analytical orientation that reflects the shift of the exhibition apparatus towards the programmatic device of cultural government. In it, culture, business management and technology optimise an immediate, transparent experience without a hint of negativity for the recreation of the audiences. In its drive to museize existence, the new device of culture incorporates a biopolitical dimension – in cultural terms of audience and in political terms of agency – and zoological dimension – in technical terms of reproduction. This dimension, although it always fails and ruins its promises of fulfilment, aspires to assimilate life on the surface of the living, and no longer on the corpses, mummies, ruins or monuments of what was on the threshold of finitude. This is a new alliance that explains why the exhibition has become eventualised and volatilised, redefining the museum in complicity with the liveness shopping centre: the theme park. Not only in the livestock sense of the upbringing of humanity – Sloterdijk – or in the idealistic and pastoral sense – Heidegger, or in the teleological sense of the great silence of the dead – Berger –, but in the recreational and dystopian sense – meatily playful – which Pierre Klossowski ventured in *The Living Currency*. The school of the total spectacle: a great theme park where anyone can be converted into live currency.



Bibliographical References

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: La Crítica de la Cultura y la Sociedad*. Translated from German by Manuel Sacristán. Original edition: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1962). Barcelona: Ariel (1995).
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Industria cultural*. Translated from German by Juan José Sánchez. Original edition: *Dialektik der aufklärung* (1947). Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo?. Translated from Italian by Mercedes Ruvituso. Original edition: *La Chiesa e il regno* (2010). Buenos Aires: Ariadna Hidalgo, 2014.
- ALBARRÁN, Juan. *Performance y arte contemporáneo: Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Translated from German by José Sazbón and Alberto J. Pla. Original edition: *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (1970). Buenos Aires: Nueva visión, 1974.
- ALTSHULER, Bruce; GREENBERG, Mark. *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*. New York: Abrams, 1994.

- ARENDR, Hannah. *Entre el pasado y el futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Translated from German by Ana Poljak. Original edition: *Between Past and Future* (1954). Barcelona: Península, 1996.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge, 2008.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*. Translated from Russian by Tatiana Bubnova. Mexico City: Editorial Taurus, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. "On Art, death and postmodernity –and what they do to each other". In: HANNULA, M. (Ed.). *Stopping the Process: Contemporary Views on Art and Exhibitions*. Helsinki: NIFCA, 1998, pp. 21-34.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Translated from German by Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera and Fernando Guerrero. Original edition: *Das Passagen-Werk* (1983). Barcelona: Ediciones Akal, 2005.
- BERGER, John. *Con la esperanza entre los dientes*. Translated from English by Ramón Vera Herrera. Original edition: *Hold Everything Dear* (2007). Barcelona: Alfaguara, 2011.
- BISHOP, Claire. "Black box, white cube, gray zone: Dance exhibitions and audience attention". *TDR/The Drama Review*, Vol. 62, No. 2, 2018, pp. 22-42.
- BORGES, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Translated from French by Cecilia Beceyro and Sergio Delgado. Original edition: *Esthétique relationnelle* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. "The museum as a space for regeneration". In: *10,000 Francs Reward (The Contemporary Art Museum Dead or Alive)*. Seville: Universidad Internacional de Andalucía, 2009, pp. 18-32.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Translated from English by M.^a Antonia Muñoz. Original edition: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1999). Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- CALDERONI, Irene. "Creating Shows: Some notes on exhibition aesthetics at the end of the sixties". In: O'Neill, Paul (Ed.). *Curating Subjects*. London: Open Editions, 2007, pp. 66-83.
- COMERON, Octavi. *Arte y postfordismo: Notas desde la Fábrica Transparente*. Barcelona: Trama Editorial, 2007.
- DÉOTTE, Jean-Louis. ¿Qué es un aparato estético?. Translated from French by Francisco Salas Aguayo. Collection of articles. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Translated from French by Paco Vidarte. Original edition: *Mal d'archive. Une impression freudienne* (1995). Madrid: Trotta, 1997.
- FLÓREZ, Fernando Castro. *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia: Sendemà, 2014.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Translated from English by Alfredo Brotons Muñoz. Original edition: *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (1996). Barcelona: Ediciones Akal, 2001.
- FRIED, Michael. "Arte y Objetualidad". In: *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Translated from English by Rafael Guardiola. Original edition in *Artforum*, No. 5 (June 1967). Madrid: Editorial La Balsa de la Medusa, 2004, pp. 173-194.
- GREENBERG, Reesa [et al.]. *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996.

- GROYS, Boris. *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural*. Translated from English by Manuel Fontán. Original edition: *On the New* (1992). Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Groys, Boris. "Sobre lo nuevo". *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, No. 2 (2003), pp. 15-38.
- HAN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Translated from German by Raúl Gabás. Original edition: *Transparenzgesellschaft* (2012). Barcelona: Herder Editorial, 2013.
- HANTELMANN, Dorothea von. *Cómo hacer cosas con arte: El sentido de la performatividad en el arte*. Translated from English by Raquel Herrera. Original edition: *How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity* (2010). Bilbao: Consonni, 2017.
- HANTELMANN, Dorothea von. "The Experiential Turn". In: Carpenter, Elizabeth (Ed.). *On Performativity*, vol. 1 of the *Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014.
<<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>> [Last accessed: 29 January 2021].
- HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia. Poetics of the New*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.
- HOFFMANN, Beth. "Radicalism and the Theatre in Genealogies of Live Art". *Performance Research*, Vol. 14, No. 1, 2009, pp. 95-105.
- KEIDAN, Lois. *Live Art: National Arts and Media Strategy: Discussion Document on Live Art*. London: Arts Council, 1999.
- KEIDAN, Lois. *Run Riot: Interview of Lyn Gardner with Lois Keidan (04/03/19)*. <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/lyn-gardner-talks-lois-keidan-20-years-live-art-development-agency>> [Last accessed: 29 January 2021].
- KEIDAN, Lois. *What is Live Art?*, 2003. <<https://www.thisisliveart.co.uk/projects/lois-keidan-and-daniel-brine/>> [Last accessed: 29 January 2021].
- KRAUSS, Rosalind. "The cultural logic of the late capitalist museum". *October*, No. 54, 1990, pp. 3-17.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Translated from French by Alfonso Diez. Original edition: *La nouvelle raison du monde* (2009). Barcelona: Gedisa, 2013.
- LEPECKI, André. "El cuerpo como archivo: El deseo de recreación y las supervivencias de las danzas". Translated from English by Antonio Fernández Lera. Original edition: "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance" (2010). In: NAVERAN, Isabel de; ÉCÍJA, Amparo (Eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial, 2013, pp. 63-84.
- MARCHÁN FIZ, Simón. "Desenlaces; la teoría institucional y la extensión del arte". *Estudios visuales: Teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, No. 5, 2008, pp. 57-138.
- MCKENZIE, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London: Routledge, 2001.
- MOREY, Miguel. *Escritos sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Translated from German by Joaquín Etorena. Original edition: *Unzeitgemässe Betrachtungen. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Madrid: Libros del Zorzal, 2006.
- O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. Translated from English by Lena Peñate. Original edition: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (2000). Murcia: CENDEAC, 2011.

- O'NEILL, Paul. "La emergencia del discurso curatorial: Desde el final de los años sesenta hasta el presente". Translated from English by the journal *Exit*. Original edition: "The Emergence of Curatorial Discourse: from the late 1960s to the Present". In: O'NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (2012). *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, No. 17, 2012, pp. 8-51.
- RANCIÈRE, Jacques. "Problemas y transformaciones del arte crítico". In: *El malestar en la estética*. Translated from French by Miguel Ángel Petrecca [et al.]. Original edition: *Malaise dans l'esthétique* (2004). Buenos Aires: Clavel intelectual, 2004, pp. 59-78.
- RAUNIG, Gerald [et al.]. *Factories of knowledge, industries of creativity*. Los Angeles: Semiotext(e), 2013.
- ROGOFF, Irit. "Turning". *e-flux journal*, Vol. 1, 2008, pp. 1-10.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Translated from German by Jaime Feijóo and Jorge Seca. Original edition: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Barcelona: Anthropos Editorial, 1990.
- SCHULZE, Gerhard. *The Experience Society*. London: Sage, 2005.
- STERNFELD, Nora; ZIAJA, Luisa. "What comes after the show? On post-representational curating". In: RICHTER, Dorothee (Ed.). *On Curating Issue 15: From the World of Art Archive*, Vol. 14. Zurich: OnCurating, 2012, pp. 21-24.
<http://www.on-curating.org/issue-14.html#.XWzaYIDtY_U>
[Last accessed: 29 January 2021].
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Translated from English by Gabriela Ventureira. Original edition: *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era* (2003). Barcelona: Gedisa, 2003.

theo-
ry
and
analy-
sis

Performing Matter

An Ontological Exploration of Matter and Meaning in Henri Bergson and Karen Barad

Marc VILLANUEVA MIR

ORCID: 0000-0002-2174-3095

marcvillanuevamir@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Marc Villanueva Mir is a dramaturge and researcher. He holds a Bachelor's Degree in Stage Directing and Dramaturgy from the Institut del Teatre (IT) and in Literary Studies from the Universitat de Barcelona, and studied the Master of Arts in Applied Theatre Studies at the Justus-Liebig-Universität Giessen. His research focuses on the performativity of discourse and the political reconfigurations of the performative.

Abstract

In this paper I elaborate on how matter is thought of in the work of Henri Bergson and Karen Barad, thus challenging the Cartesian split between body and mind.

On the one hand, I disclose Bergson's envisagement of matter not as a thing but as a process, and stress how matter plays a central role in the experience of duration, therefore shaping reality as a process of becoming-with. Although Bergson's diagrams are usually figured as static, I argue that they are actually imbued with movement and should be seen as moving. This bond of matter to duration and transformation blurs common distinctions between matter and language and proves especially useful when thinking of dance and performance as arts of mattering.

On the other hand, I follow Barad's description of quantum mechanics in order to highlight that matter cannot be torn apart from meaning, since knowledge cannot be produced out of matter but is always constructed from within matter. Barad's insistence on the production of knowledge as an embodied practice reveals a strong political commitment to the world as an ongoing open process of mattering that asks us to rethink the meaning of agency from a posthumanist point of view.

I argue that, for both Bergson and Barad, matter can be said to perform. I eventually raise the question of how such an approach can help us think about and practise dance and performance beyond the Cartesian framework of the primacy of language.

Keywords: matter, language, dance, performativity, Henri Bergson, Karen Barad, Bergsonism, posthumanism

Marc VILLANUEVA MIR

Performing Matter

An Ontological Exploration of Matter and Meaning in Henri Bergson and Karen Barad

Setting the Problem¹

“Language has been granted too much power.” I would like to start by echoing this opening line from the famous essay “Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter” by Karen Barad (2003). I would especially like to highlight the sense of urgency that resonates in the act of writing such a short and clear-cut statement to open an academic paper; even more, if we consider that that paper is not dealing (at least not directly) with language but with physics; and even more if we note that this blunt sentence is prelude to an otherwise extremely complex and nuanced essay. The surprise that may arise from these remarks might make us wonder why the author found such a heading to be the most proper way to set the problem she wants to deal with. As is often the case, the surprise that forces us to rub our eyes in front of an unexpected sign (or emergence) of an overtly direct reaction comes as a result of the existence of a hegemonic power position in front of which, precisely due to its very hegemony, we tend to keep our eyes shut. The elephant in the room that Barad is pointing at, and towards which I would also like to turn my attention, is the Cartesian ontology that separates between matter and mind (*res extensa* and *res cogitans*) alongside object and subject. The excess of power that language “has been granted” can be rooted to the Cartesian distinction that over centuries has privileged the mind over the body, thus producing a specific framework for the selection, production and distribution of knowledge in Western culture. Language belongs to the mind, and its primacy as an epistemological tool to access the world has systematically foreclosed any other form of knowledge based on the body or, more generally, on the realm of matter. But as Isabelle Stengers warns us, a tool “is not an instrument to be used at will, [but] co-produces the thinker” (2005: 196), and so is language not merely an instrument of thought but an entire set of preconditions and exclusions that

1. The project that produced these results has been supported by a scholarship granted by Fundació Bancària “la Caixa” (ID 100010434) with the code LCF/BQ/EU17/11590003.

has heavily imprinted a series of epistemological and ontological assumptions on our perception of reality — a series of assumptions, as we will see, with deep political implications. In order to break up with the Cartesian cuts and hierarchies, the entire set of assumptions upon which they rely (which include mainstream notions of space, time, meaning or agency, to name just a few) must be radically called into question. It is in this sense that we can understand Barad's opening statement as a necessary precondition for any critique of hegemony to unfold.

This very outcry — that language has been granted too much power — can also be directed to the main theoretical shifts in the humanities during the 20th century, which mostly worked out their perspectives from a rethinking of the notions of language and discourse. From the new understanding of the conventional nature of language that arose from Saussure's insights and the so-called "linguistic turn" to post-structuralism, language appears to conceal all the secrets of knowledge and social interaction, while constituting the main tool for their reformulation. The idea of revolution itself seems to fall prey to this conception, as long as we still believe in the possibility of thinking of it solely in linguistic terms. Only in the late 20th century and increasingly in the first decades of the 21st century we witnessed an emergence of critical positions ranging from feminism to queer theory, decolonialism, antiracism, posthumanism or ecocriticism (among many others) that are bringing the importance and political relevance of matter to the fore. One of the obvious challenges that these diverse and multiple approaches must undertake is to find out how not to reproduce the Cartesian habit of mind of understanding matter as an *object*, but to develop an entire ontology from matter.

For academia, though, a contradiction arises immediately: such an ontology can be formulated, according to academic methods, exclusively by the mediation of language. This limitation poses at least a difficult question to any theoretical endeavour that seeks to take the problem of matter seriously. In this sense, it is not surprising that many theoretical approaches are closely following and drawing inspiration from contemporary social and political practices, even artistic ones, that are engaging directly with matter and pushing forward ground-breaking models of relating to the world and its becoming.

From this point of view, we can think of dance and performing arts not just as a field for the reproduction of matter-based discourses and theoretical paradigms, but as a privileged spot for the production of material engagements and theory-in-the-making, especially when performativity² appears to be increasingly regarded as a keyword when it comes to understand the behaviour of matter (Barad, 2003). Dance and performance could therefore constitute a way to bypass the linguistic limitations of theory and to offer instead an embodied understanding of the questions that surround matter.

2. The concept of performativity has gained momentum in social studies to a large extent due to Judith Butler's influential work on gender performativity (1990). Although Karen Barad builds upon Butler while developing her own understanding of posthumanist performativity, she criticises the lack of agency and dynamism that matter is given in Butler's theory along with its limitation to account for the materialisation of exclusively human bodies (Barad 2007: 151). Therefore, the notion of performativity that I refer to in this essay is not to be confused with or reduced to Butler's approach to gender performativity.

But again, some difficulties arise: is it not true that the history of theatre and dance arts has been equally primed by language to a great extent? Is not the whole weight of Western culture to be felt in the working habits and conditions of dance and theatre institutions? Is not the work division and the deadline-oriented temporality that both production and exhibition venues, as well as public and private institutes for funding, continuously demand from artists dismissing, in practice, many alternative understandings of matter and the potential relations that could emerge from them?

Indeed, the Cartesian ontology echoes in every link of the production chain, and yet the transformations of dance and performance in our days, together with a broader understanding of performance and performativity as belonging to a sphere that surpasses the traditionally defined confines of art and art production, are promising. A shift is occurring from the exclusivity of language-defined realities to consistent material engagements with the time we share as part of the world. And if this is so, how could an ontology of matter, in the sense exposed above, prove useful for the further development of dance and performance practices, on the one hand, but also for political action and thinking on the other? What would thinking in terms of matter rather than in terms of intellect or language enable us to see, to feel or to develop in both artistic and political terms?

Obviously, the formulation of a matter-based ontology exceeds the scope of this paper, in which I aim, more humbly, to explore some links between matter and performance so an understanding of matter can benefit from a certain approach to performance and, inversely, performance can benefit from a certain understanding of matter. Importantly, my understanding of matter and performance throughout this paper tackles both concepts as aggregates of notions of time, space, bodies and agency. I argue that any suggestion about matter has immediate implications in performance and politics, and the other way around: any statement about performance affects matter and politics, thus weaving a cobweb of ethical thickness that maps our position within the milieu of matter.³

This exploration will follow the steps of two main theoretical figures. On the one hand, I will review the crucial claims of the philosophy of Henri Bergson, who did not just develop a complex theory about the relations between matter and memory, but whose insights about time, duration, virtuality or intuition proved to be highly influential among dance and performance theorists and practitioners from the second half of the 20th century onwards. Far from aiming to offer an exhaustive account of Bergson's thinking, I will concentrate on the dynamic relation that he inscribes at the core of his work, that between matter and memory, and on how his concept of duration seems to provide some clues for an alternative material engagement with the production of meaning. On the other hand, I will look closely at Karen Barad's interdisciplinary proposal to take a feminist interpretation of quantum physics as a radically transformative ontological ground for both

3. Politics is meant not from the point of view of the institution but as a social struggle encompassing a multiplicity of inequalities.

natural sciences and the humanities. After analysing what she understands as representationalism, which as we will see can be described as one of the heaviest ideological burdens that the primacy of language has put on us, I will offer an overview of her main conceptual tools in order to eventually focus on her call not to construct knowledge *out of* matter but to understand the production of knowledge as an embodied practice *within* matter. In the last chapter, I will sum up the main points of this paper and raise the question of what implications Bergson's and Barad's views may have for a performative practice.

Matter and Memory: Henri Bergson and the Congealing of Meaning

It may sound a bit odd to introduce Henri Bergson as a reference point for building up a discussion on matter and performance, as his dualist propositions, his interest for picking up examples from psychology and psychological disorders and his thorough reflections on the spirit (*l'esprit*) may sound nowadays, at best, like an anachronism. As a matter of fact, Bergson can be seen to have been already anachronistic in his own time. If, as Peter Louis Galison (2000) suggests, one of the greatest obsessions of the 19th century was the conquest of time, or rather the conquest of an objective and homogenised time that would eventually allow for the synchronisation of all clocks — a necessity posed by the invention of the railroad and the dreams of imperial expansion —, Bergson was thinking of time in metaphysical terms while Einstein was trying to fix the problem of clock synchronisation, eventually formulating his theory of relativity. Unlike Einstein's physics, Bergson's metaphysics were lacking any immediate practical utility, and the outbreak of World War I wiped out almost completely any possibility for Bergson's insights to be followed up. That is why we could consider, together with Elisabeth Grosz (2004), Bergson's position to be an untimely one. Bergson's philosophy remained deeply unfashionable until the second half of the 20th century, when the interest of several philosophers in his work — most notably, Gilles Deleuze — created a scholarship of its own. This scholarship would no longer be about Bergson but about Bergsonism: a broader concept that Deleuze came up with in order to reframe the old-fashioned perception of Bergsonian theories and let them appear as capable of being part of the present and melting with its current concerns. From this perspective of Bergsonism, there is no point in trying to reconstruct Bergson's thinking word by word, but rather in rereading it from a contemporary point of view and in placing his ideas not in the narrow frame of his historical time but in his own mighty untimeliness.

There is still a second reason why the choice to invoke Bergson in this context might seem an odd one, which emerges from a first reading of his texts: by tracing a dividing line between “matter” and “memory”, which we could equate with the Cartesian cut between “body” and “mind”, is he not granting all the attributes of the spirit — including those of agency, vital impetus (*élan vital*) and becoming — to memory, while reducing matter to pure extension? A first encounter with Bergsonian texts strongly suggests so. One

of his theoretical cornerstones, laid at the core of his first work, *Time and Free Will*, is a clear distinction between quantitative and qualitative magnitudes. According to Bergson, affections and psychical states, unlike “things with well-defined outlines, like those which are perceived in space” (1910: 9), cannot be measured according to a numbered scale, because they constitute differences in kind instead of differences in degree. The feeling of bliss cannot be said to be an intensified feeling of joy, at least not in the same sense than two metres can be said to be twice the length of one metre. The opening pages of *Matter and Memory* describe a difference in kind between matter and memory, and may suggest an identification of matter with an inert object, since “matter cannot exercise powers of any kind other than those which we perceive. It has no mysterious virtue; it can conceal none” (Bergson, 1994: 71).

A closer reading discloses, though, that these first impressions are misleading. One of the main clues of Bergsonism, as Deleuze highlights (1991: 31-35), consists of “stating and solving problems in terms of time rather than of space.” What this means (and this has very important implications for a proper understanding of Bergson) is that Bergsonian philosophy never builds on fixed concepts or essences, but is fundamentally dynamic. It is neither animated, however, by the kind of automatised movement that can be found in Hegel’s dialectics. Bergsonian texts progress in duration, and they can be understood in the very terms of becoming that they seek to describe. Its movement is meandering and open-ended, and if we find some clear-cut distinctions as in the examples above, we can understand them to be “provisional” (Lawlor, 2003: 30). They constitute a mere methodological artifice and, at the end of *Matter and Memory*, the once strongly established distinctions eventually start to melt:

Consciousness and matter, body and soul, were thus seen to meet each other in perception. (...) And homogeneous space, which stood between the two terms like an unsurmountable barrier, is then seen to have no other reality than that of a diagram or a symbol (Bergson, 1994: 219).

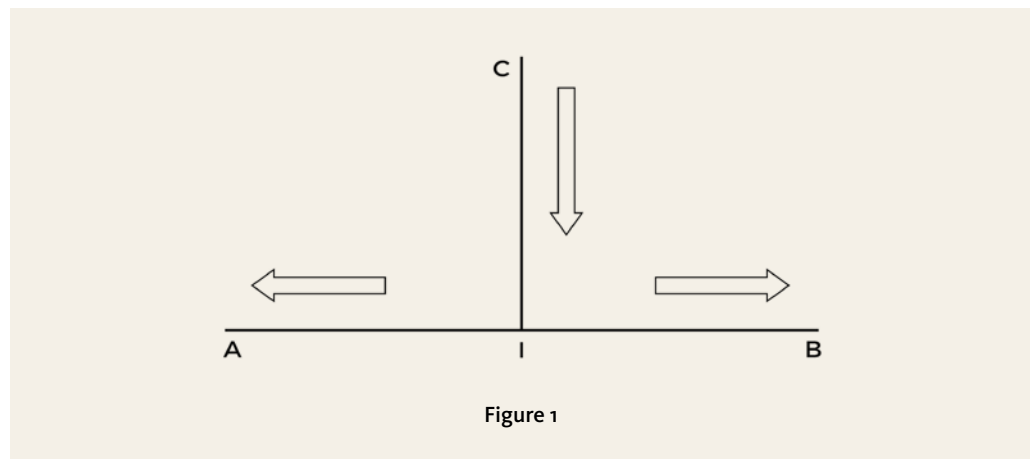
But what does this shift actually mean, and how are we to approach the relations between memory and matter? Let’s start with the latter concept. In the first pages of *Matter and Memory*, Bergson describes matter as follows:

Matter, in our view, is an aggregate of “images”. And by “image” we mean a certain existence which is more than that which the idealist calls a *representation*, but less than that which the realist calls a *thing* — an existence placed halfway between the “thing” and the “representation” (1994: 9).

This definition of the “image” is important for Bergson in order to distance himself from idealism and realism at the same time. What is at stake here is where the nature of matter lies. According to Bergson, both idealism and realism share the disbelief that the nature of matter resides in its knowability. Whether matter is a mental representation or an autonomous entity, “to

perceive, for both idealism and realism, means to know, to receive a disinterested registration of a pure knowledge,” while “for Bergson, perception cannot be equated with knowledge, for it is primarily concerned with action” (Grosz, 2004: 164). Indeed, in the same way that “to recognise a common object is mainly to know how to use it” (Bergson, 1994: 93), the perception of matter is always related, for Bergson, to an operation of selection of the images that constitute matter as a whole according to the capacity of our body to interact with them. In other words, “we always perceive first what interests our needs or functions” (Lawlor, 2003: 24), while the rest of matter remains unnoticed. That does not mean that that unnoticed matter constitutes a mystery. As we already saw, for Bergson matter does not conceal anything, since the difference between matter and our perception of it is a difference of degree: “there is in matter something more than, but not something different from, that which is actually given” (Bergson, 1994: 71).

Let us consider now the second instance of Bergson’s “provisional” dualism. If perception is in charge of the selection of images from the multiplicity of matter, memory’s role is to perform its recollection. Here we find one of the most elaborated aspects of Bergson’s philosophy, and the spine of *Matter and Memory*, which I will briefly summarise with the idea that the past, for Bergson, is not the time we left behind, but a constant force that keeps together all our recollections within our present, and which continuously interacts with it. The following scheme (*Fig. 1*) may be useful to understand the specific relations that Bergson aims to draw:

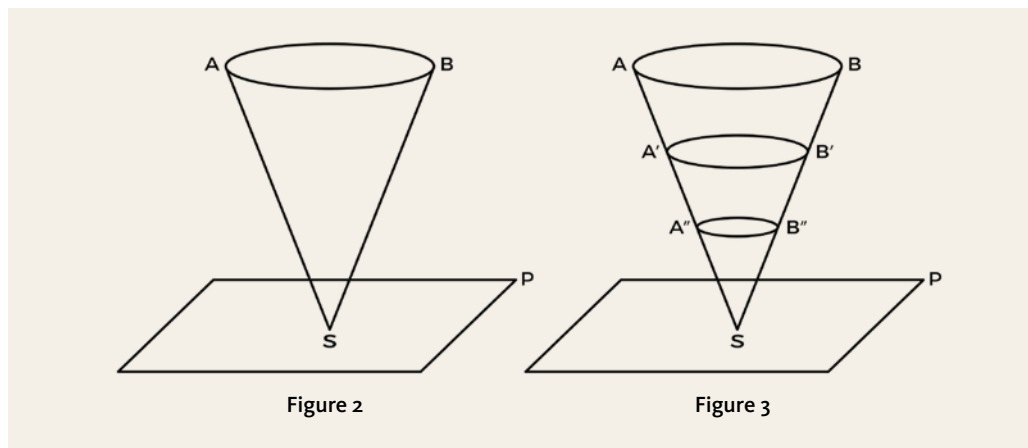


In this scheme, the axis AB represents the extension of matter (which, as we can see, is much larger than its perception), while the vector CI indicates the flow of past memories to the point I, which corresponds to the position of the body in the present time. The point I is but a really tiny portion of the combined dimensions of matter and the past. In fact, it is so small that we can almost see it as a tip that cuts through matter from the past. As Bergson understands it, “memory does not consist in a regression from the present to the past, but, on the contrary, in a progression from the past to the present” (Bergson, 1994: 239). Memories “constantly mingle with our perception of the present and may even take its place” (Bergson, 1994: 66). From this point

of view, the present as a stand-alone time becomes hugely problematised, as it practically turns out to be a function of the past, an instrument for its actualisation:

[Our present] is that which acts on us and which makes us act; it is sensory and it is motor—our present is, above all, the state of our body. Our past, on the contrary, is that which acts no longer but which might act, and will act by inserting itself into a present sensation from which it borrows the vitality. It is true that, from the moment when the recollection actualises itself in this manner, it ceases to be a recollection and becomes once more a perception (Bergson, 1994: 240).

Let's move to a different visualisation. The famous image of the cone (Fig. 2 and Fig. 3), in which the point I is replaced by the summit S, shows more clearly how the present is contained into the past (the cone defined by SAB) and not the other way around; that “the present itself is only the most contracted level of the past” (Deleuze, 1991: 74). What I would like to stress about this image is that, according to Bergson, we should imagine it *in movement*. The entire graph is supposed to move, and indeed in a very complex way. Bergson speaks about movements of ascent, descent, advance, flow, rotation, contraction, release and sectioning, just to name a few.



I do not pretend to summarise here the entire set of steps of this process of remembrance,⁴ but just to underline the fact that the relations that Bergson is thinking about, in a language strikingly imbued with descriptions of movement, are fundamentally dynamic. And so is the relation between matter and memory. As Lawlor (2003: 48) suggests:

We must even say that, if the memories are descending towards the summit, images are ascending up from the bottom. If the difference between matter and memory consists in these two opposite directions, then we have to say that the cone image as Bergson presents it is incomplete; there is a second cone, a cone of matter, below the cone of memory. Being a double, like a mirror image, this second cone would have to be the *inverse* of the first.

4. A thorough description of the cone's movements can be found in Lawlor (2003: 43-59).

The double cone that Lawlor imagines, and which I sketched up (Fig. 4), might be redundant in its representation of matter (otherwise already portrayed as the plane P) but it allows us to visualise an important point of Bergsonism: that, in spite of the preliminary methodological distinctions, matter seems to flow directly into memory and shape it, in the same way that memory is shaping matter through the actualisation of the past on the action of the body. The idea of dance, of movement, becomes especially meaningful from this point of view, as we can imagine the entire exchange depicted by Bergson as an engagement of material and mental agencies in a common movement. As Deleuze (1991: 75) posits it:

Hence, the importance of *Matter and Memory*: Movement is attributed to things themselves so that material things partake directly of duration, and thereby form a limit case of duration. *The immediate data (les données immédiates)* are surpassed: Movement is no less outside me than in me; and the Self itself in turn is only one case among others in duration.

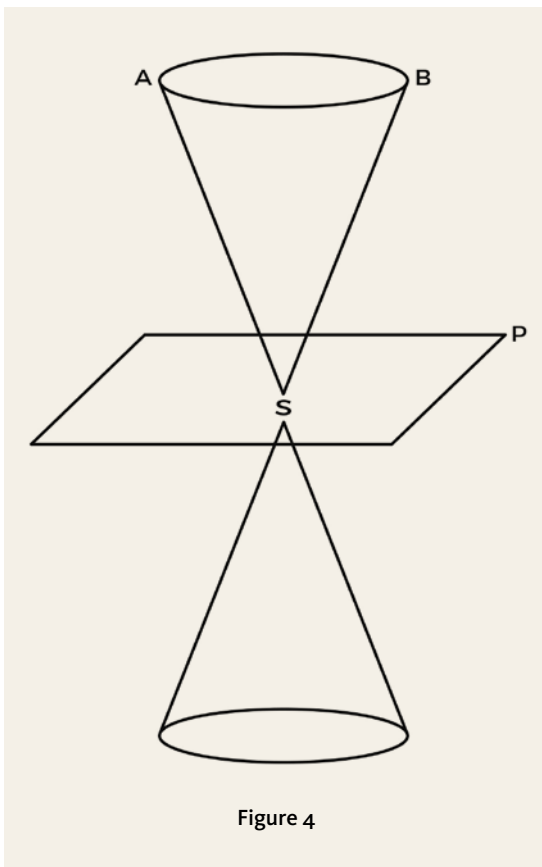


Figure 4

Bergson defines his key concept of duration as a time that is imbued with becoming. Unlike the time measured by clocks, which “homogenises and measures all other modes of passing insensitively” (Grosz, 1999: 18), duration cannot be seen as a *thing* but as a *process*, an open-ended experience of time that contains simultaneously the past, the present and the future in their ongoing becoming. Bergson’s notion of duration allows us to imagine an open future that unfolds without following any previous plan, by constantly actualising itself through processes of differentiation (Deleuze, 1991: 42-43), “through division, bifurcation, dissociation by difference through sudden and unexpected change or eruption” (Grosz, 1999: 28). Although in *Time and*

Free Will Bergson seemed to grant the experience of duration exclusively to the human mind, there are some hints in *Matter and Memory* (and increasingly in his later work) that point towards matter having its own duration and forming a virtual Whole with the duration experienced by human beings (Deleuze, 1991: 105). We can venture that this understanding confers, finally, as much dynamism and agency (potentiality to become) to matter as to the psychological human subject. As Grosz (2004: 248) notes, it would be absurd to think that the ability to become and to partake of duration could belong exclusively to living beings, “for it is the condition under which nonorganic configurations of matter give rise to the earliest forms of life, as well as the conditions under which life elaborates and develops itself, along the lines matter itself provides.” That means that matter has the same capability of

congealing meaning⁵ (through difference and actualisation in its ongoing becoming) than the psychological subject owner of language. The implications of this idea are profound at least in two directions: on the one hand, it turns upside down the Cartesian ontology that confined the production of meaning to the mind while reducing matter to an external object of knowledge deprived from any virtuality. (Here we can recall how, in the beginning of *Matter and Memory*, Bergson was still insisting on the idea of matter being unable to “exercise powers of any kind other than those which we perceive.”) On the other hand, maybe it is not too risky to draw the conclusion (even if we want to take it just as a provocation) that the disclosure of a symmetry between matter and memory leaves the subject alone on the summit S, without having more control over the upper cone (that of the past) than over the lower one (that of matter). Hence the upper cone should not be seen as a property of the subject, which grants it its spirit and the capacity to produce meaning, but as a force acting upon it and setting it in movement, as much as matter is so too. Bergson himself seems to ponder these implications in a beautiful paragraph of *Matter and Memory* (151-152):

Now, if it be true that we never perceive anything but our immediate past, if our consciousness of the present is already memory, the two terms [matter and memory] which had been separated to begin with cohere closely together. Seen from this new point of view, indeed, our body is nothing but that part of our representation which is ever being born again, the part always present, or rather that which, at each moment, is just past. (...) But this special image which persists in the midst of the others, and which I call my body, constitutes at every moment, as we have said, a section of the universal becoming. It is then the *place of passage* of the movements received and thrown back, a hyphen, a connecting link between the things which act upon me and the things upon which I act (...)

Matter and Performance: Karen Barad and the Agency of Matter

Although the physicist Niels Bohr was a contemporary of Henri Bergson, and both developed their theories around the concepts of time, space and matter, the distance between their respective approaches to the question of the nature of the universe may seem too huge to be smoothly overcome. Nevertheless, I argue that the metaphysical suggestions of Bergson can be extraordinarily developed into the physical concerns of Bohr, and that the apparent dividing line between them falls apart as long as we consider them from the point of view of a performative ontology, which I have tried to hold

5. I draw on Barad's description of matter as a “congealing of agency” (2003: 822) in order to better convey the mechanism by which meaning is formed, neither as a property of an object nor as a projection from the outside, but as a process of becoming from within. For this reason, I prefer to discuss how matter “congeals” meaning rather than how it “produces” it. The very notion of meaning experiences here a transformation: on the one hand, meaning cannot be regarded as a “product” any longer, as something clearly bounded, but becomes physically enmeshed in the very matter upon which it depends. On the other hand, meaning ceases to be exclusively related to human perception, and takes on the capabilities of matter to change, self-organise and evolve (in Bergson's words, to become), as is notably exemplified by the formation of life from nonorganic materials. That encompasses other than human intelligences and capabilities and helps us see that meaning is not an exclusive human quest. For further Bergsonian considerations on matter, life and evolution, see Bergson (1998).

thus far. In this section I will follow Karen Barad's feminist reading of Niels Bohr and his interpretation of quantum physics, which she seeks to make accessible not only to physicists but to the most multiple arrays of scholars and readers. In her opinion, Bohr's practice must be defined as "philosophy-physics", since "physics and philosophy were one practice for him, not two" (Barad, 2007: 24). Barad performs a serious attempt to develop a philosophical framework by drawing on matter and its behaviours rather than on the traditional sources of the mind and language.

The primacy of language over matter (or its equivalence, the primacy of culture over nature) is not a mere instrumental arrangement but an ideological and political one. We must bear in mind that "the sciences are marked by the cultural and ideological specificities (e.g., political, historical, linguistic, racial, religious) of their creators" (Barad, 1995: 70). The traditional confinement of the attributes of subjectivity, agency, virtuality and historicity to language and culture shows how the deprivation of matter from producing meaning or being granted an own sense of historicity is the enactment of a bias that forecloses any recognition of a different, differential and differentiated becoming of the world without the subtraction that language inflicts on it.⁶ Or, as Barad formulates it: "What is at stake is nothing less than the possibilities for change" (2007: 46).

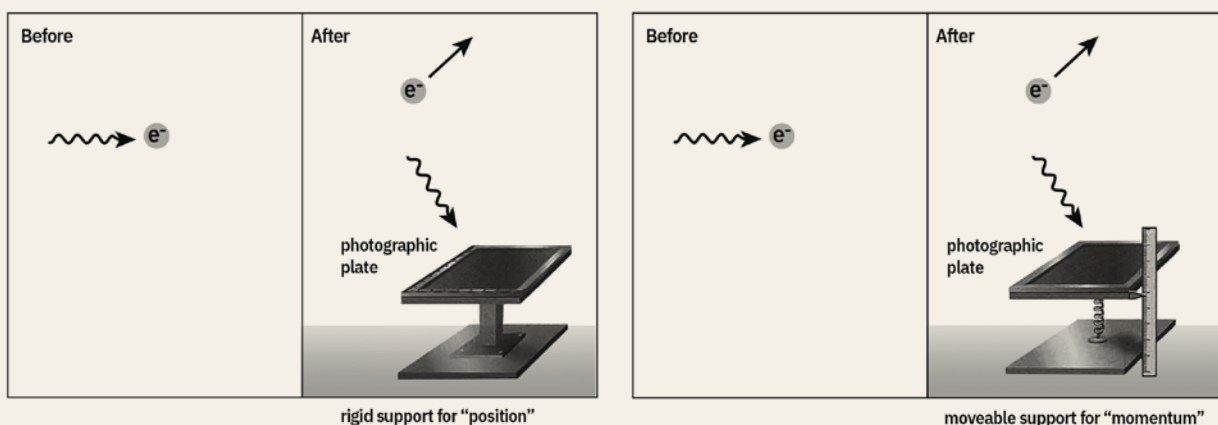
Probably the most prominent subtractions enacted by language come from the (often) unacknowledged ideological position that Barad calls "representationalism". In her own words, "representationalism is the belief in the ontological distinction between representations and that which they purport to represent; in particular, that which is represented is held to be independent of all practices of representing" (2003: 804). Representationalism is the ideology that underlays the Cartesian ontological gap between subject and object, and which defines Newtonian physics as well. Whether we talk about knowledge, language or politics, representationalism assumes the existence of individual entities (either objects, words or social groupings) inherently constituted by certain properties and delimited by determinate boundaries. This assumption is so strong that accuracy, a legacy concept from representationalism, has unwittingly become an absolute value. Scientific objectivity is often described in these terms: the closer a theory or a representation is to the object of study, the more objective it is. In a maybe more disturbing way, we can find this absolute value as being the cornerstone of the definition of social justice in democratic systems too: the more accurate the interests of people are represented in power institutions like parliaments, the more just a democracy is. Importantly, the ideological character of these assumptions relies on them being perceived as self-evident, or "natural". But is "Nature" really consistent with these views? Does Nature conform to representationalism, Newtonian physics and Cartesian ontology? In describing

6. Interestingly, when commenting on Bergson, Deleuze describes the relation between our perception of matter and matter itself as an operation of subtraction instead of one of addition or completion: "By virtue of the cerebral interval, in effect, a being can retain from a material object and the actions issuing from it only those elements that interest him. So that perception is not the object plus something, but the object *minus* something, minus everything that does not interest us" (1991: 24-25).

this ideological knot, Barad claims that Nature not only shows very different behaviours than those which representationalism would expect, but that, moreover, it often acts in plain queer ways (Barad, 2011).

As she explains, the idea that beings “exist as individuals with inherent attributes, anterior to their representation” (Barad, 2007: 46) has been deeply put into question by quantum physics. Quantum mechanics show how, as counter-intuitive as it may be, matter at subatomic level does not seem to have individualised inherent properties, nor to conform to the Newtonian descriptions of time and space that used to be the undisputed foundations of physics. Dispelling the aura of the Heisenberg’s well-known uncertainty principle, Barad brings to the fore Bohr’s complementarity principle (which she renames as indeterminacy principle), according to which the core problem in quantum physics is not that we *cannot know* simultaneously two attributes of a moving particle (like position and momentum), as Heisenberg stated, but that particles just *do not have* determinate values of position and momentum at the same time. Our measurement of either the position or the momentum must be carried out by mutually exclusive apparatuses, since a rigid support is necessary to determine the position of a particle, while a moveable support is required in order to define its momentum (Fig. 5). The conclusion that Heisenberg draws from this (that there are limits to our knowledge of physical reality) is an epistemological one, while Bohr’s is ontological. According to Bohr, the measured property of the particle emerges as a result of the act of measurement itself. In other words, the determination of an apparatus produces, rather than detects, the determination of a certain value that we must otherwise imagine as indeterminate. Therefore, “there is no unambiguous way to differentiate between the “object” and the “agencies of observation” (Barad, 2007: 114). Barad sums up this challenge to the Cartesian subject-object distinction by replacing the ontological category of “entities” by that of “phenomena”. Phenomena, “specific material configurations of the world’s becoming” (Barad, 2007: 91), can be seen as “the primary ontological units” (Barad, 2003: 818). They express themselves in terms of relations and always emerge within an “intra-action”. Barad proposes the

Figure 5



concept of “intra-action” as a shift from the customary notion of “interaction”, which presumes the prior existence of independent entities with inherently determinate properties and boundaries. If we understand that the world’s becoming takes place through phenomena, that these phenomena always emerge from specific intra-actions, and that their identity does not precede them but is congealed in and through that very intra-action, we are very close to the core of Barad’s articulation of quantum physics and her performative account of matter.

The notion of performativity, which Barad borrows from Judith Butler, must be complemented by yet another key concept in her formulation, that of agency. According to Barad, agency strictly means the capacity to act; “it is an enactment, not something that someone or something has” (Barad, 2003: 826-827). Through this reformulation, “agency is cut loose from its traditional humanist orbit” (Barad, 2003: 826), since it concerns both humans and non-humans as long as they can engage in processes of intra-action. The Cartesian cut between subject and object is replaced, in Barad’s account, by an agential cut, which strictly determines those agents (human and non-human) engaged in an intra-action in the terms produced by their very intra-action. In her own words:

This ongoing flow of agency through which “part” of the world makes itself differentially intelligible to another “part” of the world and through which local causal structures, boundaries, and properties are stabilised and destabilised does not take place in space and time but in the making of spacetime itself. The world is an ongoing open process of mattering through which “mattering” itself acquires meaning and form in the realisation of differential agential possibilities. (...) In summary, the universe is agential intra-activity in its becoming (2003: 817-818).

If agency is not a property but a performative “flow”, and if it cannot be attributable to human beings more than to material phenomena, we are finally able to grasp Barad’s concept of matter, which “isn’t situated in the world” but “worlding in its materiality” (Barad, 2007: 180-181).

Matter, like meaning, is not an individually articulated or static entity. Matter is not little bits of nature, or a blank slate, surface, or site passively awaiting signification; nor is it an uncontested ground for scientific, feminist, or Marxist theories. Matter is not a support, location, referent, or source of sustainability for discourse. Matter is not immutable or passive. It does not require the mark of an external force like culture or history to complete it. Matter is always already an ongoing historicity (Barad, 2003: 821).

One of Barad’s highest ambitions is to show that a performative understanding of matter does not only account for the production of material bodies but also for the production of meaning and discourse.⁷ As a matter of fact,

7. As she makes it crystal-clear herself in “A Feminist Approach to Teaching Quantum Physics”: “In fact, agential realism offers a way to interrogate not just classical notions of realism versus instrumentalism, objectivity versus subjectivity, absolutism versus relativism, or nature versus culture in science but also dualistic and fixed notions

“discursive practices and material phenomena do not stand in a relationship of externality to each other, [but] the material and the discursive are mutually implicated in the dynamics of intra-activity” (Barad, 2007: 183). The fact that matter is “an ongoing historicity” does not mean that matter has an independent existence somehow ungraspable for the human mind; rather, we should keep in mind that “the world is an ongoing open process of mattering”, of which human beings are part. It is important to note that Barad considers discursive practices to be “not human-based practices” (2003: 821), but any material configuration of the world. In this sense, she does not describe matter as “a thing” but as “a doing”, as “a congealing of agency” (2003: 822). If we followed this argumentation, we might end up concluding that matter and meaning are, for Barad, one and the same, since they do not seem to be separable from each other any longer. In doing so, we would be falling prey again to Cartesian fixed categories and ignoring what quantum mechanics actually teach us. We would be taking again “matter” and “meaning” to be things instead of processes (something that Bergson already warned us about). What we can draw on quantum physics is the possibility to think of the relation that we observe between matter and meaning as an entangled one. In quantum mechanics, entanglements represent “a generalisation of a superposition to the case of more than one particle” (Barad, 2007: 270), which means that the determination of a value (for example, spin) of one particle in an entangled system will immediately determine the value of any other particle it is entangled with, even if they are separated by a large distance. The famous Schrödinger’s cat paradox, in its final stage, shows how an observed object can be entangled with its agencies of observation, as long as the eigenstate of the cat (dead/alive) can be only determined by the apparatus of observation, and will remain indeterminate until a measurement is conducted. But the crucial point to understand Barad’s position on the entanglement of matter and meaning is that, instead of being “the interconnectedness of things or events separated in space and time,” entanglements are “enfoldings of spacetime-matterings” (Barad, 2011: 139). The concepts of time, space or even being-alive, do not constitute given independent realities, as they are presented to us by classical physics.⁸ Instead, they are performed by iterative intra-actions, which represent “the dynamics through which temporality and spatiality are produced and iteratively reconfigured in the materialisation of phenomena and the (re)making of material-discursive boundaries and their constitutive exclusions” (Barad, 2007: 179).

The entangled relationship between the production of matter (“a congealing of agency”) and the production of meaning crystallises in the idea

of race, class, gender, and sexuality in the realm of social dynamics. For example, according to agential realism, ‘gender’, ‘race’, ‘class’, and ‘sexuality’ refer to specific social dynamics, not to properties attributable to a particular person. These terms are historically, geographically, and politically situated. Agency is involved in using these categories. People use these terms for specific purposes. Realism is involved because, in a power-imbalanced society, sexism, racism, classism, and heterosexism have real material consequences, even though the concepts are socially constructed” (1995: 68).

8. In his refusal to give up on the classical principle of locality, Einstein argued against the theory of quantum entanglements while referring to them as “spooky action at a distance”.

of “mattering” or “worlding” as “particular boundary-drawing practices” (Barad, 2011: 126). I argue that this constitutes the core of the ethical commitment that Karen Barad seeks to extract from the quantum understanding of matter: as far as intra-actions are agentive, and therefore part of the world in its becoming, every material-discursive practice produces a differential configuration of the world. These practices, whether they are conducted by humans or not, enact agential cuts and therefore define the world in terms of differentiation. Differentiating, as Barad points out to us, “is not about othering or separating but on the contrary about making connections and commitments” (2007: 392). The nature of matter consists of a readiness to get entangled with the Other, “which is not just in one’s skin, but in one’s bones, in one’s belly, in one’s heart, in one’s nucleus, in one’s past and future” (2007: 393). In other words, Barad, for whom knowing and being are material entangled practices (2007: 379), considers knowledge to be already an embodied ethical commitment with the world and not something to be collected from the outside. The human understanding of matter is always produced *within* matter and in intra-action with it; and in the same way that matter’s becoming is accountable to the performative becoming of the world, human practices are equally responsible, by their boundary-drawing and determining activity, not only for the knowledge that they seek “but, in part, for what exists” (Barad, 2007: 207). The entangled state of material phenomena and discursive practices (matter and meaning) implies that any conceptual cut or division has immediate and direct material effects on human and non-human bodies. Barad’s final invitation is not to disregard or try to disentangle these effects, but to assume the responsibility that they entail and to look for practices of making connections and commitments instead of othering and dividing.

That is, what is needed is accountability for the cuts that are made and the constitutive entanglements that are effected. In particular, the “posthumanist” point is not to blur the boundaries between human and non-human, not to cross out all distinctions and differences, and not to simply invert humanism, but rather to understand the materialising effects of particular ways of drawing boundaries between “humans” and “non-humans” (Barad, 2011: 123-124).

Conclusions: A Leap into Duration

Thus far I have explored the different conceptions of matter that emerged from my reading of Henri Bergson and Karen Barad. I do not find it too bold to conclude that the resemblances between them may have exceeded the differences that were to be expected, according to the apparently essential difference of their fields of study: physics and metaphysics. That is not so surprising, after all, if we regard both approaches as a challenge to their disciplines and to the Cartesian notion of the cognitive human subject as opposed to the inert and passive realm of matter. What we actually saw is that matter is neither inert nor passive in either Bergson’s or in Barad’s accounts;

quite the opposite, matter is for Bergson part of the world's becoming and an ongoing process of congealing of meaning, while for Barad it is directly a congealing of agency and an embodied production of meaning. In this respect, we saw how "meaning is not a property of individual words or groups of words but an ongoing performance of the world in its differential intelligibility" (Barad, 2003: 821). Difference and differentiation are key concepts for both authors. Bergson's pioneer idea of virtuality, which is actualised by the past into the present, thus producing "an irreducible pluralism" in "the actual" (Deleuze 1991: 104), can be directly related to the "constraining but not determining" nature of agential intra-actions (Barad, 2003: 826), which perform constant reconfigurations of the world for which both human and non-human agents are accountable.

Akin to Bergson's statement that "the past should be *acted* by matter, *imagined* by the mind" (1994: 223), I argue that matter is much more tightly bound to performance than to mere representation. Matter is not a thing but a process, and its own duration is "a mode of infecting self-differentiation" (Grosz, 1999: 28), of becoming and producing meaning and historicity within an ecology of both human and non-human practices.

I would like to conclude with the claim that these attempts to bring to the fore an ontology of matter showcase a great potential for rethinking key aspects of dance and performing arts. Indeed, we dealt exclusively with concepts of time, space, bodies, movement, agency and meaning, duration and differentiation, virtuality and actualisation. By shifting the focus on performance from having a human subject in the centre to considering matter as becoming-with, we can undo and overcome the Cartesian dualisms that keep haunting the artistic and political understandings of performance as related to human will, agency and subjectivity. This approach, which for Bergson would imply a refusal to exert our practical needs on matter, opens up our perception of the material world in order to regard it as "an integrated totality," which "exhibits a duration of its own, a mode of its own unpredictability and novelty" (Grosz, 2004: 197). In a relevant thought experiment, Bergson offers us an extraordinary description of this suspension:

(...) if you abolish my consciousness, the material universe subsists exactly as it was; only, since you have removed that particular rhythm of duration which was the condition of my action upon things, these things draw back into themselves, mark as many moments in their own existence as science distinguishes in it; and sensible qualities, without vanishing, are spread and diluted in an incomparably more divided duration. Matter thus resolves itself into numberless vibrations, all linked together in uninterrupted continuity, all bound up with each other, and travelling in every direction like shivers through an immense body (1994: 208).

The posthumanist landscape presented by this performing matter, which "draws back into itself", "resolves itself into numberless vibrations", "all bound up with each other", and makes them travel "in every direction like shivers through an immense body", opens up the field for further artistic

exploration of the multiplicities that the virtuality of matter can entail, and which can be actualised in a constant reworking of agencies and productions of meaning.

An example of such an artistic exploration could be the work by Kris Verdonck (A Two Dogs Company) in a series of performances without human actors where machines or chemical reactions take on the task to perform. Whereas his series *Dancer* stages the machinic movement of a radial saw (*Dancer #1*), a truck motor (*Dancer #2*) or a jackhammer (*Dancer #3*) as they perform a solo in an otherwise empty venue, his series *Mass* explores the dynamism of raw matter: *Mass #1* confronts us with a low-lying sea of fog animated by autonomous chemical reactions while *Mass #2* focuses on the subtle yet unstoppable movement of several graphite pools. What brings these works together is not just the replacement of the human body by a different source of agency, but the insistence on movement as a continuum of differences: the process of becoming what Bergson described as “duration”. Both the *Dancer* and *Mass* series call movement into question by forcing us to attune to different bodies and rhythms and perceive in them dance too, not because their movement is virtuous from a human point of view, but rather because our presence as an audience turns those motions into an artistic event.⁹ In fact, one of the acutest questions that experiencing one of those works may pose to us is how we observe and how we stand to the performance as its observers. Regardless of how matter continues to behave on its own when no human being is staging it, Verdonck’s works show clearly that the congealing of meaning in front of an artistic performance is an entangled phenomenon, that feeds both on the performance of matter and on the imagination of the mind.

With this example I do not mean to state that my reading of Bergson and Barad must lead us to a theatre without human performers.¹⁰ Quite the contrary, I consider this approach capable of opening more horizons than those that it may foreclose. Moreover, I consider it equally capable of inspiring both artistic practice and research, by calling into attention the dividing lines that we might be inadvertently drawing between human and non-human, living and non-living, intellect and matter. Another relevant aspect of this approach is its refusal to separate representations from things, in other words, to cut loose meaning from the material conditions of its emergence. This approach encourages us not just to focus on the final artistic work as a bearer of meaning but to pay attention to the working methods and conditions, to the relations of humans and non-humans, of the artists/researchers and their environment, in practices of becoming-with. In addition, we should not consider the movement of dance, performance or politics by tackling it uniquely from within, but also in relation to the apparatus or the agencies of

9. From the point of view of quantum physics, it is clear that attendance is already a form of participation.

10. In this respect, Erin Manning, a close reader of Bergson, proposes an understanding of dance as a “mobile architecture”. As she clarifies, her point is not to discount the human dancing body, “but to open it to its relational potential as a participatory node in the milieu of movement. It is to emphasise that there is no outside of movement, that movement already moves and that we are moved by it and move it on the topological surface of its deformation. Movement is already an architecting. It is already landing, already making space, making time” (2013: 122).

observation — whether we are talking about the audience (with their virtual diversity of abilities of perception), about an institution or about whatever social actor involved in its performative development. As we have already seen, the production of meaning is not an attribute of the performing matter, but an intra-action with an apparatus or with the conditions of emergence the performing matter is entangled with.



Bibliographical references

- BARAD, Karen. "A Feminist Approach to Teaching Quantum Physics". In: Sue V. Rosser (Ed.). *Teaching the Majority: Breaking the Gender Barrier in Science, Mathematics, and Engineering*. New York: Teacher's College Press, 1995, pp. 43-75.
- BARAD, Karen. "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter". *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 28, No. 3, 2003, pp. 801-831.
- BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press, 2007.
- BERGSON, Henri. "Nature's Queer Performativity". *Qui Parle*, Vol. 19, No. 2, 2011, pp. 121-158.
- BERGSON, Henri. *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Translated from French by F. L. Pogson. Original edition: *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). London: George Allen & Unwin Ltd, 1910.
- BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Translated from French by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. Original edition: *Matière et mémoire* (1910). New York: Zone Books, 1994.
- BERGSON, Henri. *Creative Evolution*. Translated from French by Arthur Mitchell. Original edition: *L'évolution créatrice* (1907). New York: Dover Publications, 1998.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Translated from French by Hugh Tomlinson. Original edition: *Le Bergsonisme* (1966). New York: Zone Books, 1991.
- GALISON, Peter Louis. "Einstein's Clocks: The Place of Time". *Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 2, 2000, pp. 355-389.
- GROSZ, Elisabeth. "Thinking the New: Of Futures Yet Unthought". In: Elisabeth Grosz (Ed.). *Becomings. Explorations in Time, Memory, and Futures*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1999, pp. 15-28.
- GROSZ, Elisabeth. *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*. Durham & London: Duke University Press, 2004.
- LAWLOR, Leonard. *The Challenge of Bergsonism: Phenomenology, Ontology, Ethics*. London: Continuum, 2003.
- MANNING, Erin. *Always More than One. Individuation's Dance*. Durham & London: Duke University Press, 2013.
- STENGERS, Isabelle. "Introductory Notes on an Ecology of Practices". *Cultural Studies Review*, vol. 11, no. 1, 2005, pp. 183-196.

Queer Shifts of Political Theatre: Expanded Sexual Dissidences in Chilean Contemporary Theatre

Ernesto ORELLANA GÓMEZ

Theatre School, Faculty of Arts, Universidad Mayor, Chile

ORCID: [0000-0002-0497-1467](https://orcid.org/0000-0002-0497-1467)

ernestoigor@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD candidate in Theatre Studies at the Complutense University of Madrid. Master's degree in Theatre Studies from the Autonomous University of Barcelona. Bachelor's degree in Arts with honours in Theatre Performance from the University of Chile. Diploma in Semiotics of Culture from the University of Chile. Diploma in Audiovisual Narrative from the Film School in Chile. Playwright and director of the company Teatro SUR. University professor. Lines of research: political theatre, post-dramatic theatre, queer theory, and sexual dissidence.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The following article verifies the presence of sex-dissident discourses in contemporary Chilean political theatre that emerged in a context of intense feminist student movements (2017-2018-2019). Three artistic theatrical proposals that queerise the hegemonic sexual narrative from its lines of meaning, antagonising the regulated dictates of heterosexuality. In this article I will concentrate on demonstrating what I will call a "queer shift of political theatre", analysing the sex-dissident expansions in the proposals in order to detect the dissent to heterosexuality as a power by pointing out a new problematic hegemony in the theatre: heterosexuality as a political regime.

Keywords: political theatre, queer theory, sexual dissidence, feminism, power, heteronormativity

Ernesto ORELLANA GÓMEZ

Queer Shifts of Political Theatre: Expanded Sexual Dissidences in Chilean Contemporary Theatre

*Everything in the world is about sex, except sex.
Sex is about power.*

Oscar Wilde

Introduction

The presence of sex-dissident discourses in Chilean contemporary theatre attests to a cultural transformation in the sexual imaginaries of the current context. In this field, debates on sex, gender, sexuality and non-sexist education have increasingly taken on more political significance due to a crossing of counter-hegemonic cultural imaginaries expanding from feminist movements and sexual dissidence activisms against the patriarchate and male hegemony.

This article will show that the proliferation of these antagonistic discourses in the cultural sphere pervades the modes of production of contemporary political theatre, recognising and highlighting another type of hegemony: heterosexuality as a political regime. As a general reference, we take political theatre, the queer, queer theories and sexual dissidences, focusing the analysis on the expanded presence of sex-dissident discourses in three plays because of their relevance in antagonising, from their lines of discursive and aesthetic meaning, the hegemonic sexual narrative. These plays were premiered amidst intense feminist debates in Chile between 2017 and 2019, prior to the social protests of 2019. They are *El Dylan*, by the company La Mala Clase (2017); *El amarillo sol de tus cabellos largos*, by the company La Niña Horrible (2018); and *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, linked to Teatro SUR (2019), a company of which I am the director. As an introduction, by “political theatre” I am referring to a mode of knowledge, an epistemology that helps denaturalise the relations of dominance and whose object of analysis is power. It is not a style or a thematisation of power or the fight for it as is usually believed, but rather an aesthetic

mode to challenge the dimensions of the discourse that sustains power and its representations. By queer I am referring to the historic activist act of resignifying the homophobic insult, which mistrusts the normative stability of homosexual identity (gay and lesbian), and which, as David Córdova argues, “designates everything distanced from the sexual norm, whether or not it is expressed in identity figures” (Córdova, 2005: 22). Aware of its conflictive geopolitical semantics due to its interpretation implied between global north and global south, in this article I will use this adjective to reflect its inherent political interconnection between corporalities categorised as sexually “weird”, “bizarre”, “twisted”, “eccentric” and “deviated” from hegemonic sexual normativity.¹ By “queer theories” I am referring to the anti-normative epistemologies that challenge sexuality and gender, whose trajectories have permeated multiple postcolonial and critical debates but which acknowledge in the impulse of queer activism the antagonism with fixed universal sexual identities and the critical resignification of sexual deviation.² And which, as Lorenzo Bernani notes, takes into account “acts of insubordination and disobedience through which unruly subjects distance themselves from the regime of knowledge and power that defines and governs their sexuality by experiencing de-identification” (Bernini, 2018: 116). By “sexual dissidence” I am referring to critical stances that politically dissent from the agreed heterosexual norms, and which I will later explore in depth.

Given that in Chile political theatre is traditionally recognised as dramaturgical and/or theatre repertoires that challenge the social representation of class inequalities, the wounds left by the civic-military dictatorship, and the new forms of production that destabilise the hegemony of bourgeois theatre, I will focus on demonstrating what I call a “queer shift of political theatre”, with the aim of detecting theatre dissent in heterosexuality as power. My idea of shift is based on the suspicion of the heterosexualisation of political theatre that has historically focused on un-veiling hegemonic oppressions but without intercepting the social questionings of the political-sexual struggles of an antagonistic nature. The reading of these critical sexual discourses through political theatre as an episteme enables the antagonism against heterosexual power to be culturally expanded. Meanwhile, it challenges the category of “the political” in theatre. With this in mind, I will draw on research on political theatre and some Western queer theorisations from the global north and global south available in Spanish, but I will mainly review historical antecedents in the emergence of sexual dissidence in Chile and its expanded presence in student movements, to finally identify its expansions by means of bodies, discourses, aesthetics and representations in theatre. I will refer to the artistic productions that I called “plays”, respecting their forms of enunciation and focusing my interest on the modes of materialising discourses and aesthetics, discussing how they work by referring

1. For a stimulating article to review the components and conflicts underlying the term queer between geopolitical contexts, see Brad Epps, “Riesgos, pautas y promesas de la teoría queer”, *Revista Iberoamericana*, 225, 2008.

2. The concept “queer theory” was introduced by T. De Lauretis in 1990 in his paper “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction” to question a critical alliance between gay and lesbian activism. Since then it has been adopted as a political theory.

to “gestures”. With this research I do not intend to argue that those working on political theatre and/or studying it must “include” within their cultural frameworks discussions about sexual dissidence but should rather reflect on how these discussions expand the meanings of the “political” in theatre and contribute to de-heterosexualising their discourses. This also involves archiving theorisation processes of these plays based on their linkages with feminist and sexual dissidence movements, which continue to drive very profound and relevant political debates, detecting and reporting the violence produced, reproduced and normalised by heterosexual hegemony.

I am very grateful to val flores³ for her wonderful company during the writing process, and to Carles Batlle, for his advice.

The Object of Political Theatre: Power

The tradition of political theatre is longstanding and dates back to the early 20th century in Germany after the publication of *Political Theatre: A History 1914-1929* (1929), by Erwin Piscator (1893-1966). In the foreword to the Spanish edition of 1976, the theatre director Alfonso Sastre notes that it is “one of the essential books to understand what has happened in European and American theatre during the last century and what may happen in the course of time” (Piscator, 2001: 32). Piscator revolutionised the discursive and aesthetic frameworks of modern theatre, whose most relevant consequences can be found in the legacy of Bertolt Brecht’s epic theatre. We understand his proposals as dissent from the ideological project of “humanist theatre” based on the universalist existence of “human nature”, which refuses to consider the political conditions of the history that forms it. In contrast, in political theatre, the interest lies in dismantling such a historical construct, de-universalising it and highlighting its contradictions. For our particular interest, the philologist César de Vicente, one of today’s most notable researchers on political theatre, argues that political theatre is characterised by its “antagonistic dimension”. He reminds us that since it appeared it freed theatre from the abstraction of the human being, looking into and challenging “the complex constitution of individuals in historical subjects, and this constitution – in its turn – is imbued by relations of dominance and antagonism” (De Vicente, 2013: 65). He notes that political theatre seeks to understand the “constituent” historical processes rather than just describing “constituted” historical processes. Based on his proposals, we will understand that the practices of political theatre intervene in what is established, constituting antagonistic imaginaries, and that the production tools point to a new object of study: power. We will understand that the production strategies of its materialisation are not only discourses and aesthetics but the situated procedures that constitute them: production forms that make the hegemonies in the sphere of the cultural complex and destabilise them. Collective artistic construction processes that bring about ruptures in the

3. We will cite the name of the writer and activist val flores in lower case, in keeping with how she introduces herself.

prevailing aesthetics and open up problematic possibilities that entail new practices which question the structures of power that determine the social conditions in which the events and their consequences occur.

In Chile, according to the theatre researcher Juan Villegas, the practices of political theatre were mainly antagonistic during the 1960s (1960-1973) and during the cultural resistance to the civic-military dictatorship (1973-1989), but during the first decade of the post-dictatorship “theatre gradually depoliticised” (Villegas, 2009: 193). It was not until the turn of the century that political theatre established itself again as a debate, mainly since the emergence of the 2006 and 2011 student movements. Some researchers insist on highlighting political theatre from thematisation while others question it from its modes of production. The latter is explored by the researcher and theatre director Patricia Artes, when she distinguishes political theatre as a productive system whose materials and procedures are indissolubly linked to the historical processes in which they take place. In this respect, she asks herself: “If we argue that political theatre emerges closely related to the contextual aspects, what would be the relationship between current theatre practices and today’s situation?” (Artés, 2015: 137-141). Considering her question and when verifying that the sexual dissidence movements in Chile have revealed that heterosexuality is a production of power, how is it that we can see these plays as productions that cause a shift in political theatre following the sudden emergence of the queer? With this in mind, we will next review some historical antecedents that make the territory of sexuality shift to the political, and later explore its discursive presence in Chile and its modes of re-presentation by means of theatre.

Heterosexuality as a Political Regime of Power

Since Michel Foucault denaturalised the sexual organisation between the 17th and 19th centuries, fostering the questioning of sexuality as a “historical device” constituted by technologies of power acting directly on bodies and pleasures (Foucault, 1997: 97), both sex and gender and sexuality have been identified as historical categories. Since the second half of the 20th century, feminisms and queer theory have placed their political nature at the centre of the contemporary sexual debate. As J. Sáez recalls, for Foucault power “is not a fixed vertical identity that is applied from isolated and hierarchical places but rather a relationship of relationships, discourses, practices and institutions that is present in the whole social space and in all subjects in a horizontal and permeable manner” (Sáez, 2005: 73). We should take into account that the hegemony of power in the contemporary sexuality device is heterosexuality: a network of historical domination of the sexual policy that produces norms to maintain and perpetuate a common meaning of homogeneity of thought, desire and action, present in social relations, identities and corporalities. Both Monique Wittig when she identifies “heterosexuality as a political regime” (Wittig, 2006: 45) and Adrienne Rich when she reveals “heterosexuality as a political institution” (Rich, 1980: 15-42) contributed pioneering analyses to understand the structural character of this hetero-

sexual regime which produces “heteronormativity”.⁴ In the early 1990s, Judith Butler argued that heterosexuality operates by making sex and gender “intelligible” in a relationship of binary identity that re-produces the oppositions between woman/feminine-man/masculine (Butler, 1999: 23). She coined the concept of “gender performativity” to show that the sex-generic identity is not biological or natural, that it does not exist by an inner essence, but that it is socio-politically constructed through a “heterosexual matrix” that discursively produces sex as a gender category and gender as a category of heterosexual desire (Butler, 1999: 45) through a normative regime that determines which lives should be visible and which should not.

The Emergence of Sexual Dissidence in Chile

The relevant research by feminist and queer activists in the contemporary political-sexual scenarios reveals disputes and sudden emergences of imaginaries that move between feminisms, sexual diversity, queer theory and sexual dissidence. The activist Felipe Rivas San Martín has identified as an antecedent of the emergence of sexual dissidence a change in sexual policy that took place at the turn of the century with the decriminalisation of sodomy in 1999. In this respect, he notes an antagonistic conflict by pointing out the category of “state homosexuality” (Rivas, 2011: 1-9) to refer to an identity sexual policy within the margins of the recognition of governmental institutionalism that does not collide with the sexual and moral hegemony normalised by the heterosexual political regime. Although sexual dissidence as a gesture has been present since the early homosexual protests, the conceptualisation of “sexual dissidence”, Rivas argues, began to circulate in 2005, as a way of distancing from the integrationism of homosexual diversity in the neoliberal heterosexual state. It emerged within the university as a space of strategic intervention between student and activist groups, such as CUDS⁵ and gender and sexuality secretariats, which would focus on pointing out the relations between sex and power, displacing the epistemological uniformity of the fight against homophobia and sexual discriminations, thereby constructing active and creative resistance that continues today and uses multiple aesthetic practices and policies against heteronormativity.

As the critic and essayist Nelly Richard reminds us, the emergence of secondary student movements in 2006 and later the university student movements of 2011 marked the end of the transition and the start of a new era (Richard, 2018a: 60). In this way, the need for social transformation stirred an antagonistic mobilisation that has continued. One of the most important manifestations of this has been the feminist and sexual dissidence movements. The legacies of feminist activism of resistance to the dictatorship,

4. The concept of “heteronormativity” was introduced by Michael Warner in the foreword of *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Warner, 1993: 15). In this article we will use Miguel López Sáez’s definition: “Heteronormativity is the political, social, philosophical and economic regime that generates violence towards all those individuals who do not follow a pattern of gender, sexuality, practices and desires related to heterosexuality” (López, 2017: 228).

5. Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual (University Coordination Unit of Sexual Dissidence).

the end of the transition to democracy and the increase of the circulation of queer theories in the student movement promoted feminist and sexual dissidence re-articulation in educational contexts, and transformed the educational political terrain around “gender equality” and the call for a “non-sexist education” that broke out as a cross-over demand with the historical feminist mobilisations of 2018.⁶ Indeed, this call that challenged the production and transmission of knowledge within the education centres rapidly conveyed a desire for cultural revolution that extended to all forms of expression and signification of the prevailing culture, based on how such a culture subordinates the experiences and knowledge of the body, sexuality and gender to the pattern of hegemonic masculinity. Thus, all the prevailing representations of the masculine that unfold from the heterosexuality devices as power were questioned. For Richard, what happened was a symbolic redesign that modified the cultural imaginaries of society, which concerns all its power and gender mechanisms, enabling the word *feminism* to diversify its fronts of antagonism against the patriarchy and the neoliberal hegemony (Richard, 2018a: 61). The term “non-sexist” stressed that education in Chile is heteronormative and firmly established a historical alliance never seen before between feminist and sexual dissidence groups. In this way, the educational practice becomes “a critical interceptor of the state plans of subjectivity and bodies” (Flores, 2013: 256) that organise heteronormativity. Based on this, we will understand “sexual dissidence” not as an identity but as forms of political production and critical stances that politically dissent from the heterocentred and agreed sexual norms which make something that has the air of a social and political construct seem natural.

Sexual Dissidences in Chilean Theatre

Research on theatre and sexual dissidence is scarce, but two articles provide data of interest to us: the research conducted by Daniela Capona, in Chile, and Ezequiel Lozano, in Argentina. Both have been useful for analysing the ephemeral memories of a twisted theatre. Both coincide in pointing out the presence of queer epistemologies and sex-dissident groups to affect the notions of gender and sex in theatre, as well as the “use of testimony to dissent with the hegemonic policy” (Lozano, 2017: 1-10). In the case of Chile, the successive political persecution of homosexuals partialised the antagonisms. Indeed, the turn of the century began a new course that modified the cultural issues around sexual policy in theatre. However, the phantom of the prejudice managed by the power devices of heteronormativity that permeated the discourses in the state, school, health and Church continued. Although homosexuals are frequent in theatre, plays that challenge non-heterosexual sexualities do so from the perspective of sexual diversity, following the official discourses promoted by “state homosexuality”. As Capona concludes, “in general plays that have dealt with issues related to sexual diversity are

6. For a review of the student feminist movements that led to the emergence of the feminist mobilisations in Chile, see “El feminismo es una necesidad: movimiento estudiantil (2000-2017)” by the feminist researcher Luna Follegati, in *Revista Anales*, 14, 2018.

plays that revolve around the conditions of sexual and gender inequality rather than looking into the domination mechanism that produces them” (Caponá, 2016: 63). However, since the student movement disrupted the lines of meaning in 2011, occasional destabilisations of the heteronormative script have taken place in theatre.⁷

The common ground in the selection of plays I will analyse next is that they have features of the queer shift in political theatre: the three take place within a political transformation of the feminist and sexual dissidence movements, the aesthetic issues reflect queer epistemologies to enunciate their antagonisms, all of them advocate urgency from a non-sexual inclusive education that coincides with the call of the student movements and, finally, the collective factor prevails over the individual. *El Dylan* reveals an adultcentric and heterosexist educational institutional movement. *El amarillo sol de tus cabellos largos* challenges the gender binary and features the subversion of identity through transvestism. In *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, the emergence of the real on the stage enables the experiences between activism and sex-dissident corporalities to be mixed in order to de-heterosexualise theatre, working directly with queer theory.

*El Dylan*⁸

Non-Sexist Education and Gender Performativity

By reconstructing the events underpinning the hate crime against the young transgender woman Dylan Vera,⁹ the play was specifically conceived for an audience of teenagers and teachers with the aim of challenging sexual education and gender identity, highlighting the social contradictions of a heteronormative education system that attacks sexual dissidences. The company uses a polyphonic narration in which the physical presence of “Dylan” is absent, a political decision that shows that Dylan Vera was murdered and we must not forget it. Thus, the causes of her tragic death are featured through dialectally constructed situations, whose story mixes the representational voices of those who surrounded her: her mother, neighbours, school teachers, the media and her best friend, la Gina (transsexual).

The political core consists of stirring reflections and contradictions on the need for a non-sexist education, in a context of students and teachers, which overcomes the heterosexual hegemony within sexual education. In this way, the play is framed within a cultural context of student movements that shift firmly towards the public call for a non-sexist education. One of the scenes that encapsulate this issue is the interview by a journalist with

7. The theatre performance *Cuerpos para Odiar* (2015), by the group Furia Barroka, based on the transvestic poetry book by the activist Claudia Rodríguez, is a major milestone in the crossover between theatre and sexual dissidence, using theatre academia as a space of intervention (Universidad de Chile). On this, see Mariairis Flores, “Cuerpos para odiar: una trans-escena que nos acerca a lo posdramático”, *Karpa*, 9, 2016, and Ezequiel Lozano, “Cuerpos para odiar: sexopolíticas en combate”, Universidad Nacional de Rosario Acta III, 2016.

8. The fifth production by the company La Mala Clase, with dramaturgy by Bosco Cayo and direction by Aliocha de La Sotta, was premiered in 2017 at the C. C. Matucana 100, in Santiago.

9. Dylan Vera was murdered in Puente Alto, Santiago, in 2015; her face was burnt with acid and she was stabbed four hours later, and bled to death.



© Lorenzo Mella

the teachers in charge of the “sexual education programme” of the school with the highest rate of homosexual discrimination in the town where El Dylan was murdered. The scene performed by three actors features three symbolic institutional characters: a journalist, a biology teacher, and a language and communication teacher. Faced with the question about the content of “the programme”, the concise answer is that it consists of “contents on sexual and reproductive health,” that the “sexual orientation of a student is not the focus of our research,” and that “we do speak of homosexuality, but to demystify and show it as an option as valid and respectable as heterosexuality” (Cayo, 2019: 40). After the ironic representation that uses exaggeration in the body gestural characterisation, which parodies the gender binary stereotypes, the contradictions of an adultcentric educational programme that intervenes in a heteronormative manner in the cases of sexual and gender discrimination in the educational process are highlighted, rejecting the sexual orientation of the non-heterosexual students by considering that “homosexuality has to do with the orientation of pleasure, and a student has not yet made such a clear decision” (Cayo, 2019: 41). The metaphor is explicit: there is no free talk about sexuality, there is no talk about the production of sexist violence, the political contradiction of the heteronormative educational model is unveiled, which refuses the right to sexual pleasure, prejudging the students’ homosexual desire. The play points out that a sexual education that rejects the participation of non-heterosexual sexualities in the educational process reproduces negationist mechanisms involved in sexist violence. By dialoguing with the calls of the student movements, it fosters debates on an integral sexual education that respects and educates on the ways of life of non-heterosexual identities. It is in this gesture where it distances itself from other theatre productions that have included the reporting of hate crimes against the so-called “sexual minorities”, stressing the violence towards LGBTIQ+ communities but without producing in the

modes of stage/aesthetic operation opportunities to transgress the normativities that create this violence. Indeed, just as Butler has noted that “gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being” (Butler, 1999: 43) and that “the acts by which gender is constituted bear similarities to performative acts within theatrical contexts” (Butler, 1988: 521), in this play the aesthetic operation renders the non-sexist educational gestures complex through its acting/performative realisation, which does not personify the characters in fixed identities, but all move performing many voices and identities, performatively showing that gender is a cultural construct that uses performance and theatricality to enunciate itself through actions. And just as Córdova, following Butler in the framework of queer theories, argues that “identity is not the expression or external manifestation of a natural or essential interior but the idea of the existence of that inner essence is an effect of identity that is no other than its own external manifestation” (Córdova, 2005: 53), throughout the play the cast builds different roles polyphonically, transgressing the gender stereotypes subordinated to the essentialist identity, building up a transgender choreographic story. To support this gesture, all are covered with a uniform female dress whose light fabric reveals their anatomy to highlight that the gender issue in this play addresses the constitution of the “female” under the educational matrix of heteronormativity, parodying it, noting its violence and subverting its mandates. The latter is made clear with a symbolic gesture of how “Dylan” is named. Gina, the only non-heterosexual role in the story, uses the pronoun “la” to refer to her friend, self-determining the female gender of “Dylan”. Through the word “la Gina” the heteronormative language is interrupted. The bodily-vocal-emphatic tone of the gesture and the strategic repetition of the action throughout the play produces a new performative gesture, thereby managing to embody the meaning by insisting on the repetition of the action. The name articulated with the female pronoun “la” highlights the transition of “el Dylan” to female gender, contradicting the language of heterosexuality that obliges the bodies to behave in a cisgender form.¹⁰ Although the title of the play is *El Dylan*, the playwright has pointed out that the choice was to emphasise the start of the sexual journey of a boy: “To inform about the journey, the transit undertaken by the main character, moving from el Dylan, to la Dylan, and from la Dylan to la Andrea... El Dylan is the beginning and there is a journey that must we know about.”¹¹ The dramaturgical story reports that Dylan was murdered by the neighbours after having appeared for the first in public dressed as a woman and with her chosen name, Andrea, revealing that the homosexual desire that the neighbourhood apparently accepts of the young is denied when she goes beyond the obligatory condition of gender. In other words, if the gender

10. *Cisgender* is a neologism of German origin used to signal the gender identities that coincide with their sexual phenotype. The concept, adopted and resignified by transactivism, points out its imperative to dismantle how the differences between people who recognise themselves as “cis” and “trans” are articulated, and to highlight the indifference that sustains the “cis” privilege.

11. See the interview: <www.lacallepassyo61.cl/2019/05/>.

is wrongly played it is punished; if the gender is rightly played it is rewarded. Hence the play shifts towards the queer, transgressing norms of how the body should be represented according to gender mandates. The theatre strategy of highlighting the construction of the representation by blurring the edges in the acting contributes to un-silencing the gender representations. The play evokes the thesis that language builds reality and shows that heterosexual education materialises normative languages, producing in it corporalities that matter and others that do not. The relevance of this fact in a framework that links theatre and education for students and teachers makes us think about what val flores calls “anti-normative pedagogies”, given that the play reports normative signs of heterocentred education, antagonistically constituting a theatre language that disobeys it. In other words, through the materialisation of its language, it proposes a discourse and an anti-normative theatre aesthetics, which in the educational-artistic context in which it is placed contributes to breaking the educational practices reproduced by heteronormativity in the school and theatre.

*El amarillo sol de tus cabellos largos*¹²

Transvestic Aesthetics and Subversive Maternities



© Lorenzo Mella

The last production by the company La Niña Horrible seeks to resignify social constructs that the heteropatriarchate obligatorily classifies with the weight of the institutionalism that it has built and under which it shelters by enacting laws and naturalising norms, especially the nuclear family. In this play, “the transvestic” twists the hegemonic lines of cultural meaning of the heterosexual political regime. It challenges the maternity subordinated

12. The sixth production by the company La Niña Horrible, with dramaturgy by Carla Zúñiga and direction by Javier Casanga, was premiered at the Teatro Camilo Henríquez in January 2018, in the framework of the Festival Teatro Hoy by the Fundación Santiago a Mil.

to the heteronormativity produced in the “mother” and “female” category. In contrast to previous productions by *La Niña Horrible*, in which the dramatic conflicts are arranged based on the “woman” identity questioning the patriarchy and performed by actors who use transvestic aesthetic resources that challenge the gender performativity and the “female” category, here “the transvestic” takes on the role of represented identity and the stories of these transvestic feminine identities will support the dramatic plot conflict and its aesthetic arrangement. In other words, both plot and aesthetics are constituted based on the representation of transvestism. Nine non-heterosexual characters, six introduced as poor transvestites and three as lesbians, whose professions and sexual orientation symbolically allegorise their narrative presences, are embodied by actors and actresses, respectively, and enable us to revise female representations within the framework of the heteropatriarchal society, sharing with us subversive identities and warning us about the violence that undermines the lives of those who disobey the political statuses of sexgeneric binary. *Alma*, *Desasosiego*, *Desamparo*, *Adoración* and *El travesti sin cara* are the names of the transvestites, with which the exacerbated sentimental character of their femininity is shown. One of them wants to be a mother and she is not permitted, another a teacher but she is not allowed, one of them protects the community resisting the harassment of the transphobic police officer, another cannot see because a macho shot took her face off, and another promotes the adoration of transvestism as a form of survival. All of them protect and take care of each other in a room that is a house, a dressing room and a shelter at the same time, and that symbolises a transvestic community that collectively survives in the sex-dissident policy of self-care. The narrative story revolves around how *Alma*, with the support of her transvestic family, attempts to recover her son and exercise her maternity, after the kid had been snatched by *Alma*’s mother and father, a family with a marked sexist negationism and defended by a ridiculed police officer whose purpose is to detect transvestites, who she mistakes for women.

Carla Zúñiga has noted that in her dramaturgy the problems that interest her emerge out of her identity as a woman and the awareness of her female gender, taking on the discrimination implicit in it and using political theatre as a strategy. In several interviews she mentions that her own motherhood led her to reflect on how to rethink motherhoods from feminism “because it might seem that feminism and mother did not go hand in hand, as if it were impossible to think about being a mother outside the patriarchal structure.”¹³ Something that is in keeping with the calls of feminist movements of which Zúñiga forms part and that question the social judgement of the woman=mother, the so-called “natural maternity,” “natural upbringing” and “well-constituted family”, produced and defined by the heterosexual political regime. This explains why the conflict introduced in this play causes feminist intersections that combine gender, sex and class by having as its main character a transvestite, mother and poor woman, whose allegory politically

13. See: <www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/>.

defies the essentialist constructs on the heterosexual gender and heterosexual norms imposed by the patriarchy on female bodies, among an intense debate of feminist imaginaries to counter-hegemonise male dominance.

What makes the company take on the transvestite identity as the place of political enunciation this time? An answer could be to acknowledge that from the outset the company has continuously questioned the female gender, experimenting with the excess of the grotesque¹⁴ as an aesthetic strategy to reveal what is not usually seen under the blanket of violence that male hegemony exercises on bodies. Hence we can read the transvestic resource in theatre as a visual aesthetic gesture of distancing that follows Brecht to denaturalise the violence produced by the patriarchy. Another possible answer would be to recognise that the company's deeper challenging of the female gender, the arrival at "the transvestic", would be inevitable given that transvestism manages to materialise the variability of identity. And it is here where the political gesture appears implicitly because, as Nelly Richard argues, "gender" is a power of "subversion of identity" by introducing, following Butler, "the potential of doubt in sexual definitions that should remain unalterable" (Richard, 2018b: 46). Indeed, by taking as a reference the transvestic group *Las Yeguas del Apocalipsis*,¹⁵ Richard has noted that "by involving itself not with the essentiality of the feminine but its representations the transvestic rite of sexual conversion is an iconological rite" (Richard, 2018b: 23). By distinguishing the iconological character she is saying that the transvestite exists by adopting culturally ritualised female representations. In other words, the transvestite occupies the representations produced in the "woman" by the power technologies, to revert and point them out as given constructs. Something that the dragging¹⁶ has done from a reverse perspective as the bodies sexualised as "female" reveal the constructed social character in "masculinity" (Halberstam, 2008: 23). Culturally accepting that "transvestism spectacularly dogged all apparent unity of signification of the 'man' and 'woman' category with the rupture of its rhetorical and performative torsion" (Richard, 2018b: 58), its presence in this play is explained as it reveals essentialist practices produced by heteronormativity in maternity and, in its turn, enables female imaginaries that challenge the supremacy of masculinity. The aesthetic proposal of the show uses the extravagance of transvestism that parodies the gender binary, but also grotesquely indicates the stereotypes produced by heterosexuality on sex. What the company calls "the transvestic" contributes to thwarting the essentialist assignments that heterosexuality obliged in the bodies classified as "women", in a country that controls biological and technomedical reproduction, depriving of the right to freedom to decide on reproduction and obliging women to be mothers,¹⁷

14. In the mini documentary by FITAM on the company's creative process, its directors comment on their interest in the "grotesque" as theatre experimentation. See: <www.youtube.com/watch?>.

15. *Las Yeguas del Apocalipsis* was a homosexual group formed by Pedro Lemebel and Francisco Casas, which worked on the transvestic performance during the military dictatorship.

16. Person assigned as female (women, lesbians, bisexuals) that performs the masculinity in a hyperbolic and realistic manner, parodying the gender binary stereotypes.

17. In Chile, getting an abortion is only possible in three circumstances according to Act 21.030, passed in 2017.

excluding from the democratic cast the bodies that are not socially classified to receive the benefits of in vitro technologies,¹⁸ which hinders the generation of other types of paternities and maternities that are not subject to the biologist essentialism through the possibility of adoption. Indeed, the transvestic family transgresses the representation of the nuclear family, given that for the heteronormative society the family must be constituted according to social productions that determine the categories “man” and “woman” and foster the political imagination of new maternities and new upbringings through a transvestic mother who transvestically brings up her little boy.

Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas¹⁹

Trans-Theatre and Counter-Sexualities



© Cristobal Saavedra

Assuming the challenge of writing about a play promoted, coordinated and directed by myself, I propose a theorisation from the traces left by the situated experience with the group, through an exercise of dismantling the critical references and aesthetic operations with which we work. The project was born out of a trans-theatre workshop that I set up in January 2019, called “Twisting the scene: obscenity and counter-sexuality”.²⁰ By trans-theatre I am referring to a practical laboratory methodology I have been researching since 2015, which crosses theatre imaginaries, queer theory and sex-dissident activisms, twisting the discipline that the performing arts cause in bodies

18. Artificial insemination in Chile depends on purchasing power.

19. *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, with my own dramaturgy and direction e, premiered in July 2019 in the theatre of the Universidad Mayor, in Santiago.

20. The workshop was supported by sessions by the filmmaker Camila Donoso, the biologist Jorge Díaz and the essayist Nelly Richard.

and that create certain normativities. The concept of obscenity prompted us to wonder about what is excluded from theatre: the “dirty”, “immoral”, “perverse”. “Counter-sexuality” (Preciado, 2011: 13) invited the creation of in-disciplined counter-productivities in sexual hegemony.

That experience brought together several young artists and activists of sexual dissidence. After the workshop, we met up to think and make a group play that would put the biographical and creative experiences that we had shared in the theatre, using “sexual terrorism” as a stage activation, ironically suggested by Pier Paolo Pasolini in the title of a short essay that questions the heterosexualisation of lives. From there, and crossing personal artistic and creative experiences, we will understand by sexual terrorism the situated aesthetic-political practices that critically redevelop sexual imaginaries. Inspired by Pasolini, and with post-porn influences, we refer to creative productions and bodily actions that transgress, parody and crack hegemonic sexual norms to reveal their contradictions and oppressions. The Pasolinian phrase that opens the title of the play suggests that the greater the sexual freedom, the greater the terror for society. What at first glance could be read as a moralistic warning can also be seen as a tactical one. The operation that the play promotes is the counter-sexual tactic: explicitly against the heterosexual political regime. For this, the fiction of an academic lecture presented by the Núcleo de Acción Contrasexual Sudamericana (NACS) was performed, composed of five sexual terrorist speakers who politically challenge their sexual identities and freedoms, parodying the terror that their corporalities and sexualities cause to the heteronormative culture, passing through scenes that point to the Church, the school, the university and the family as institutional powers that oppress them. On stage, their biographical experiences and sexual demands are featured in a testimonial manner, revealing that behind the production of their identities there is desire, subversion and resistance. A porn actress and prostitute who works independently. A transvetite actor who works making performances that he calls “travestias”. A transmale and lesbian actress who demands her right to be a transgender actor. An actor who makes an issue of his seropositivity and who complains that, behind the HIV-AIDS public policies, there are social prejudices and consensual stigmatisation in a culture lacking non-sexist education. And a fat woman photographer and model against fat phobia, who proudly positions her fat in addition to denouncing a society that discriminates against her because of her physical build.²¹ On and off stage, they all develop an embodied political discourse of their sexualities, defending their bodily autonomies, which antagonise heteronormativity. Something that the actress and sex worker of the cast, Vesania, points out in a televised public interview: “What we have in common is that we dedicate ourselves to activism from different points of view and fight. We are called ‘minorities’, exceptions to a rule, a norm which is heterosexuality” (Dominik, 2019: 03:00-05:00). The play traces a fragmented journey between scenes that combine representation, testimony,

21. On the representation of identities in the play, consult the review by Jorge Letelier in: <https://culturizarte.cl/critica-de-teatro-demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas-resistencias-politicas-de-los-cuerpos-libertinos/>.

performance, theory and document, alternating the deconstruction of the performative production of their identities with feminist theoretical reflections, but mainly with Monique Wittig, who is quoted explicitly pointing out that “the heterosexual political regime” totalises, universalises and “materialises a form of dominant thought through language and the production of difference” (Wittig, 2006: 45). Hence, the group, after positioning its deviant identities, articulates questions to de-naturalise heteronormative languages. “Whore”, “AIDS carrier”, “fatty”, “fag”, “dyke” resonate as insults, but also as queer re-significations, adopting the insult to counter-sexualise, revealing violence and proudly calling for sexual liberation. The stated idea that is proposed as a “Performance-Lecture” combines a play that is shown as a “performance” and uses the academic “lecture” as a format. The former refers to the dynamics of the “real” that installs this practice as a signifier in the field of the performing arts, and the latter, to the “academic” character that triggers the lecture. The researcher José Antonio Sánchez has called this the “irruption of the real” (Sánchez: 2007) in the performing arts, based on wondering about the proliferation of testimonial voices and real documents on contemporary theatre, thus variably displacing the dramatic representation (without renouncing or dispensing with it). The playwright and researcher Carles Batlle has retrieved in his research on the dramaturgies of the real the idea of “direct testimonies” (Batlle: 2020), identifying them as individuals that combine the performance of their role on stage with references of multiple origins that highlight the intimate nature of the plays. Both conceptualisations, explored in this play, can be read as a need to sharpen the urgency for political action and the re-presentation between body-discourse and body-image, by criticising the circulation of “universal” knowledge about sexual identities on and off the stage, and as a political antagonism to the exclusion in theatre of identities that do not represent the traditional ideal of the “white”, “healthy”, “organic”, “heterosexual” actor/actress body and of “normal” physical build.²² Simultaneously, the real document is enhanced in the play, through data about sexual discrimination in Chile, images of the iconic activist Hija de Perra,²³ a video in which the lesbophobic crime against Nicole Saavedra is condemned,²⁴ scenes in which the participation of the audience is directly involved to collect data on their sexualities, and a poster screened towards the end that calls to “decolonise gender and destroy the heterosexual dictatorship,”²⁵ while the hooded naked bodies dance wildly accompanied by screenings of social protests in Chile. The play tells us that it seems that dramatic representation is not enough to transform the

22. The activist Jorge Díaz pointed out that: “The production addresses one of the most important criticisms pending in the world of theatre after the feminist May: that is, in addition to male domination and abuse in the world of acting, we now also have to question, at the same time and with the same strength, the narrow bodily shapes that appear on stage.” See: <<https://www.eldesconcierto.cl/2019/07/20/>>.

23. Hija de Perra is the stage name of the transvestite activist and artist Víctor Hugo Wally Peña Loza, an icon of post-porn stages in Chile. He passed away from AIDS-related problems in 2015, but his legacy continues to inspire sexual dissidences.

24. Nicole Saavedra Bahamondes (23) was a young masculine lesbian, murdered in 2016 in a lesbophobic crime. The case is emblematic of justice, mainly of transfeminist lesbian organisations grouped in @justiciaparanicole and other sex-dissident groups.

25. See: <<https://ernestorellana.cl/project/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas/>>.

precariousness of our non-heterosexual identities. Hence the importance of trans-theatrically combining activist positions of sexual dissidence with documentary, creative and metaphorical strategies made possible by the performing arts. For just as theatre needs to be infected by activist political imaginaries, activisms need the creative and aesthetic strategies of theatre to enunciate their struggles, producing counter-hegemonies.

Conclusions

We have shown that the presence of queer epistemologies in theatre appear by combining dramaturgies, images, representations, corporalities and actions. And just as political theatre has helped us to understand the dimensions of how power is re-produced and acts, queer theories have contributed to dismantling the re-productions of the power of heteronormativity and building possible alternatives to its political regime of dominance. In the plays reviewed here, we can see that their sex-dissident gestures disturb the heteronormative cultural landscape, signalling counter-hegemonies from their theatrical stage metaphors. We can conclude that, on the one hand, the denaturalisation of discourses and heterosexualised aesthetics is promoted in theatre and, on the other, discourses and re-presentations of sexualities that dissent from the heterosexual political regime are expanded.

These plays, which emerged in the contexts described, produce a queer shift in political theatre, since they twist the continuity of the culturalised and socialised lines through their historical tradition, re-presenting sex and gender as networks of powers and resistance. They highlight urgent sex-dissident debates that are culturally transforming the country. In this way, it becomes clear that the problems that have driven sexual dissidence in Chile are shaping the theatrical cultural artistic imaginaries and becoming their aesthetics. And certain theatrical productions are helping to break open the hegemonic representations of sexuality by expanding the problems posed by sexual dissidence.

Asking ourselves about how sex and gender productions are represented in theatre is an ethical matter. Since theatre works from the re-presentation of bodies and their social relations, it then needs to critically ask itself about the ways in which the bodies are produced with the urgency of current debates. To avoid the problem of the re-presentations of sex and gender in theatre is to evade their interwoven productions and to collaborate in the naturalisation of the heterosexual political regime with its male dominated apparatuses and the re-production of its violence. The strategies that these three plays have used are also strategies that sexual dissidents use to enunciate and expand themselves: queer stances, feminist criticism, awareness of gender performativity, denaturalisation of the essentialism of sex, and activist action. The political seal that we recognise in them is their antagonistic character: they challenge heterosexual power, they mark it as hegemony, they reveal its consensual political constructions, they denounce its violence, they construct scenic imaginaries that alter the order of normativity. And in deep harmony with one of the greatest demands of the student movement, which has

been responsible for the most urgent social transformations in Chile since the post-dictatorship, they promote the discussion of comprehensive, non-sexist, feminist and anti-neoliberal sexual education. In other words, these political theatre plays make the political in theatre shift from their queer epistemologies to point out the power that heterosexuality naturalises in our bodies and relationships. And just as César de Vicente invites us to think about political theatre in its “constituent” character, and not only in those “constituted” imaginaries, we recognise these plays as cultural productions that are articulated with the current context, constituting in their collective actions non-heterosexual sexual imaginaries, from dissent to normal sexual reality. This disruption of knowledge that was promoted by the student movements – just as these plays question the heteronormative and sexist education of the current social model – evidences their political character insofar as they not only represent history but also constitute antagonisms in history, disturbing its socialised stability in order to rewrite it. Given that political theatre plays should not be read as reflections of what is happening, but in their implicitly and/or explicitly antagonistic character, we consider them as disruptions in the events of the present. Therefore, we can also note that the queer shift of political theatre not only seeks to re-present “other” sexual imaginaries different to the hetero-sexualised ones. Because for a sex-dissident politics, sexual identities are not intended to be stabilised in normativity, nor desire to be adjusted to normativities but to possibilities of producing variabilities in the body, sex and gender, to go on disrupting the trend and linearity of hegemonisation on bodies and desires, and liberate the body and sexuality.



Bibliographical references

- ARTÉS, Patricia. “Reseña: La escena teoría y práctica del teatro político”. *Apuntes*, 139, 2015, pp. 137-141.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestivo*. Barcelona: Angle Editorial: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020.
- BERNINI, Lorenzo. *Las teorías queer, una introducción*. Barcelona: Egales, 2018.
- BOSCO, Cayo. *El Dylan*. Santiago: Oxímoron, 2019.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: London and New York, 1999.
- BUTLER, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4, 1988, p. 528.
- CAPONA, Daniela. “Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía”. *Revista Arte Escena*, 1, 2016, pp. 63-70.
- CÓRDOVA, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. In: CÓRDOVA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.

- FLORES, Valeria (val flores). *"interrucciones"*. *Ensayos de poética activista*. Neuquén (Argentina): La Mondonga Dark, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, Vol. 1, "La voluntad de saber". Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales, 2008.
- LÓPEZ SÁEZ, Miguel. "Heteronormatividad". In: PLATERO, Lucas; ROSÓN, María; ORTEGA, Esther. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellatera, 2017.
- LOZANO, Ezequiel. "Usos del testimonio para disentir con la sexopolítica hegemónica, en la escena teatral latinoamericana". *Anagnórosis-Revista de investigación teatral*, 16, 2017, pp. 266-275.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Edited by César de Vicente Hernando. Madrid: HIRU, 2001.
- PRECIADO, Paul B. (2011) *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Anagrama.
- RICH, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 10, 1996.
- RICHARD, Nelly. "La insurgencia feminista de mayo 2018". In: *Mayo Feminista, la rebelión contra el patriarcado*. Edición de Faride Zerán. Santiago: LOM, 2018-a.
- RICHARD, Nelly. *Abismos Temporales: feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago: Metales Pesados, 2018-b.
- RIVAS SAN MARTÍN, Felipe. "De la homosexualidad de estado a la Disidencia Sexual / políticas sexuales y postdictadura en Chile". Santiago, available online at *Revista CUDS (online)*, 2011.
- SÁEZ, Javier. "El banquete univeersitario. Disquisiciones sobre el saber el s(ab)er queer". In: CÓRDOVA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- VICENTE, César de. *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica, 2013.
- VILLEGAS, Juan. "El teatro chileno de la postdictadura". *Inti: Revista de literatura hispánica*, 69, 2009, pp. 189-205.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2006.

Website references

El Dylan:

<<https://www.m100.cl/archivo/el-dylan/>>

El amarillo sol de tus cabellos largos:

<<https://teatrocamilohenriquez.cl/el-amarillo-sol-de-tus-cabellos-largos/>>

Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas:

<<https://ernestorellana.cl/project/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas/>>

CUDS-Colectivo Utópico de Disidencia Sexual [Last accessed: May 2021]:

<www.disidenciasexual.wordpress.com>

- Article on the Compañía La Niña Horrible, by la Fundación Santiago a Mil
[Last accessed: May 2021]:
<www.fundacionteatroamil.cl/noticias-mayo/trayectos-teatrales>
- Primera Cuenta Popular Feminista [Last accessed: May 2021]:
<<https://cf8m.cl/wp-content/uploads/2020/06/>>
- Website [Last accessed: May 2021]:
<www.ernestorellana.cl>
- Review by Jorge Díaz of “Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas”
[Last accessed: May 2021]:
<www.eldesconcierto.cl/2019/07/20/>
- Interview with Bosco Cayo by Ismael Rivera in La Calle [Last accessed: May 2021]:
<www.lacallepassy061.cl/2019/05/>
- Interview with Carla Zúñiga by Constanza Rifo [Last accessed: May 2021]:
<www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/>
- Interview with Diana Torres [Last accessed: May 2021]:
<www.jornada.com.mx/2013/11/21/>
- Mini-documentary Teatro La Niña Horrible [Last accessed: May 2021]:
<www.youtube.com/watch?>
- Video interview with the actress Carol Dominik from *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas* [Last accessed: May 2021]:
<www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2019/09/06/>

The real in documentary theatre: Fiesta, Fiesta, Fiesta, by Lucía Miranda

Jara MARTÍNEZ VALDERAS and Mélanie WERDER AVILÉS

Universidad Complutense de Madrid. Instituto del Teatro de Madrid

jaramart@ucm.es

mwerder@ucm.es

BIOGRAPHICAL NOTES:

Jara Martínez Valderas holds a Ph.D. from the Universidad de Granada and a Bachelor's Degree in Stage Direction from RESAD. She is a professor at the Universidad Complutense de Madrid, where she lectures, among others, on the Master's Degree in Theatre and Performing Arts of the Instituto del Teatro de Madrid (ITEM).

Mélanie Werder Avilés is a Ph.D. Candidate in Theatre Studies (UCM) and a playwright. She is Senior Researcher on the project "Escena Urgente: teatro documental para mejorar la vida universitaria" (POE-UCM). She was awarded a grant from the Teatre Lliure (Carlota Soldevila 2019) and Sala Cuarta Pared (ETC 2020) and forms part of the IX Laboratorio de escritura dramática of SGAE (2021).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

From The Cross Border Project company, *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, written and directed by Lucía Miranda, is an artwork created using verbatim theatre techniques. The dramatic text and staging are based on interviews with teachers, non-teaching staff, mothers and students of a secondary school. This work is part of a phenomenon that had a significant presence in Spanish plays during 2019-2020 season: the use of "*the real*" on stage. This article focuses on analysing Miranda's work through this concept and its use as a theatrical strategy, given its influence on emotive reception, with a higher purpose: to reveal the structural discriminations and difficulties experienced in secondary education in Spain and promote citizen awareness. In our methodology we mix theories on contemporary political sociology around *the real* and documentary theatre, as well as theory about the analysis of the creative process and of productions.

Keywords: Lucía Miranda, *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, *the real* on stage, verbatim technique, documentary theatre, distance and theatrical emotionality

The following article is framed within the research objectives of the Instituto del Teatro de Madrid, the Theatre Studies Seminar and the CARTEMAD project: "Digital Cartography, Preservation and Dissemination of Theatrical Heritage in Contemporary Madrid (H2019/HUM-5722).

Jara MARTÍNEZ VALDERAS i Mélanie WERDER AVILÉS

The real in documentary theatre: Fiesta, Fiesta, Fiesta, by Lucía Miranda

I don't care about realism, I care about reality.

Augusto Boal

Je voudrais dire la vérité. J'aime la vérité. Mais elle ne m'aime pas. Voilà la vérité vraie: la vérité ne m'aime pas.

Jean Cocteau

Introduction

In this article about the play *Fiesta, Fiesta, Fiesta* from the The Cross Border Project company and directed by Lucía Miranda, we propose an analysis of staging based on the concept of *the real* in documentary theatre. This show was created under the auspices of the 5th Programme for the Development of Current Dramaturgies of the Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) in 2016 and was last performed in February 2020, after having enjoyed an unusual tour for Spanish companies. In the 2019-2020 season, the use of *the real* re-emerged in Spanish theatre, with different theatrical applications. It seems to respond to a social need, but also as a value added for commercial purposes or a legitimising strategy per se. The plays go beyond the well-known slogan “based on real events” to become “*the real* is the basis of *fact*.”

Faced with this boom in Spanish theatre, it is worth asking, among other questions, about the reasons that explain it, such as the value of *the real* in contemporary theatre; the taxonomy of the different manifestations; moral issues concerning the use of reality in the fictional;¹ how the system of creation modifies the dramaturgy and direction; issues related to the theory of reception given the audience's awareness of *the real*; and even if *the real* exists on stage, from the moment reality becomes a cultural construct. We

1. See the article “Lo real: un reto para el teatro”, by Josette Féral, in which she looks at moral issues in relation to documentary theatre and wonders if it is legitimate to use *the real* to the extent that it might be considered obscene and humiliating for the victims who, paradoxically, are supposedly being defended (2016: 211).

cannot, for reasons of space and to adhere to our objective, explore all of them, but we do want to open up this field of reflection in relation to *Fiesta, Fiesta, Fiesta*, by Lucía Miranda.

In this case, *the real* is used as a generator of fiction through the transposition of the life situation of some people to a dramatic situation of some characters where these people are explicitly present for the audience. It is a kind of drama framed within documentary theatre, and more specifically the verbatim technique. Before we begin, and to avoid confusion, it must be clarified that with *the real* we are not referring to the naturalistic (or realistic) codes of representation — although it maintains an interesting dialogue with this —, but neither to performative theatre, insofar as it concerns blurring the boundaries between life — *reality* — and fiction — art — (Lehmann, 1999: 171-178; ed. 2017), but rather to the emotive strategy of the sources drawn *from reality*, as we will see below.

This article aims to contextualise the documentary theatre movement from which the show arises and to learn about Miranda's theatre production in order to determine how and why the concept of *the real* appears in the play *Fiesta, Fiesta, Fiesta*. To this end, we will mix into our methodology theories on contemporary political sociology around *the real* and documentary theatre, as well as tools from the analysis of the creative process and analysis of the shows. With this research we seek to contribute to the academic movement that deals with documentary theatre today and that is gradually gaining importance; the reflection, as we indicated, of its emergence on stage.

Documentary theatre

The political scientist Noam Chomsky has confidently described one of the instabilities of contemporary societies, which is the doubt about fact: "People see themselves less represented and lead a precarious life with increasingly worse jobs. The result is a mixture of anger, fear and escapism. The facts themselves are no longer trusted" (2018: 16). A society with a lack of certainties and with a growing distrust of political systems, which control the media without worrying too much about hiding this, seems to accept manipulation of the truth as something inherent in existence. "The truth in a belief, therefore, is defined based on its effectiveness in order to produce pleasant emotions" (García del Muro, 2019: 18). *Post-truth*, a term that appeared in 2010, but which describes a much earlier scenario, has finally come to fruition ten years later. García del Muro establishes a context in which "*post-truth* is preached and practised, but not enough thought is given to it" (2019: 18).² In the book *La competencia de lo falso*, Jorge Luis Marzo explores the concepts of truth and lie in contemporary society, which has undergone profound transformations of public belief and communion systems (truth regimes), where verification patterns — the collective formulas that make it possible to determine trusts and suspicions — have been displaced (2018: 27).

2. In his essay *Good bye, verdad*, García del Muro traces the causality of the devaluing of facts in favour of interpretations: "Rational thinking, radical relativism, emotivism and pragmatism. The confluence of the four, in the thinking of postmodern authors, has led to a questioning of reason, an exaltation of emotions and irrationality" (2019:20).

Faced with the collective feeling of *falsification* of communication, a specific strategy of current theatre has been to take a stance on the opposite side by recovering *unadulterated* material, offering experiences that sell the authentic, *the real on stage*. The paradox is that theatre, the art form that historically has sought — by convention — to make fiction plausible, abandons it at the service of truth. These words by Marzo seem pertinent to us if we relate them to the theatre of *the real*:

New social sensibilities lead art, once a bulwark of the fictional universe, in new directions that undermine its traditional position of detachment towards objective forms of communication. Today, an increasingly greater number of artistic practices are available, often forming a diffuse battle line, to engage in a confrontation with a communicational universe that has endorsed the principle of utilitarian truth, one whose legitimacy pivots around the degree of productivity of its effects. Art has chosen to deal with the objective, partly abandoning its love of the subjective (Marzo, 2018: 28).

While testimonies of real people or situations are included on stage (*the objective*), in a search for what is true, there are other dramaturgical techniques that seek to show the false, or the polyhedral vision of reality. The concept of documentary theatre is resized, including new formulas that reflect this reality of *fragmented truths* common in the media.³

Enrile Arrate (2016: 116) chooses to divide contemporary documentary creation into two typologies. On the one hand, argumentative documentary theatre, which seeks to persuade the audience based on a thesis, and, on the other, through Bourriaud's relational aesthetics, relational documentary theatre. In this device, the audience and their interactions — unpredictable to a certain extent — create *the real*.⁴ From the Anglo-Saxon perspective, Johnny Saldaña lists more than eighty-three academic terms referring to postdramatic documentary theatre and its variants. They all share the fact that “the script or the performance text is solidly rooted in nonfictional, researched reality, not realism, but reality” (Saldaña, 2011: 14). Ethnotheatre merges the concepts of ethnography and theatre: this is what he calls the use of stage and theatre techniques whose object is “to mount for an audience a live or mediated performance event of research participant's experiences and/or the researcher's interpretation of data” (Saldaña, 2011: 15). The text that emerged from the Ethnodrama is defined as follows:

A written play script consisting of dramatized, significant selections of narrative collected from interview transcripts, participant observation field notes, journal entries, personal memories/experiences, and/or printed and media artifacts such as diaries, blogs, e-mail correspondence, television broadcasts, newspaper articles, court proceedings and historic documents (2011:13).

3. For instance, transmedia theatre, the reading of WhatsApps — as in Jordi Casanovas' dramaturgy — or tweets — in the Bazo brothers's dramaturgy.

4. Among the pieces performed in Madrid, we can cite *Remote Madrid* (2019), by Rimini Protokoll, in which the audience use headphones to be guided through the city while receiving instructions; *Pendiente de Voto* (2012), by Roger Bernat, which gets the audience to answer a set of questions using remote controls, creating different groups and situations of representation; and Álex Rigola in *Un enemigo del pueblo (ágora)* (2018) in which there is a debate with the audience about democracy.

Saldaña suggests an update of the idea that Peter Weiss set out in 1968 as a possible documentary theatre:

Files, minutes, letters, statistical tables, stock market notifications, balance sheets of banking companies and industrial companies, government statements, speeches, interviews, statements of well-known personalities, journalistic and radio reports, photographs, documentaries and other testimonies of the present (Weiss 1971: 99, trans. 1976).

Thus, the concept of *documentary* is expanded as technology enables new ways of communicating, recording and reproducing human action.⁵ The origin of the information divides the *possible ethnodramas* into four typologies:

- a) Ethnodramatic Dramatization of Interview Transcripts.⁶ Here the verbatim technique emerges, developed by the actress and playwright Anne Deavere Smith whose premise is: “Language is identity.”⁷
- b) Ethnodramatic Adaptations of Documents and Published Accounts. Dramaturgy emerges from letters, diaries and any type of manuscript that reflects thoughts and information about the fact under investigation: recordings, transcripts of trials and interrogations, sworn statements, reports, official letters and police files.
- c) Original Autoethnodramatic Work. In this variant, the scenic is mixed with the autobiographical. The documentary is generated through memories, lived experiences and the personal perception of the playwright, who can be the performer.⁸
- d) Collective Creation of Ethnodrama. Finally, in this type of creation, the documentary arises from a collective work. The playwright, researcher or guide asks a set of questions, seeking to dramatically reflect the debate originated and its nuances.

Therefore, from the Anglo-Saxon perception, we see that the dramatization of data (Saldaña, 2011: 13) is a constant formula in contemporary documentary theatre: a distance is created between conventional fiction and the

5. We see a need to rethink the virtual medium, for example, with the appearance of terms such as memes, internet records, chats, bots, virtual assistants, hashtags, hacks of websites, apps, video conferencing, etc., which are shown as a document on stage. However, when it comes to being understood as true material, they pose problems, as they are easy to alter.

6. Included in this genre is the classic *The Laramie Project* (2001), a research piece by Moisés Kauffman and his company The Tectonic Theater Project, which staged the set of interviews that the actors conducted in Wyoming about the murder of Matthew Shepard.

7. Her plays *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (1992) or *Notes from the Field* (2016) are paradigmatic. A documentary show is developed using interviews, noting all the particularities of speech, in which the actress — in this case, always barefoot, since she asserts that she “puts herself in the shoes of the other through her voice” (Deavere Smith, 2005) — reconstructs a social reality.

8. Some examples are: *Second Chair* (2008), written and performed by Saldaña, which tells of his youth as a gay, working class, coloured and overweight young man trying to get a post as a clarinetist in the school orchestra. In Spain, *Mathausen. La voz de mi abuelo* (2018), a research piece written by Pilar G. Almansa and played by the protagonist's granddaughter, Inma González, could be close to this category as she documentarily works on the family story of her grandfather Manuel, survivor of the Holocaust. An interesting example of this movement has been the performance of the play *Los remedios* (2019) at the Sala EXlímite, directed by Juan Ceacero and with the actors Fernando Delgado-Hierro and Pablo Chaves, by carrying out documentary work on their shared personal history since they were children.

transcription of materials from *the real*, be they interviews (a), documents (b), memories, experiences (c) or forums (d).

The concept of *the real* in theatre

Once the political and social origin of *the real* on stage and the reference to one of its possible taxonomies has been noted, it is worth wondering whether, if we stick to the result of a play, it matters where the fiction comes from. It may not be relevant whether the playwright *imagines a situation* or whether he/she *takes it from reality*. The dramatic result could be the same; even a play that draws texts from reality may be less credible, plausible, than one that does not. So what are the differences?

The first is that it does not emotionally predispose the audience in the same way. Being aware that the text is drawn from reality elicits greater emotionality in its reception. For Lucía Miranda, all the “weight of her work” lies in the deeply emotive fact of being aware that these people exist, “that what is narrated is not fiction.” This theory can be confirmed from the stage construction: a common denominator is that documentary theatre shows currently running begin with a voice-over that announces that what is going to be seen is taken from reality.⁹

The second is that it is a typology of documentary theatre that, from its inception, its creative process, can work with the groups the play is about. This means that, through Miranda’s relationship with them, in the interviews and workshops that we will describe in this article, the social and the artistic are mixed, from the beginning and beyond the final product.

Theatrical and *documentary* are two terms that coexist in a line of conceptual tensions, which Niney rightly questions regarding documentary cinematographic creation: “Is it a terminological contradiction, an impossibility or an oxymoron that designates devices that are certainly documentary but share with theatre features characteristic of the *mise en scène*?”¹⁰ (Niney, 2019: 177). The playwright Julie Zenker, in what she herself has called the “Zenker’s paradox”, points out that documentary theatre maintains a balance between “the explosion of the real on stage and the implosion of artistic parameters” (Zenker, 2006: 6), since it combines an impossible ambiguity: wanting to be documentary (a champion of *the real*) but remaining theatrical (a language that understands that what is located on a stage is part of a fictional agreement, an implicit game). Within this game of limits, special attention must be paid to the relationship between the documentary and the search for objectivity. The critical vision must be sharpened in response to the artistic formulas that are called documentary —born from *the real*— and show a single totalitarian point of view of a complex and multifaceted reality.

9. This is applicable to *Fiesta, Fiesta, Fiesta* but also to *Jauría* by Miguel del Arco and Jordi Casanovas or *Paisajes para no colorear* by Carolina de la Maza and Marcos Layera, to name a few shows running recently in Madrid. In *Prostitución*, by Albert Boronat and Andrés Lima, they continuously use other systems of signs in the performance to remind the audience that the stories told are testimonies of prostitutes.

10. “Est-ce une contradiction dans les termes, une impossibilité, ou un oxymore désignant des dispositifs réellement documentaires mais qui partagent avec le théâtre certains traits de mise en scène?”

We use the following words by Pradier (2019), on the theatre of social transformation, to explore this question within *Fiesta, Fiesta, Fiesta*:

The evaluation of the process cannot be aesthetic, but is related with the social transformation processes in which the artistic quality of the products is not a determining factor of the intervention itself. Artistic expression is thus conceived as a *means* of participation, emancipation, transformation, but never as an end in itself. Therefore, there is a displacement of the *aesthetic* evaluation of the product towards the *technical* consideration of the play as a cognitive facilitator, as a valid interlocutor between the artist, the mediator, and the intervening subject, participant and protagonist of the process. This does not prevent the appraisal of the proposals as aesthetic objects, nor does it deny the undeniable artistic value of some specific manifestations. But, of course, the role of the artist is repositioned, causing the transfer of his or her agency — and agenda — to a place on the periphery (Pradier, 2019: 168).

Following this logic, Miranda's play is a means and not an end in itself; therefore, it seeks social transformation, but, as Pradier argues, in all these plays the artistic value is not subsidiary, and this is our case: it is essential to achieve its objective on the audience, who it must entertain and excite — avoiding the melodrama existing in other documentary plays — to finally make us reflect. Miranda apparently fulfils the last aspect of Pradier's quotation. Her role seems to be that of a simple medium, disappearing as an artist, transcribing a reality... but, as we will gradually show, *Zenker's paradox* does not disappear, all fiction is the construction of a reality, of a story. In Pradier's linguistic game, with respect to the *peripheral agenda*, Miranda shows that social theatre can be at the core of the theatrical life of a country and be a viable product in commercial terms.¹¹

Lucía miranda verbatim technique

The fundamental tool of creation in *Fiesta, Fiesta, Fiesta* is the technique of Anglo-Saxon origin called *verbatim*. Created in 1970, “[it] is a subcategory of documentary theatre which refers to a particular mode of dramatic composition whereby the performance text is based on the exact words of real people” (Garson, 2015: 48). The technique involves the creation of the character based on recorded interviews. The rhythm, speed, tone and nuances of each voice, along with some gestures that the interviewer has noted down, are the germ of the piece, since verbatim understands language as a generator of identity.

Lucía Miranda (Valladolid, 1982) is a playwright and director with more than ten plays premiered since 2010, when *De Fuenteovejuna a Ciudad Juárez* was seen for the first time in New York. Although she considers that all of her plays are bathed in or worked from the documentary, she adheres to the rule that only texts that are 90% true are valid as documentary theatre.¹²

11. The play has been performed in 36 venues, which can be consulted at: <https://thecrossborderproject.com/fiesta-fiesta-fiesta/>.

12. Personal communication, 4 May 2019.

Miranda's creative process involves preliminary workshops and draws on the subsequent involvement of the audience. Her work starts with an educational intention, to understand and help explain the society surrounding her.

We can see the gradual incursion of the documentary in her creations. In the forum theatre piece *Qué hacemos con la abuela* (2012), in which the company maintains her line of creation shared with the groups, Miranda composes a dramatic play on the problem of caring for relatives with Alzheimer's. Despite being a forum theatre play, *the real* in this show does not only stem from the audience's involvement in the search for solutions to the dramatic conflict, but from the autobiographical origin of the theme. The drama is based directly on Miranda's experience, although all the members of the company had some experience of it. To write the character of Flori, Miranda interviewed her grandmother's caregiver. She drew on the recordings of said interview to create the character by capturing the nuances of speech.

In *Perdidos en Nunca Jamás* (2013), a version of *Peter Pan* adapted by Silvia Herreros de Tejada, audios of interviews with parents of the members of the company are played.¹³ In *Nora 1959* (2015), a version of Ibsen's *A Doll's House*, adapted and directed by her, the documentary is present through audio. In a fable in which the radio plays a crucial role, a sound documentary sneaks in, opening and closing the fiction to give the show a more real and tangible characteristic. The use of testimonies is intended to get the audience to identify with authentic *Noras*.¹⁴

In her latest premiere, *La chica que soñaba* (2019), Miranda returns to forum theatre and constructs a fiction based on interviews with women with historically masculinised professions. The features of her creation are thus maintained: on the one hand, the involvement of the social in the creation of the show (both in the interviews and in the participation of a group of teenagers); on the other, the importance of the voice in the development of characters (the secondary school teacher and the adolescent's friend draw their scenic strength from the use of the voice); and, finally, the creation of a debate in the *forum* mode that aims to include the audience.

Despite all these infiltrations of *the real*, the playwright only considers three of her plays to be documentary theatre: *Fiesta, Fiesta, Fiesta* (2017), *País clandestino* (2017) and *I am Miami* (2019).¹⁵ In *País clandestino* (2017), premiered in Chile, different perspectives, experiences and life trajectories are contrasted. Miranda herself reveals the origin of this during the show: "Lucía: We talk a lot about politics, about the differences in our countries... And we've wondered what it would be like to make a fiction with one of our discussions"¹⁶

13. The parents talk about the work situation of their children, thereby linking testimony, voice and theatrical fiction: "It's an awful collective failure / of this society / that young people have to leave / Spain / and you too / eh / because there's no work" (Miranda, 2013).

14. The recordings of older women — the document — from the same generation as the main character (they were young in 1959) anticipate the parallelism of their own life trajectory with the fiction that is about to begin: "My brothers could go out whenever they wanted," "I could never to the movies" (Miranda, 2015). The final recording alludes to a hopeful, emotive, message with the end of the play: "Enough with obeying" and "I want to ride a bicycle at 87" (Miranda, 2015).

15. Personal communication, 4 May 2019.

16. She refers to the playwrights Maelle Poesy (France), Jorge Eiro (Argentina), Pedro Granato (Brazil), Florencia Lindner (Uruguay) and herself who, after meeting in the Director's Lab — from the Lincoln Center in New York —,

(Miranda, 2017: 4). The play was developed in an artistic residence and also remotely (recording conversations in person, video calls on Skype and audios from WhatsApp). It is the result of work that explores the concepts of testimony, memory and recollection. For *I am Miami* (2019) – seven simultaneous fifteen-minute pieces – the playwright repeats the creative process she used in her previous premiere, *Fiesta...*, to make theatrical sense of the recording of interviews with more than sixty Miami residents, also using *verbatim*.

Verbatim technique in *Fiesta, Fiesta, Fiesta*

The research process began with the possibility of conducting interviews in a state secondary school in the Community of Madrid. During spring 2016, the playwright recorded thirty-seven testimonies from students, teachers, non-teaching staff and mothers. It is framed within the second category established by Derek Paget (1987) for the verbatim technique, plays that faithfully transcribe recorded texts: Miranda herself calls it an *organic poem*. When editing the material, she highlights her words in another colour – thus joining the stories – to differentiate them from the literalness of the testimonies. Let's remember that, in order to stay within the limits of documentary theatre, she imposes on herself an invention of less than 10% in the text. The playwright argues that 5% or 6% does not come from what was said by the interviewees but were words that she invented.¹⁷ She also modifies the context, for example, in class scenes; everything she narrates is literal but not all the students were in all the scenes.

Moreover, in the research process to create the dramaturgy, she also works in her facet as art-educator: she uses applied theatre techniques. The company participated in various workshops (sound space, Chinese shadows, creation of the *haka*) for the actors to return to the secondary school and share creative space with young people.

In terms of her relationship with *the real*, she defends the right of the interviewees to express their opinion and participate in the material created. Once the stage text was written, several dramatised readings were organised at the school. Following comments from the participants themselves, certain scenes were removed and modified. One of the significant examples of the communicative and egalitarian relationship that the playwright tries to establish with the people interviewed is that the name of each character is decided after asking this question: “If you were a character, what would you like to call yourself?”

Beyond the research and actual origin of the drama, the most relevant documentary characteristic is based on the use of the verbatim technique during the performance of the play and the use of the *organic poem* in its written version.¹⁸ The actors received the dramatic text and the audio testimonies. The cast did not have any contact with real people until after the

began a friendship and theatre project which they define as *autodocumentary*.

17. Personal communication, 5 May 2019.

18. “NATE: At primary school / But not here / All my mates are Spanish and whitey (laughs) / At school / there was (laughs) a lad who called me chocolate milk / and when they call me / when they insult me because of my colour... it puts

premiere, since what was expected from the actor was a work of appropriation and not an imitation. The use of the voice is the element that constructs reality and identity: “Breathing is very powerful, where someone pauses (...) there is a lot of intention and a lot of emotion. A good actor, such as the five actors that I have been lucky enough to direct, is capable of appreciating that without having to see it.”¹⁹ It is through this journey that Lucía Miranda’s documentary theatre is achieved, a type of work in which the way of speaking and the voice are the centre of her relationship with truth.

Analysis of the mise en scène of *Fiesta, Fiesta, Fiesta*

The first stage sign of the performance has a profound meaning that will gradually be understood throughout the play. The *haka* ritual dance is related with the intimidation of the adversary through the feeling of collective strength. The idea is the union of people in a joint purpose, their potential, and the need of the individual to belong to a community. While the others continue with the dance, one of the actors puts on a cap (and this sign already denotes him as a character) and says: “I relate to the fried plantains that my aunt makes in the Guinean festivals.” Here we already have the core of this show: identity, which results individual awareness – “I relate to” – , family – “my aunt” – , food – “fried plantains” – , traditions – “festivals” – and nationality – “Guinean” –.

The character of Alma is the link with the other characters and the guiding thread that supports the dramaturgy. She appears in the first scene and introduces herself, “I am the mistress of the dungeon,” in an ironic tone, to tell us that she is the caretaker. The playwright’s and director’s aim with the character is clear: to get the audience to empathise with her. To illustrate our statement on the emotive strategies of the dramaturgy, let’s look at how the character introduces herself: 1) Direct address to the audience, which seeks to bring us closer to the character and remove the barrier of “the fourth wall”; 2) Use of music to encourage the emotive element, first with her *hum* which lends her sympathy and joy and later with the use of a well-known aria sung by Pavarotti; 3) The text, revealing that she had wanted to be a midwife but her parents did not have money to pay for her studies and that she is a “bit of a mother” to the school’s students. These are the three dramaturgical resources: direct address to the audience, atmospheric use of music, and emotive information about the character’s past.

The incident unleashing the dramaturgy is the holding of a class project on festivals in different cultures. Students must prepare a brief exposition where they speak about the festival they choose and where it takes place, who participates in it, the dances and the customs, as well as the food or drink. The root of the activity lies in becoming familiar with the different traditions of the group. Students of Moroccan, Latin American or Chinese

me in a very shitty mood” (Miranda, 2017: 31). Miranda also gives the actors the entire audio interview, with everything that has been left out of the dramatic text, which means that they have more information to create the character.

19. Personal communication, 4 May 2019.

family origin are represented, but the play insists that they are all Spanish by birth or by residence; therefore, nationality is not a feeling of belonging.

The festival is the guiding thread (hence the title), which is mentioned throughout the play, to give coherence to the action and help the audience to follow a causal line. Based on this dramatic core, through changes of time and place, we are told the stories of the different students. We will develop two of these cases, as a sample of the dramatic character of the piece.

Xirou is the first, a student of Chinese origin who enjoys playing the viola but must work in her parents' restaurant. In fact, we are told that since the first year of secondary school she has taken care of the restaurant's book-keeping. With the money she gets she buys a viola. The music teacher, Yolanda, describes Xirou's ability in order to support her and her desire to develop her passion for the viola.

Xirou's story is interrupted to tell Naima's. The dramaturgical trigger is clear: the use of the veil. The treatment of this character is preceded by the opinion of one teacher who tells us that she has given up insisting on the need for Muslim students to question its use. She also argues that the lower the social class, the more radicalism there is in the families, because of poor cultural level. This dialectical seed on the freedom of teenagers of Muslim origin to use the veil, and our tolerance of it, where she wants to locate us and this is why she opens the story of this character in this way. She is already getting us to take a stance before Naima tells Alma that they want to her to stop studying and marry. She ends the search for empathy with the audience: Alma offers to adopt Naima to free her from her future without education. Alma's tenderness contrasts with the emotive injustice and rigidity of her parents. The thesis ends positively, with the following words of her father, said by Alma (aided by a slow verbal delivery): "Study, so that you don't depend on anyone if you don't want to and you're not a stupid as me" (Miranda, 2017: 55), to which Alma replies: "She is a free woman because she has her own criterion and abides by it" (Miranda, 2017: 56).

We have three voices from which the story is told in the *mise en scène*: 1) The characters, who perform the people interviewed; 2) The characters themselves when, indirectly, they give a voice to parents or non-teaching staff; 3) The presence of the playwright through the characters or the voice-over. This mixture in the subject of the dialogue is complemented with a *mise en scène*, from the start, within the theatrical stylistic aesthetics, which is defined as follows:

The aim is to highlight the fictionality, the metatheatrical game with the audience, to become aware of attending a theatre performance. The actors reveal their status, and the space would clearly show that it is a theatre stage. They are productions that generally seek the game, entertainment and reflection (Martínez, 2017: 79).

It seeks what Pavis defines as the *theatrical effect* (Pavis, 1998: 157). To make the audience participate in the stage code proposed, different resources are used such as: narrative language and audience address; simultaneous dialogues; choreographed dances; a symbolic abstract set design and, therefore,

outside realism, which requires the textual space for the locative function; and actors that perform different characters and through whom they move quickly, with a simple change of characterisation or gesture. With these theatrical strategies Miranda manages, in the first minutes of the performance, to establish the degree of convention, whose stage foundation is the theatrical game. The key of theatricality lies in building the dramatic narrative “live” and in the “here and now” with the audience, to create involvement, above fiction, which intercedes between the stage and the audience.

The play constantly seeks to convey empathy for the real people that are behind the characters, giving legitimacy — although presented as wrong — even to those who denote racism, classism or religious obduracy. This emotive relationship determines the whole dramatic strategy, both the textual style and the *mise en scène*. The sentimental search of the story is achieved, along with what occurred, by inserting two prototypical resources: humour and music.²⁰ These stage strategies create closeness and dramatic relief, and contribute to the emphatic emotion. The play explores the search for two different emotions: one created by the mimetic identification with the characters and another achieved by reflecting on the social context surrounding them, in dialogue with the reality of the audience. In the first case intimate scenes are used, created through reduced spaces of light, with a realistic dialogued text and naturalistic performance, which seek to create empathy. The latter is achieved through the rupture with the former opening up the field of vision and showing the theatricality: stage design, texts addressed to audience or effects of distancing such as choreographies or shadow theatre. In this way, it confronts the audience, from a distance from what occurred — breaking the spell —, to think critically about what is presented. The final consequences are emotive, but not only because the audience empathises with the harsh situations of the characters/real people, but also because it reflects on the injustices of the education system that conditions them.

The stage design is based on a sentence said by the school headmaster: “A school offers a great deal; people don’t realise, but it contains an entire world inside” (Miranda, 2017: 58). This statement contains two keys to the production: the stage design metaphor — a background full of globes — and the objective of the staging — “people don’t realise” —, which we develop next. Miranda creates a play with a very alive social purpose, education in secondary school, the anteroom to the creation of adults. She wishes to show the reality of these education centres, the diversity, the teaching problems, the teachers’ involvement and the lack of understanding of the rest of society. Miranda’s aim is for “people to begin to realise”. For this reason she chooses the *verbatim* technique, which enables a voice to be given to the real protagonists. *Giving a voice* becomes the best strategy to *make people aware* and perhaps like this, by moving, to invite us to *reflect* and finally *unleash the action*. We want to highlight the idea of seeking emotion as a stage strategy to achieve the ultimate purpose of social transformation. It is therefore necessary for

20. *La Traviata* sung by Pavarotti; *La Danza Andaluza*, by Granados; *Eres mi canción*, by Rubén Blades; *La Gozadera*, by Marc Anthony; *Adiós Muchachos*, by Carlos Gardel; *River Flows In You*, by Yiruma; David Guetta.

the audience to know that behind what is told there are real people to manipulate its reception. Using the *verbatim* technique is not only a creative process but becomes a theatrical effect of dramatic manoeuvre. This is revealed by the voice-over that opens the show, with the auditorium still dark: “*Fiesta, Fiesta, Fiesta* is a documentary theatre play for which we have interviewed students, teachers, mothers (fathers did not turn up for the interviews) and non-teaching staff. The show is a direct transcript of these interviews.” This initial statement is clear and conditions the entire reception of the play by increasing the emotive involvement of the audience, who are aware that the stories have been or are being experienced by one individual or group. In the plays of *the real*, in contrast to those based on imagined material, the story is not invented and the importance lies in how it is told (Gómez, 2019: 64).

Conclusions

Ten years have elapsed since the publication of *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, by José Antonio Sánchez (2007). This book focuses on the performances of the second half of the 20th century and the 21st century in which *the real* is the driving force of stage creation. In the years since its release, *the real* has continued to interest creators and audiences. This is revealed by the presence of this concept in the current theatre panorama. This boom of documentary theatre has taken on an unquestionable strength in the panorama of creation and will be a phenomenon that we predict will have a long life, related to the moment of crisis of collective identity – where seemingly there is a right to consume the truth that best suits each individual – and of adaptation of the living arts to the competition of technological leisure. As researchers we cannot, despite the lack of critical distance, ignore this phenomenon: for this reason, we have endeavoured, through these lines, to contribute to the understanding of its characteristics and purposes with the analysis of *Fiesta, Fiesta, Fiesta*.

Although the concept of *the real* is revealed in multiple ways in contemporary theatre, it continues to mark the creation, modes of production, invention of dramaturgy and stage outcome. The way of approaching the creative process, outside the standard “director or producer chooses the text, designs the product and rehearses for thirty days”, seems to be making its way onto the fringe stage, the medium-size format, and even public theatres.²¹

Fiesta... by Lucía Miranda, as we have highlighted, is a documentary theatre play which is framed within the category of Saldaña’s Ethnodramatic Dramatization of Interview Transcripts, along with the following taxonomy: 1) Plays whose final product is determined, as shown on the stage, by the creative process. 2) Plays whose ultimate end is to raise awareness of a

21. It is increasingly more common to see programming that endorses these production models. For the 2019-2020 season in Madrid, Teatros del Canal created the itinerary “Morder la realidad” (To Bite Reality). In the municipal sphere, every Friday Teatro del Bosque de Móstoles programmes plays categorised as documentary in its so-called “Ciclo de Teatro Social” (Social Theatre Season). On the fringe, Teatro del Barrio introduced the 2019-2020 season with the following motto: “No hay entretenimiento más apasionante que la realidad” (There is no more exciting entertainment than reality).

social problem and, to achieve this, use emotional manipulation strategies.²² 3) Plays that can transform the audience, but also the group the play is about, through social theatre and processes in which performance is an additional element and not only a commercial product. 4) A theatre of social transformation that does not take place on the periphery, or condition artistic quality.

In Miranda's career a clear educational commitment has been gradually established, a perception of theatre as a means to debate the coexistence in community. "Listening to the ordinary" takes on a stage form with verbatim. With respect to the audience, in her dramaturgies she seeks empathy, connection and identification. "I can, through fiction, transform a reality that I don't like, to shed light on a war that we ignore. To make an unknown reality known" (Miranda, 2015: 3).

In this article we have gradually developed an insight into the use of *the real* through: 1) The verbatim technique, the actor as a transmitter of *the real*. 2) The collective feeling brought about by music and addressing the audience. 3) The theatrical stylistic aesthetics strategy as an integrating game between emitter and receiver. 4) Use of workshops, ethnotheatre, to lend truthfulness to the stories by making testimonies rather than fiction. However, this truth, this reality, which is naturally manipulated to become a work of art, makes what Lane defines as "tergiversation, generalization, biases, embellishment of the events and political protest" (2010: 73; cited by Pradier 2019: 180). There is not a reality, neither vital nor artistic, but a gaze or a political discourse; this verbatim theatre is an efficient play, in which Miranda's dissolution of the voice is a fallacy, and the game of representing *the reality*, a pure convention, but this is the purpose: to create a counter-discourse of the hegemonic, a new one that improves and humanises it. We began this article by mentioning the collective assumption about what is false in the mass media, in which the fight to manipulate our thought and consumption has replaced subtleness with insolence. Indeed, the role — albeit trivial... a minor support actor — of Miranda's theatre is to create another narrative of *the real*, of *truth*. To create the illusion of lack of manipulation of the story taken from reality to transform it, to recognise life and, yet, feel it different. Theatre, which is pure convention — Zenker's paradox —, avoids fiction, or alters it with *the real*, to attempt to write about truth, and although the difficulties mentioned by Brecht in *Writing the Truth. Five Difficulties* persist, we persevere, as Lucía Miranda shows, within the heterogeneous boom of the theatre of *the real* on the contemporary stage.²³



22. Darío Facal, with his company Metatarso, working on a performance called *La realidad*, which is sold as "something that links the narrative to the fictional and *the real*, by mixing never seen emotions" (Naves del Español en Matadero, Ayuntamiento de Madrid). He stresses the audience's emotive experience with respect to *the real*, an issue that supports the hypothesis of this article.

23. "Nowadays, anyone who wishes to combat lies and ignorance and to write the truth must overcome at least five difficulties. He must have the courage to write the truth when truth is everywhere opposed; the keenness to recognize it, although it is everywhere concealed; the skill to manipulate it as a weapon; the judgment to select those in whose hands it will be effective; and the cunning to spread the truth among such persons. These are formidable problems for writers living under Fascism, but they exist also for those writers who have fled or been exiled; they exist even for writers working in countries where civil liberty prevails." (Brecht, 1934).

Bibliographical references

- BRECHT, Bertolt. "Writing the Truth. Five Difficulties". Original edition: *Fünf Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit* (1934). <<https://bit.ly/3z3361Y>>.
- ENRILE ARRATE, Juan Pedro. "Teatro documento: Libres hasta el final. El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)". *Conferencia del XXV Seminario Internacional del SELITENT@T*. 30 June 2016. <<https://canal.uned.es/video/5a6f63d9b111f55238b465d>> [Last accessed: 5 June 2019].
- ENRILE ARRATE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. Doctoral thesis. Madrid: Universidad Complutense, 2016.
- FÉRAL, Josette. "Lo real: un reto para el teatro". In: Emmanuelle Garnier, Fernando G. Grande and Anna Corral (Eds. and trans.). *Antología de teorías teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai, 2016, pp. 177-230.
- GARCÍA DEL MURO I SOLANS, Joan. *Good Bye, verdad: una aproximación a la posverdad*. Lleida, Barcelona: Editorial Milenio, 2019, pp. 18-27.
- GARSON, Cyrielle. "Verbatim Theatre and New Writing in Britain: A State of 'Kindred Strangers?'". *Études britanniques contemporaines*, No. 48, 2015. <<http://journals.openedition.org/ebc/2133>> [Last accessed: 25 February 2020].
- GÓMEZ SEGARRA, Manuel. *Estrategias narrativas de los documentales históricos españoles sobre la Guerra Civil (2000-2014)*. Doctoral thesis. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Translated from German by Diana González et al. Original title: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2017.
- MARTÍNEZ, Jan. "Noam Chomsky: La gente ya no cree en los hechos". *El País* (Madrid: PRISA) (10 March 2018). <<https://bit.ly/3mlmjbB>> [Last accessed: 5 June 2019].
- MARTÍNEZ, Jara. *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*. Granada: Ediciones Tragacanto, 2017.
- MARZO, Jorge Luis. *La competencia de lo falso. Una historia del fake*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2018.
- MIRANDA, Lucía. *Fiesta, Fiesta, Fiesta*. (2017). Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (INAEM). <<http://muestrateatro.com/archivos/02-Fiesta-fiesta.pdf>> [Last accessed: 23 March 2020].
- MIRANDA, Lucía. "Dossier de Fuenteovejuna a Ciudad Juárez". Madrid: Cross Border, 2015. <<https://bit.ly/3xZ7qHF>> [Last accessed: 23 March 2020].
- MIRANDA, Lucía. "Dossier de País clandestino". Madrid: Cross Border, 2018. <<https://www.contextoteatral.es/paisclandestino.html>> [Last accessed: 23 March 2020].
- NINEY, François. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Éditions Klincksieck, 2019.
- PAGET, Derek. "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques". *New Theatre Quarterly* (Cambridge: Cambridge University Press), III, 2 (1987), pp. 317-336. <<https://doi.org/10.1017/S0266464X00002463>> [Last accessed: 10 March 2020].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Translated from French by Jaume Melendres. Original title: *Dictionnaire du théâtre* (1996). Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

- PRADIER, Adrián. "El arte impotente: Un estudio sobre arte, autonomía y transformación social". *Pygmalion, revista de teatro general y comparado* (Madrid: Instituto del Teatro de Madrid, Universidad Complutense de Madrid), 11 (2019), pp. 163-186.
- SALDAÑA, Johnny. *Ethnotheatre, Research from Page to Stage*. New York: Left Coast Press, 2011.
- VALLEJO, Javier. "Un baño de realidad sobre el escenario". *El País* (Madrid: PRISA) (9 November 2017), <<https://bit.ly/3D1hB2s>> [Last accessed: 23 March 2020].
- WEISS, Peter. *Escritos políticos*. Translated from German by Feliu Formosa. Original title: *Rapporte 2* (1971). Barcelona: Lumen, 1976 (Ediciones de Bolsillo; 472), p. 99.
- ZENKER, Kathrine Julie. "Transmetteur du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire". *Lignes de Fuite*, No. 02 (2006), pp. 1-8. <http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/article_PDF/article_113.pdf> [Last accessed: 23 March 2020].

Artistic Strategies of a Common Multitude: Dance from Antonio Negri's Perspective

Blanca CASTERÀ

Universidad Rey Juan Carlos (URJC), Valencia
blanca.castera@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Degree in Contemporary Dance, with a postgraduate degree in Choreography and Dance Performance Techniques (UMH) and a master's degree in Performing Arts from the Universidad Rey Juan Carlos (URJC). She combines her work as a professor in the Department of Contemporary Dance of the Professional Conservatory of Dance with the last year of her doctorate. In the field of research, she works to identify the concerns arising from the reorganisation of political experiences in the field of dance in order to relocate it within the current socio-political focus.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article explores the relationship between contemporary dance and Antonio Negri's artistic theory, a relationship through which the convergence between dance and politics is recognised. Political analysis in dance is a subject widely discussed in the historiography of the studies of this art and related disciplines, as is the research on and advocacy of the processes of creation as an artistic activity, but what we propose here is a reflection on dance from the political and artistic precepts of Antonio Negri and, thereafter, to open a framework that enables the choreographic compositional practices to be considered as a space from which to create new realities. Thus, by placing dance in the field of action of social struggles, we can reassert the importance of creative processes as a truly powerful tool.

Keywords: dance, politics, power, collaborative practices

Blanca CASTERÀ

Artistic Strategies of a Common Multitude: Dance from Antonio Negri's Perspective

*The world is different to what they tell us.
And, very far from extremisms, there is, despite everything,
always the simple and concrete possibility of transforming it.*

(Negri, 2006b: 114)

Introduction

It was in the year 2000 when, through the publication of *Art and Multitude*, Negri burst into artistic discourses and approached an aesthetic paradigm of art of absolute necessity. In this book, the author develops his extensive cultural and intellectual experience to produce a dissertation on the contemporary world that, as a whole, gives us an idea of transversality with which he focuses on artistic practices through a political prism and manages to activate a critical thinking that enables political thought to be considered and captured within the artistic space.

The topics covered in *Art and Multitude* consider the impact of artistic activity, not so much in the scenario of the productive market but as the invention of new ways of life and realities. Through his letters, written during his exile in Paris, Negri manages to activate a critical thinking that enables reflection on social transformation through artistic production, a critical thinking that considers the power of the imagination and the creativity of a common multitude as fundamental elements. The influence of this Italian philosopher – who works on the composition and contemporary class struggle – on academic and social movement is undeniable. His theses will be important for the future of anti-capitalist theory and practice. But what, in our case, attracts us substantially about Negri is how he introduces the artistic question into the political context.

Negri sees art from the need to confront the recovery of reality and re-conquer an action through what is real:

Through art the collective power of liberation prefigures its destiny. And it is difficult to imagine communism outside the prefigurative action of this mass avantgarde – the multitude of the producers of beauty. (Negri, 2011: 60).

That is why he will say that his work is not one of reconstruction but of constitution; constitution of a work based on artistic experience, a work that becomes more and more intellectual, that transcends market value and that is recomposed both in immaterial modalities and in knowledge, in affections and in the production of expressiveness. This is the key to his thought for the dissertation proposed here: to particularise the productive ways through which dance creations take root in order to determine where their true power resides and thus reactivate the telling of their own history.

Negri's choice as a thinker and fundamental reference of current anti-capitalist political thought stems from the hypothesis on which this research is based. But here we want to particularly emphasise his theoretical renewal adapted to the changes of a real society. The relevance of Negri's contribution in the field of dance lies in the fact that it forces us to think about the changes that have taken place in the ways of producing and creating dance through a critical and political analysis, beyond whether we completely agree with him or not.

The complex debate here is oriented towards the need to translate Negri's main ideas in order to later adapt them to our closest context: dance. The philosopher's perspective is the prelude to reflecting on politics by analysing the process through detailed awareness of what makes us human. Negri locates it through the forms of social organisation in order to intervene in the spheres of power and disseminate the analysis of how the movements we activate do or do not create power. But how can we review the dance images that appear in *Art and Multitude*? What is the origin of this concurrence?

Negri and the Dance of Multitude

As we have said, art is, for Negri, the mechanism that enables us, for an instant, to take over the world. It is the way of saying that we live in and inhabit the world, understanding this possession as a capacity that allows us to move forward, look beyond, build resistance and open new avenues.

Negri's first encounter with contemporary dance was through the German choreographer Pina Bausch and took place at the Teatro Argentina in Rome, as described in his letter to Raúl Sánchez on 15 December 1999. Negri himself explains literally how, when attending a Pina Bausch show, he was stunned by its innovative power:

[...] But what I perceived above all – particularly in the distance which I suddenly experienced in relation to things I used to love in the past – was a metamorphosis. A metamorphosis which in other times we had been waiting for, crouching like wild animals, palpitating, hungry, on the look-out. Now it has finally come about. I thought: the transition is finished [...] (Negri, 2011: 77).

Pina Bausch is without doubt one of the most influential figures of 20th century dance. So it is not surprising that it was in one of her shows that Negri experienced stage dance, since the choreographer opened borders in the postmodern dance theatre by breaking with the ontological conditions attributed to the body in order to recognise it as a territory of research and production, as a container of phenomena of public and private history, of ideological and political systems that determine subjectivity and movement (Godínez, 2014: 10). And it is precisely here that the true original meaning with which dance appears in Negri through Pina Bausch is identified: as a place of transformation, as a metamorphosis and as a configuration of what is real (Servos, 2013: 150).

This is how we see it when the creator explains that the greatest perception he feels when he observes an artistic object, in this case a dance piece by Pina Bausch, is his feeling of moving away from it. It is the experience of distancing that makes him perceive the stage act as a transmutation, as a metamorphosis, as a conversion of something that has already taken place. But what does he mean when he speaks of metamorphosis? "Metamorphosis: Art and Immaterial Labour" is the name of a talk given by Negri at the Tate Gallery in London on 19 January 2008 and, in turn, the title of the last of the letters collected in *Art and Multitude*. In this letter, he defines art from his conception of immaterial labour, and specifies metamorphosis as the face of the ontological depth of artistic labour (Negri, 2011: 116).

Therefore, Negri would say that the transition is finished (Negri, 2011: 77) and that this estrangement is what leads us to identify metamorphosis as the process of change that will mark the distance between what has been enjoyed in the past and the in-situ participation in the artistic event.

In his letter to Manfredo on collective labour, Negri describes his metaphor of the world as a spectacle, and how this spectacle is in continual reproduction and in constant movement, uniting the collective dimension and the dimension of production (Negri, 2011: 40). Thus, the author refers to the artistic question as a desire for power, and does so from the construction of the labour that art, by itself, develops. And, by "turning, then, towards a collective process of act of self-valorisation, of creating circuits of value and signification that are entirely autonomous, completely free from the market" (Negri, 2011: 41), this philosopher leads us to the creative process of dance as a powerful element of analysis.

The multitude, for Negri, will be this: an open and inclusive multiplicity of singularities, plural and multiple, composed of innumerable differences that can never be reduced to a single identity. Thus, the author manages to grant the responsibility of the production to the whole of society as a common characteristic of all individuals that cooperate in the social production: "Through circulation, the multitude reappropriates space and constitutes itself as an active subject" (Hardt & Negri, 2000).

Seeing that the multitude constitutes power in relation to the multiplicity of singularities that form it, Negri re-approaches the production not only from the field of industrial goods and services but also the forms of communication, affections and creativity, and conceives a multitude as a network

through which to expand equitably and allow meetings and exchanges that enable people to live together. Thus it is understood that a rich multitude transcends the concept of class and is situated in the field of intellectual production; that is, a multitude bearing capacities for immaterial labour. We are surprised by the lucidity with which Negri raises the idea that power falls back on the multitude. A multitude that, being able to appropriate its material asset, transforms the notion of labour through creative power.

This leads us mostly to park the idea that the creative capacity that becomes the seed is not the only factor from which the spontaneous emerges, but, beyond that, there is an intellectual activity that is created in common. By further exploring the value of the interaction and relationships that occur in research contexts of bodies in motion, we come to the fact that these relationships are a real tool of social transformation away from the dynamics of production marked by the capitalist system, which allows us to say that the creative dance process is the way in which we construct a productive gesture. As for Negri art is production, its dignity derives from the fact that it is the production of "being", of what gives shape to that "being" and that makes such a condition open and public. And this, Negri argues, always happens during the production process.

It is clear that the parameters under which the different creative processes move are merely circumstantial and, as they are subject to the reality of each process that takes place in itself, this article does not seek to explore this issue. The intention will be to approach the creative process of dance as a device of active participation, of occupation of a public space, of an activity that responds to its own language, exposed, essential and sincere. And we will do so based on the experience of the power of dance, on the relationships that are established, on who creates it and the impact it can have on the active agents of the process. In this respect, the creative process of dance as a space for the creation of pieces and the articulation of discourses, enables politics to be done based on its reality and, from its truth, the pedagogical question and the historical question are linked in a common operational unit and in an organ of collective action. But how serious, then, is a dance that is transparent in itself?

If we consider dance as the quintessential relational artistic practice, the creative process as a social ritual transcends the poetic and dreamlike conception of the concept and allows us to adopt a critical prism. The stage from which contemporary dance is created is transformed through the hegemony of immaterial labour. That is, through labour that produces immaterial goods such as information, knowledge, ideas, images, relationships or affections. And this is how we argue that the nature of the relationships that occur in a creative dance process goes beyond the normality of production situations in any other field. Non-normative relationships appear that transgress the estates of labour relations, as we usually understand them, which blur the roles between the choreographic authorship and the agents involved in the process, roles that activate autonomy and interaction through mutual support and eliminate the sense of ownership of the creative act.

But while postmodernism would have made a great effort to bring workers together in a given physical space in order to extract from them the value needed to increase their coffers, intellectuals introduce a new notion of identity. An identity that, for Negri, will be given in the commons; only here do we find our singularity in collective construction. The multitude seems to be that multiplicity of irreducible tasks of singularities which, collectively, as a whole, push power towards new forms of freedom, towards the creation of new forms of life.

Labour, which is immaterial, cognitive and affective, Negri will say, “is in the process of transforming itself into *bios*, into biopolitical labour, into activity which reproduces forms of life” (Negri, 2011: 115). When the door to labour is cognitive, the desire for artistic expression is everywhere; “when the mass of workers transforms itself into a multitude of singular workers, the artistic act invests the forms of life, and these forms of life become the flesh of the world” (Negri, 2011: 114). It would be necessary, then, to recover the creative initiative as a movement of the multitude; a creative multitude capable of activating the micropolitical dance vision.

Negri explains that labour is like a fabric and that, once it is deconstructed, the reality of very strong threads of human power remains (Negri, 2011: 36). This situation opens a horizon to a liberated imagination, to a power that allows us to glimpse new subjectivities, new fields of action, new syntheses of cooperation. The philosopher will insist on the extent to which market power has absorbed any power in order to evacuate the possibility of producing or having value for someone or something (Negri, 2011: 37).

Creativity is withdrawn. Impotence is the very fabric of discoursing, of communicating, of doing. Not emptiness, but impotence. The great circulatory machine of the market produces the nothing of subjectivity. The market destroys creativity. Potenza is withdrawn. [...] Not only is the image destroyed, but also imagination (Negri, 2011: 18-19).

Shifting to this angle enables us to approach the creative process as a shared encounter, as a story of disconnections of shared moments. In the process lies the proper sense of real transformation, the place in which the physicality of bodies in motion is mixed with the intentions of the concepts with which one works.

There is an implicit and unconscious sense of the unknown here, of what has not yet happened. From this perspective, one can glimpse the meaning of the transcendence of creative labour that begins from a place as a movement and evolves to the active search for a common language through networked collaboration. In this creative community that works in cooperation, there is a form of shared resistance from which all the points addressed and all the conversations of the bodies that relate to each other are articulated. The circulation of this message invites to sharing a common goal and the political event occurs while being part of the creative action itself. There may not even be a defined goal, but simply the coexistence of singularities, the collective creation, the visibility of the common dialogue that is the multitude

(Hardt & Negri, 2005). And so we can say that today we create active singularities by cooperating within the networks of the multitude.

If from the idea of multitude that Negri develops in *Art and Multitude* we learn that we are singularities that act and communicate socially on a common basis, the production of this daily life goes beyond what is merely everyday. Production, in life, becomes more and more common. In the phenomenological analysis of social relations, productive experiences are increasingly intense, cooperative and linked. An idea that André Lepecki also talks about in *Idiorítmia*, in an attempt to think of the event from the singular as a way of transcending the individuality that prevails in the world of globalised neoliberalism (Lepecki, 2018: 21).

On Common Processes and Powers

The arbitrariness of the dividing lines of art leads us to consider what is happening in the productive world today; obviously, it is not the same art that was produced in feudal society as in the present capitalist system. It is interesting here to extract everything that Negri focuses on so that we see not only the place, the historical moment and the way in which an artistic event has taken place, but also takes us deep into the goals of the multitude with respect to production.

One of the tools that allow him to explain this phenomenon is the broad conception of the political, a concept that he will define as a phenomenon that inhabits the realm of subjectivity. The author argues that its labour is not that of reconstruction but of constitution (Negri, 2011: 10). Constitution of a work based on artistic experience, that becomes more and more intellectual and is recomposed in modalities such as knowledge, affections or the production of expressiveness. Without denying the effort in the work of production itself, Negri recomposes his expectation, returning utopia to reality. But all of this is not something the individual art producer can do for himself. He can, on the other hand, analyse the languages of collective labour. This is the key to his thinking for the research that concerns us; to particularise the productive ways of generating dance forms that allow us to determine new categories and thus reactivate the telling of our own dance history.

As seen above, Negri presents art and politics as practices whose inter-relationship drives collective labour, with the multitude being the common subject, a multitude whose unique labour and production capacity are presented as virtual cooperation. The political problem is to reveal how this virtual multitude that the Commons contains manages to express itself. Cooperation forms the true power of the multitude, which, in addition to being productive, constitutive and political, is capable of producing knowledge that escapes individual power; that is, the commons as a power of the multitude. "We have seen how labour invests the world — spirit and nature — and re-creates everything, in a totally new form, as a second, abstract nature. It is this new, plastic and flexible reality that we observe. New aspects, new figures, new worlds are continually in construction [...] art is above all a representation of this process" (Negri, 2011: 47-48).

With these words, Negri puts art in direct relation with the productive forms. He disseminates the historical development of art while constituting it as a tool for social transformation and unravels how art has anticipated the determinations of valorisation. But what differentiates art from other products of collective labour? Negri will situate this difference in considering “artistic labour as liberated labour, and the value produced is, consequently, an excedence of being freely produced” (Negri, 2011: 48). Art will therefore be one of the products of collective labour. He explains this in his letter to Manfredo.

So here we are, in effect ready to live again the sublime rupture from the market, and to remember how, through the ethical decision, we did not abandon the terrain of art, but rediscovered its firmness within human reality. A reality constructed, reconstructed, remodelled by collective labour [...] (Negri, 2011: 34).

Thus, in this way, it would be possible to vindicate an ontology that would give meaning to the production of dance aimed at considering the reality of this space as a field of labour and social struggles. As part of a creative process, the multitude cooperates, collectivises, composes and produces.

The creative process is one of the most permeable forms of dance in the social and cultural event, as it is what places this art in the person that reproduces it and for what and for whom (at the same time that whoever sees dance formulates the same question in reverse). It confronts a landscape on which figures adapted to a material reality of spaces inhabited by bodies, voices and minds that are expressed in power are developed. But do we produce dance as we produce life? If so, could this be the space for self-defence?

Negri would say that art is the tool with which to change the world because art is anti-market (Negri, 2011: 32). And, as we explore this spiral, we see how he will argue that the most important thing in art, as in politics, is struggle. That struggle creates meaning (Negri, 2011: 50).

These assertions about changing the world through art involve, initially, understanding that the world is not as it should be; in other words, it means positioning oneself in opposition to the world as it is and that, in the artistic effort lies the struggle to capture the world and shape it. That it is necessary to take the floor again, an idea that for the philosopher is no more than speaking collectively.

Beginning to speak out again means speaking collectively – in other words expressing the value which we have produced and reconquered collectively, wrenching it from the market... Now that the division of labour has become less marked through the very fact of capitalist development (without any reduction, however, in the intensity of its exploitation), how are we to express this elementary collectivism? How are we to express the high consciousness of the fact of the resumption of speaking out is a collective act? How are we to affirm the abstract collective essence as the basis of art? (Negri, 2011: 39-40).

Negri explains that labour is like a fabric and that, once it is deconstructed, the reality of the very strong threads of human power remains (Negri, 2011: 36). This situation opens a horizon to a liberated imagination, to a power that

allows us to glimpse new subjectivities, new fields of action, new syntheses of the cooperation that in this text we locate within the activity of dance composition.

In this sphere, Negri takes us to consider these new political categories through a common analysis, through the multiplicity of singularities that make them up. While power, by producing, organises through authority, dance, by communicating, produces goods, but also creates subjectivities, relates them to each other and arranges them. Dance prioritises cooperation and shares what it builds. The process is in itself a continuous relational exchange. This is precisely where the aim is to point out its value, its power: in its forms of production and not so much in the stage result. That is, he creates a multitude, a potentially creative community.

Negri captures the first fragility of the capitalist commandment by asserting that the autonomous power of productive cooperation is creative labour as resistance; that herein lies the potential through which to explore new terrains of construction of subjectivities, so that the way is opened to link the crucial moment in which what is productive is reformulated as social.

This is Mark Franko's opinion when he states that resistance is a figure within which movement and representation are ambiguously articulated (Franko, 2006). That this is due to the fact that dance can absorb and retain the effects of political power, and resist the same effects that it seems to incorporate within a single gesture. This is precisely the hypothesis that we seek to expand: the interconnected search for common labour and the collective intention inserted into the dance process as a creative movement.

This construction of the commons today means recovering all the forces of freedom and equality that exist in our society and that are linked, take note, to the new form that labour assumes. It is not possible to talk about value without freedom, and we do not produce value without the commons. The commons and freedom are two quite interconnected things, and this is the enormous problem and the great desutopia. And I say this because it appears distant as a utopia, but it is already in everyday experience, and therefore we call it thus: a reverse utopia, a living hope and a model to build (Negri, 2008: 20).

Dance in Common and Collective Labour

“The commons is the incarnation, the production, and the liberation of the multitude” (Hardt & Negri, 2000: 303).

Negri presents art and politics as practices whose interrelation drives collective labour (Negri, 2011), with the multitude being the common subject. Multitude as a set of singularities that finds its consistency in the capacity to act in community. Singularities that, in turn, are concepts through which to produce the world, through which to renew realities. If, from Negri's reading, we move the focus towards dance production structures, we will be able to show what other ways of interpreting concepts are possible, and how, by

understanding them, and lends dance theory a consideration in terms oriented towards action.

When Negri identifies the fragility of capitalist orders he does so from the assertion that the autonomous power of productive cooperation is a space of liberation (Negri, 2006b: 174), and this idea takes us into the notion of dance labour through creative power. In the face of this process of liberation from exploitation, there is a reaction: capital reacts and invests in artistic values in an attempt to reorganise them in the market, and the moment they escape production they go on directly to be distributed. Capital, in its desire for domination, makes art a productive force with its own character, the creative act of which will constitute its original essence, and make it difficult to keep it in its dynamics of its industrial reproduction (Negri, 2011: 49).

But there is another aspect in relation to this precariousness, which is the social and cooperative power of labour. It is Negri's multitude, a unique labour with production capacity that is presented as virtual cooperation (Negri, 2006a). The political problem will come to reveal how this virtual multitude that the commons contains manages to express itself. Cooperation conforms the true power of the multitude, which is, in addition to being productive, constitutive, with a policy capable of producing knowledge that escapes individual power; that is, the commons as a power of the multitude. "We have seen how labour invests the world — spirit and nature — and re-creates everything, in a totally new form, as a second, abstract nature. It is this new, plastic and flexible reality that we observe. New aspects, new figures, new worlds are continually in construction [...] art is above all a representation representative of this process" (Negri, 2011: 47-48).

In this return to the process of dance production, the analysis of collective languages comes into play. When we are within this movement, the collective and the productive dimension are one. We manage to put ourselves at the level of value when we produce; that is, when our productive tension is realised through the collectivity (otherwise it would not be realised). "Engaging oneself in the act of production — this is the eminent form of speaking out. There is no production without collectivity. There are no words without language. There is no art without production and without language" (Negri, 2011: 40).

This is how Negri summarises the value of art as the construction of new languages, languages that, like dance, open powerful dimensions "towards a collective process of self-valorization, of creating circuits of value and signification that are entirely autonomous, free from the market and definitively aware of the independence of desire" (Negri, 2011: 41). Negri's ideas on the value of producing collectively are closely related to the volume *Éticas del cuerpo*, by Juan Domínguez, when this author states that

The idea of the collective, such as that of the worker, the factory, or the labour organisation, is transformed as a result of laws of production that are at the basis of a global system. This system affects different areas of the world unequally, as well as the different socio-cultural levels, but it is the same for everyone. The group organisation of the scenic event and its communication strategies

are transformed throughout the 90s as a reflection of these changes in the way of perceiving the social and, in terms of the social, the subject that tries to find a new space of performance (Domínguez, 2008: 42).

Thus, Negri presents us with an idea of a collective biopolitical body that operates, builds and evolves in common. If we understand, like Negri, that the collective biopolitical body has three fundamental tasks — a communicative, an interactive or interrelational task — and one of production and manipulation of affections, could it be said that the creative process of a dance piece is the place from which this biopolitical idea of body labour is articulated? This cognitive labour to which the author refers is fostered by the creative community, which generates relationships and produces situations that modify those involved, and “so art brings fully into light that ‘secret of truth’ which is that the subjects produce in a continuous interrelation with each other” (Negri, 2011: 114).

Similarly, Lepecki points this out in *Idiorítmia, o en l'esdeveniment d'una trobada*. In this research the dance theorist agrees with the objectives that have a common link in order to follow the line according to which we look for possibilities of construction and finding new forms of coexistence of the artistic practices through thinking collectively, through destabilising the normalised disciplinary order, the control of our subjectivities and the annulment of imagination (Lepecki, 2018:20).

To deal with the fact that the relationships established during the creative process of a dance creation have more power (and more politics) than the end result (message on stage), we will take up Negri's idea that power returns to fall on the agents involved (multitude), who, being able to appropriate their material asset, transform the notion of labour through creative power. If we understand creativity not only as a factor from which the spontaneous emerges but as an activity of the intellect worked on in common and that, organised, can constitute a true tool of social transformation, we can understand the creative dance process as a productive gesture in itself. Not only is this the way of producing art “but also a manner of production in general which becomes the very figure of *potenza*; in other words, of being-creative in the world” (Negri, 2011: 109).

During the creative process, affective labours are created in the form of social networks that, when oscillating between the instrumental action and the communicative action of human relations, will become forms of community and biopower. If we consider the creative process of dance as a training practice influenced and nurtured at the same time by the multiplicity of forms, techniques and tools from which we work on the relationships of bodies, its authenticity is affirmed. And with it, the power of becoming an anti-market: each creative process is unique and unrepeatable.

Thus, Negri supports the fundamental issue addressed in this text, through which we seek to highlight the categorisation of dance practices as producers of living labour and creators of new forms of life and organisation.

Dance as a field from which to be re-recognised as a social class. Dance as a space from which to resist. Resistance, Negri will say, as an affirmation

of singularity, as an opening towards the production and construction of the commons, of what is common to all (Guerra, 2000, min. 01.36). A transformation of the real into defeat, a transformation that capitalism has won. The optimism of reason is precisely to know this, to assume it. That defeat is a power relationship and not a totalitarian and immutable fact. The optimism of reason is to know that there is always room for resistance.

We are obliged to construct, through the abstract and with abstract materials, a new reality, a new movement. But a movement is the telling of a story. The future event is constructed by a story-telling. The crisis of the revolutionary event is tied to the failure of the revolutionary story-telling, and only a new story-telling will succeed in determining, let's not say a revolutionary event, but even its thinkability (Negri, 2011: 73-74).

For these reasons we argue that we need to let ideas and thoughts flow, ask questions that allow us to organise, select and discuss ideas, because, as Randy Martin says, critical writing itself serves to reference the past and present of the artistic object in question (Martin, 1998: 34). Thinking of movement outside social systematicity and, to a certain extent, even outside aesthetics, is to activate a thinking of dance from a theoretical labour of practice where movement and social event intertwine. In a creative process, active agents experience the intellectual emotion and theoretical potential of imagining dance as an important paradigm, a ubiquitous entity in the debate and production of ideas (Lepecki, 1995: 69).

The creative process of dance recreates fragments that make up, in their turn, an intentional difference as knowledge through corporality and affective relationships. A dance that deals with the mobilisation of bodies more reflexively than everyday bodily acts (Martin, 1998: 46). The reference here is subtle but effective.

Conclusions

Knowledge, in general, empowers us, but the studies on the knowledge of how the labour of creating a dance practice is approached, which is the subject under consideration here, allows the vision of the subject to be extended from the retrospective of the present of dance production. As Celia Amorós says, all power has to do with a genealogy, and this also allows us to intervene in its problems. To the extent that we see dance from the analysis of the conceptual and sensitive resources it creates, to the extent that we consider the way bodies relate — an experience without a defined form, but through that experience reality itself occurs — we can understand its true power.

And thus, already immersed in the context of the creative process of a dance piece, the collective and productive dimension emerges as one.

Here, when we are inside this movement, the collective dimension and the dimension of production become one and the same. We succeed in placing ourselves at the level of value when we produce — that is when our productive tension realizes itself through productivity (otherwise it would not realize

itself). Engaging oneself in the act of production — this is the eminent form of speaking out. There is no production without collectivity. There are no words without language. There is no art without production and without language (Negri, 2011: 40).

This is how Negri summarises the value of art as the construction of new languages, languages that open powerful dimensions “towards a collective process of self-valorization, of creating circuits of value and signification that are entirely autonomous, free from the market and definitively aware of the independence of desire” (Negri, 2011: 41).

The introduction of concepts such as “collaborative practices”, together with “circuit construction”, opens the way to introducing the creative process as a labour space, and the trace that this space leaves, as a true productive power, allows us to move in the spheres that oscillate between the representation and the object itself. And it is precisely here, in the creative process of the artistic object, where this metamorphosis of which Negri speaks takes place,

It is here that the true mutations, the metamorphoses, become apparent, these are the ones that present themselves in the form of prostheses — that is, as a surplus of physical *potenza* of bodies, obtained through the acquisition of new tools; the ones that expand in the form of networks; that is, fix themselves in the communication and cooperation of bodies (Negri, 2011: 79).

By making the dissemination of *Art and Multitude* the fundamental tool of this article, it has been possible to reformulate the political context in which to develop a whole reflection on the power of dance production to anticipate social transformations. Thus, thanks to Negri, to recover the importance of what is “collective”, of what is built in community, an image that allows us to confront the challenge of intervening in the social dimension of dance and regain the importance of creative processes as true power, because the way we move in the world is also the way we move the world. After all, as Pina Bausch said, “It’s funny that beautiful things always have something to do with movement” (Pontbriand, 2014: 304).



Bibliographical references

- DOMÍNGUEZ, Juan. *Éticas del Cuerpo*. Madrid: Fundamentos, 2008.
- FRANKO, Mark. “Dance and the Political: States of Exception”. *Dance Research Journal*, No. 38 (1/2) (2006), pp. 3-18.
- GODÍNEZ, Gloria. *Cuerpo: efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch. Doctoral thesis. Universidad Las Palmas de Gran Canaria, 2014.
- GUERRA, Carles. *N come Negri*. Col·lecció MACBA. Media, 2000.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. London: Penguin Publishing Group, 2005.
- LEPECKI, André. "If I can't dance I don't want to be part of your revolution". *Ballet-Tanz* (August/September 1995), pp. 68-70.
- LEPECKI, André. "How (Not) to Perform the Political. Reflections on a Midsummer Nightmare Workshop". *Ballet-Tanz* (1 January 1995).
- LEPECKI, André. *Idiorítmia, o en l'esdeveniment d'una trobada*. Barcelona: Arcadia, 2018.
- MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance in Theory and Politics*. London: Duke University Press, 1998.
- NEGRI, Antonio. *Art and Multitude*. Translated from French by Ed Emery. Original edition: *Art et multitude* (2009). Cambridge, UK: Polity, 2011.
- NEGRI, Antonio. "El movimiento de los movimientos". La Paz: CLACSO, 2008.
- NEGRI, Antonio. "La constitución de lo común". *Redes.com: revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, No. 3 (2006a), pp. 171-178. ISSN 1696-2079.
- NEGRI, Antonio. *La fábrica de porcelana*. Barcelona: Paidós, 2006b.
- PONTBRIAND, Chantal. *Perform*. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.
- SERVOS, Norbert. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea, 2013, pp. 143-158.

Websites consulted

- <<https://www.museoreinasofia.es/actividades/instituciones-comun>>
[Last accessed: 29 August 2020]
- <<https://www.newstatesman.com/node/194799>>
[Last accessed: 27 August 2020].
- <https://www.youtube.com/watch?v=ymDB9L7YGw&ab_channel=andreamorucchio>
[Last accessed: 8 September 2020].
- <https://www.youtube.com/watch?v=eBRaT_aRFIE&t=39750>
Interview with Toni Negri.

The Litigious Scene of Emancipation: A Political Analysis of Dissent in *Mouthpiece* (2018) by Kieran Hurley

Alba KNIJFF MASSIP

Universitat de Barcelona
aknijffmassip@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: She completed the bachelor's degree in Modern Languages (specialising in English and German) at the Universitat de Barcelona (2019) and the masters by research degree in Critical Theory at the University of Edinburgh (2020). Her main lines of research include: 21st century British drama, the ontology of difference, and critical theory.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Which power mechanisms underlie the process of a story's transmission? Under which parameters can the theatrical space become a *locus* of contestation of a concrete regime of intelligibility, or rather a device of institutional cooptation? Departing from Giorgio Agamben's concept of the *apparatus*, I will use Jacques Rancière's concept of *the political* to explore the emancipatory potential of dramaturgical strategies which, rather than structuring the performance in a closed diegesis, crack it open to the possibility of its disruption.

Keywords: Agamben, apparatus, the political, Rancière, political dramaturgies, emancipation

Alba KNIJFF MASSIP

The Litigious Scene of Emancipation: A Political Analysis of Dissent in *Mouthpiece* (2018) by Kieran Hurley

*Science du fait, l'histoire n'aura jamais affaire qu'au représentable.
Or n'y a-t-il mémoire que du représentable? Et toute présence s'y
traduit-elle? Si la mémoire excède le représentable, si le temps excède sa version
historique ou historicisable, n'y a-t-il pas des traces qui sont
irréductibles aux marques, à ce qui se capitalise et se récupère?*

Collin, 1993: 18

Mouthpiece (2018), by the Scottish playwright Kieran Hurley, is a play that, as its title indicates, combines life and story in the key figure of the *mouthpiece*. The entire piece revolves around the dialectical tension between life as a purely immanent experiential phenomenon and the art of narrating, of telling stories, as a practice of (re-) presentation — and, therefore, as an apparatus-laden task of careful arrangement and selection — that gives way to the story. Theatre and experience, life and story, become processes that, although they inevitably drink from each other, are diametrically opposed on the fine line that links them: the political. The main conundrum announced by the two main characters — “we all have a story”, or “some of us only have lives” — already points to the idea that the story is not inherent in us but is an artificial and contingent apparatus, crossed by the primordial ethical-political dimension given by its inseparable correspondence with people. Thus, Hurley’s dramatic text makes us re-think the metaphysical-universalist impersonality of the symbolic transmission [story] from the situation and precariousness characteristic of its structuring modes. While proposing a correlation between the field of aesthetics and that of political philosophy, this article will argue that the locus of the political conflict unfolded in *Mouthpiece* lies in the incursion of an excessive element in the distribution of the sensible: the marginalised character of Declan, whose litigious act will involve both a detour with respect to the police apparatus of representation and an assertion of the political potential of dissent.

Performance as a *Dispositif*: the Police Configuration of the Theatrical Space

Premiered in 2018 at the Traverse Theatre in Edinburgh, *Mouthpiece* stages a furtive encounter between two characters: seventeen-year-old Declan from a working-class and marginal background – the Pilton suburbs of Edinburgh – and Libby, who, despite her youthful success at the cultural centre of London, has a failed artistic career that has led her, at the age of forty-six, to an erratic and uncontrolled life. The stage becomes a meeting point between two space and time coordinates: Salisbury Crags, the pinnacle of the iconic Arthur's Seat, which hides the discarded story of the Radical Risings – the workers' revolt led by unemployed Scottish weavers – and of the two characters who go there, two centuries later, to find courage. The initiatory uneasiness of their bond soon develops into Libby's clear interest in the life of the adolescent, who she recognises as an "untutored talent" (Fisher, *The Guardian*, 2019) with potential. The precariousness and violence of Declan's material and family conditions instigate in the former playwright a creative success that culminates in her choosing "to be his voice – the mouthpiece of the title" (op. cit.). Although class difference is evident from the outset – Declan does not even know what a play is, and has always been detached from the art world –, political conflict erupts when he is denied the rights of the play and realises that she will always "have the right to be heard and he will always be silenced, an outsider" (op. cit.). Beyond what could apparently be a mere conflict of interests, or the ironic fatalism of an unfortunate Pygmalionist love story, what concerns us is the incision that Hurley's play opens in settled notions about the nature of the political, emancipation and political subjectivity.¹ In this respect, our interpretation will not be based so much on the analysis of the thematic conflict of the piece but on a political re-consideration of the dramatic elements that structure it.

Mouthpiece, the title of the play, heads the opening of the first scene, and Libby, by way of a metatheatrical preamble, frames the events that will follow: "This is the beginning of the story, and it's vital. It should ideally set up the place, the world of it all [...] establish the theme and the tone, and give us a snapshot of the characters' struggles"² (2018: 1). The spectator is, from the very beginning, in a position of maintaining a distance from the play, while the paratext of the scene already anticipates the *artificial* character of the performance. It is important to consider some points: first, the ambiguity of the meaning of *mouthpiece*, which refers both to a transmission apparatus and to the person or organisation that speaks on behalf of another (ODE 2015); second, in the metatheatrical character of the scene, based on which an estrangement occurs with respect to the theatrical diegesis. In order to unravel the overlap between *mouthpiece* and *transmission apparatus*

1. The interest in the intersection between political theory and new methodologies of dramaturgical analysis can be seen in the publication of reference: Liz TOMLIN. *Political Dramaturgies...* And also in: Tony FISHER and Eva KATSOURAKI (Eds.). *Performing Antagonism...*

2. Kieran HURLEY. *Mouthpiece*.

suggested initially in the title of the play, we must pause briefly to set out Giorgio Agamben's analysis.

In *What Is an Apparatus?* Giorgio Agamben links the etymological origin of the term "apparatus" (L. *dispositio*) to the Greek notion of *oikonomia*: "the administration of the *oikos* (the home) and, more generally, management" (2009: 8). In this context, he defines apparatuses as a series of practices and strategies whose aim is to "model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions or discourses of living beings" (Agamben, 2009: 14). This perspective helps to conceptualise the dramaturgical strategy of estrangement [*Verfremdung*] as an apparatus that, in effect, distributes the roles of the characters on stage and governs their performance based on their usefulness in the plot/*fabula*. We see this in the fact that Libby does not only anticipate and configures, according to the rules of classical Aristotelian drama, what will happen on stage:

LIBBY: After the set-up comes the moment where your character must make a decision to do something that changes their reality [...] This moment is sometimes called the "break into two" after the moment we break into act two in a traditional three act structure (2018: 12).

but that this apparatus [*dispositio*] creates a regulatory axis of referentiality: a law that that must necessarily be enforced and enforce-able.³

LIBBY: The midpoint. The clue is in the title really; this bit is about halfway through. Depending on the story you're telling, everything at this point should be either brilliant, or terrible [...] The image at the midpoint should be a reversal of how the story will end, if you're really playing it to the letter of the *law* (2018: 41, our emphasis).

By withdrawing from the theatrical diegesis — and by un-incorporating herself as an actant/actress to operate as a demiurge — Libby anticipates, as a performative *coup de force*, the conflict that will be unleashed in the second part of the play. The idea that Libby governs the theatrical space is emphasised, on many occasions, both by the self-reflective parenthetical interludes — as we have seen above — and by the sceno-graphy: the text projections reveal that everything that can happen is a product of what she is writing. In this respect, both strategies would seem to indicate the artificial nature of the performance and the economic dimension of the writing apparatus — returning to Agamben: to its ability to capture and govern the behaviour of living beings.

However, in order to analyse the enforce-ability that gives Libby's voice an authoritarian centrality, and in order to understand the relationship of inequality that will run through both characters, we must consider Jacques Rancière's concept of "police logic".

The police, as he states in *Disagreement: Politics and Philosophy* are not simply the state apparatus charged with maintaining public order

3. See Jacques DERRIDA. "Force of Law: The Mystical Foundation of Authority". Specifically: p. 6.

under “truncheon blows” (Rancière, 1995: 28), but a more general order of organisation:

[...] an order of bodies that defines the allocation of ways of doing, ways of being, and ways of seeing, and sees that those bodies are assigned by name to a particular place or task; it is an order of the visible and the sayable that sees that a particular activity is visible and another is not, that this speech is understood as a discourse and another as noise [...] Policing is not so much the “disciplining” of bodies as a *rule governing their appearing* (Rancière, 1999: 29, my emphasis).

The Rancierian notion of a police regime that acts, a priori, as a distributive principle of the sens/tible enables us to glimpse the dogmatic status of the law of classical Aristotelian drama — embodied, as I have just pointed out, by the figure of Libby. In this respect, we could argue that Libby’s orchestrating voice operates from the driving force of Rancierian police logic; that is, as a doxic regulation of what may or may not appear on stage. Thus, Libby stands as an authoritarian figure (author/*auctoritas*) not so much because she has an executive power but because she establishes a certain regime of visibility that organises, a priori, “what presents itself to sense experience” (Rancière, 2004: 13). This is how we see it in the stage stratification, where the projected stage directions, Libby’s speech, and Declan’s consequent action come together:

LIBBY: *listening to recordings. She begins to type.* / *Projected text:* alright wee yin? / DECLAN: alright wee yin [...]? (2018: 33).

LIBBY: I write: He screams. / *He screams.* [...] / I write: Slumped on the floor, Declan sobs, alone. / *Projected text:* Slumped on the floor, Declan sobs alone. / *Slumped on the floor, Declan sobs, alone* (2018: 58).

From this concordance between the *fabula* and the events, the scene is shaped like an ordered cosmos, where each one plays the role that corresponds to them. In this respect, the stage arrangement [*dispositio*] responds to the Rancierian police logic “that distributes bodies within the space of their visibility or their invisibility” (Rancière, 1999: 28), insofar as it establishes a violently harmonic concordance between their “ways of being, ways of doing, and ways of saying appropriate to each” (Ibid.). Libby uses writing as a regulatory apparatus of what *may or may not become visible or perceptible* in the theatrical space, while governing the experience that is transmissible to the audience.

To recapitulate, the distancing between the law of the *fabula*, on the one hand, and the events that take place within the theatrical space, on the other, contribute to our conceptualisation of the performance as a *police apparatus*: that is, as a governing strategy that organises events following a compartmentalising logic. Here, the fact that Libby cites the classical law of drama is not merely a strategy of *Verfremdung*, as we might conclude if we look at its metatheatrical character, but becomes a central apparatus in the political structuring of the play, since her diegetic distancing distinguishes her as a

demiurgic figure and, as such, endows her words with a regulatory performative character. This is what the concluding sentence tells us: “Some things are just rules. There are rules to make things work and this is no different, really” (2018: 1).

The Scene of Disagreement

After this first moment, however, the theatrical space ceases to be a cosmo-logical harmony — “the police distribution of bodies who are put in their place and assigned their role” (cf. Rancière, 1999: 33) — to give rise to *disagreement*: when Libby makes explicit her interest in the precariousness of Declan’s life, in their first meeting in the cafe in New Town, Edinburgh’s modern and posh neighbourhood.

DECLAN: I’m sorry to disappoint you right, but I dinnae have a story.

LIBBY: Everyone has a story.

DECLAN: Naw. Some ay us just have lives.

Beat (2018: 13).

Where Libby sees everyone as narratable (a story), Declan only sees lives. The conundrum that appears between the two characters reveals a fundamental difference between the expository position of the author/*auctoritas* (Libby) and that of the actor (Declan); a difference from which the regime of inequality with which Declan will be de-authorised and made invisible will be established. At a deeper level, the difference that divides Libby and Declan into a symbolic distribution of inequality is the value attributed to the word (the *logos*); while the creative (*poiesis*) quality of Libby’s words provides for an objectifying transcendence, Declan seems destined for the mere reproduction of life itself, irreducible to an order of symbolic meaning. What I suggest, in response to the reviews that see in it a parallelism with colonisation,⁴ is that we are faced with an inequality that is very different from socioeconomic or cultural inequality, and also a much deeper one: it is not that Libby is appropriating a story that does not belong to her, but that, in the hegemonic regime of intelligibility, Declan has no capacity for action. In other words, a pre-constituted experience is not expropriated from Declan: its constitutive parameters prevent his enunciation and, therefore, need to be reconfigured.⁵ Taking up the Platonic distinction between bodies destined for mere survival, endowed with an un-articulated voice — the *conatus*, the *phoné* —, and bodies that can be *more than bodies* and are capable of discursive articulation — the *logos* —, the inequality between Libby and Declan raises a question of ontological-political agonism,⁶ insofar as the issue affects his potential for action and expression. This is how we see it in the midpoint

4. See Mark Fisher’s review:

<<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/09/mouthpiece-review-traverse-edinburgh>>.

5. “The ‘class’ of the *sans-part* expresses not unity, then, but on the contrary a disjunction, namely, between an assigned identity and an impossible identification” (Bon-Hoa, 2020: 187).

6. Chantal MOUFFE. *Agonism: Thinking the World...*

of the play — the epicentre of the conflict — when Declan challenges the neglect of Libby’s creative process:

DECLAN: Telling me what I can and cannae talk about, handing oot your fucking rules. Saying you want tae listen tae me, get my voice heard and look: you’ve already written my end (2018: 55).

And decides, in this moment of disagreement, to withdraw his consent to co-operate:

DECLAN: Fucking watch me. Here: I withdraw my *consent*. You like that?

LIBBY: Come on that’s different. That is different.

DECLAN: How?

Beat

LIBBY: Because. This is my story now (2018: 55).

The failure of his performative locution — “I withdraw my consent” (op. cit.) — reveals the unequal distribution of enunciation, action and speech between the protagonists: while Declan’s retraction has no perlocutory value, Libby exercises her authority to impose herself as the owner of *Mouthpiece*. In fact, a performative act of speech is subject to conventional norms and to the authority of whoever issues it, so that its illusory force depends directly on the legitimacy conferred by the power of the convention, the doxical consensus and institutional verification (Fisher, 2017: 202). Under these parameters, the relationship between Declan and Libby goes from being cooperation to a hierarchised relationship of oppression, which would seem to point to the triumph of the *oikonomia* — “a pure activity of government that aims at nothing other than its own replication” (Agamben, 2009: 22) — and, consequently, to the eclipse of any political possibility.

Dissensual Acts: Equality and the *Law of the Anyone at All*

It is not until the end of the play that, once Libby premieres *Mouthpiece* under her full authorship, political action is unleashed. Faced with the injustice of the headlines — “a mouthpiece for generation austerity, a voice for the lost and the voiceless” (2018: 59) —, Declan feels pushed towards the theatre: “I was goin tae the fuckin theater” (2018: 60). The seemingly circumstantial decision to go to the theatre implies, however, a transformation of the fabric of his experience, as well as that of the current spectators of the play, on the one hand, because it radically re-shapes the prevailing order of the apparatus of representation — with which the police regime of the occupation of bodies in space and the legitimate authority of Libby’s word [*logos*] have been delimited, as we have seen in the previous points — and, on the other, because it triggers what Rancière defines as the moment of politics: “the meeting point of police logic and the logic of equality” (Rancière, 1999: 62).

In order to move away from the settled notion that something is political insofar as power relations operate within it, Rancière defines the status of the political as a *meeting* between two heterogeneous logics: police logic,

which distributes the bodies and assigns them a function, and the logic of equality. Instead of corresponding to a pure ontology — the representative institutions of Democracy — “politics exists when the natural order of domination [the apparatuses of government, the police] is interrupted by the institution as a part of those who have no part [the logic of equality]” (Rancière, 1996: 11).⁷ In other words, political praxis fractures and reconfigures a certain order of domination in unpredictable ways — be it symbolic, scriptural or perceptual. However, this distortion, as unpredictable and immeasurable, is never pre-constituted, so that there must be a higher assumption sustaining it. This presupposition is, for Rancière, the radical equality *anyone at all* of the speaking beings: “the law of mixing, the law of anyone at all [*n’importe qui*] doing anything at all” (Rancière, 1999: 19).⁸ There are two points in the Rancierian concept of the political that are fundamental to our analysis: the first is related to the configuration of the theatrical space, because politics is born out of a contradiction, that is, of “the opening of a dispute over each distribution and its arrangement” (Birulés, 2014: 19 [own translation]). The second is the anarchic logic underlying the notion of the “law of equality of anyone at all doing anything at all,” which allows, in unpredictable ways, the police order that assigns the bodies to their function to be disrupted. This *disruption* would correspond to the mismatch triggered by the establishment of “a part of those who have no part” (Rancière, 1999: 14); that is, by the action of the speakers who, despite being un-counted, “are counted” (Ibid.).

From this theoretical framework, Declan’s decision to go to the theatre could be understood, on the one hand, as a dissenting — or catachrestic gesture —⁹ that establishes a “litigation” from which to enunciate himself; and, on the other, as an update of the supposition of equality — “the voiceless also have a voice and may want to use it” (op. cit.). We see this in the fact that his action is a dislocation of the role that had been assigned to him within the diegesis — orchestrated by the arrangement made by Libby, as I pointed out in the first section of the article — and his displacement to the position of spectator reconfigures the theatrical space itself. Given Rancière’s premise that political action does not involve the call for an arithmetical re-distribution of the social field — as do the proposals of inclusiveness and recognition — but by the excessive action of the uncounted parties in this configuration (Rancière in Genel and Deranty, 2016: 93), in the following section we will see that the detour¹⁰ that Declan embodies can be read as a potentially emancipating political act.

7. Cf. Rancière, 1995: 37.

8. Op. cit.: 39.

9. Judith Butler defines “political catachresis” as a “chiasm” produced in institutionalised language by the action of those subjects from whom humanity has been expropriated. The political power of this trope lies, according to Butler, in its ability to show the limits of intelligibility, on the one hand, and its ability to enable new political spaces outside institutions and legitimacy (*Sittlichkeit*), on the other. The parallel between the rhetorical figure of Butler’s “catachresis” and Jacques Rancière’s notion of the “fracture / difference / deviation” [*écart*] that I suggest is a debate that I will leave for future interventions. See: Judith BUTLER. *Antigone’s Claim...* (specifically, p. 82), and also: Emma INGALA. “Catachresis and Mis-being in Judith Butler and Étienne Balibar”.

10. The translation of *écart* is suggestively controversial, given that the term in French encompasses both the notion of “deviating” and “difference” and “fissure”. To avoid interferences from other schools of thought (Jacques Derrida’s *différance* or the sexual difference school), I have decided on the “neutrality” of the word ‘detour’.

Political Acts: The Emancipation and Establishment of the Litigation of the Performance

After the moment of disagreement of the last scenes, Declan leaves his role as an actor and goes to the theatre, this time as a spectator. If throughout this article we have spoken of *Verfremdung* as merely diegetic, the demolition of the fourth wall triggers a double *Verfremdung*, which points to both the artificial economy of the performance and that of the audience.: “DECLAN: It’s aw tere eh. Siân. Gary. Me. Except no me. They even got a fucking ginger cunt tae play me, I’m no fucking ginger man, fucksake!” (2018: 63).

While Libby unfolds, on stage, the ending she had written for *Mouthpiece* — Declan kills himself in the face of injustice — Declan’s action, from the seats among the spectators, contradicts him:

DECLAN: Fuck! Off!

Projected text: DECLAN violently thrusts the knife across his neck

DECLAN, *still screaming, does not thrust the knife across his neck. A sharp change in the space, in light and sound* (2018: 69).

If Declan becomes a political subject at this point, it is not so much because he claims a part due to him — the equitable distribution of the profits of the play, or his recognition as a co-author — but because he establishes, through “[redefining] the field of experience” (Rancière, 1999: 40), a crack in the police distribution of the scene. In other words, his interruption introduces a litigation into the symbolic field of the performance, the result of the assertion of an irreducible disagreement — which we see in his challenge to the text projected on the stage. Thus, Declan’s intervention as a spectator leads to a meeting between police logic and the logic of equality; that is, between the prescriptive apparatus of representation and the radical idea that *anyone at all*, as a speaker or spectator, can interfere with it unpredictably.

From this perspective, Declan’s intervention reveals the hierarchy underlying the apparatus of representation, but also the possibility of challenging it: “LIBBY: I’m the writer. My job is to tell stories. “ / “DECLAN: What happens next is up tae me” (2018: 73). The fact that he can enunciate from the position of spectator — that is, from a space of litigation, outside the representation — suggests to us that, in the face of police compartmentalisation, a certain capacity for appearance and action prevails “without licence, without authority” (Fisher) by anyone of the speaking beings (Rancière). We see, then, that the establishment of the “voice of the voiceless” (the part of those without a part) works as a displacement operator both for the triggering of the end of the play regulated by Libby and for the institutional configuration of the theatre space in the dichotomous logic of “performance” and “audience”.

Finally, the play ends in a vanishing point: “because there’s never really an end, whatever happens / Stories don’t just end where you say they do. They keep going and they’re messy and they’re *real*” (2018: 73). *Mouthpiece*’s ‘reality’ is not exhausted in the ‘failure to represent’, or in its interruption, insofar as it makes clear the residual cuttings of its own unrepresentable dimension;

an “indeterminacy that must be preserved, which means the need to protect ourselves from power and, at the same time, the possibility of participating in it” (Birulés, 2007: 185 [own translation]). This is also expressed by Aragay, quoting Butler, in relation to the fundamental difference between representing the precariousness of the Other or showing the precariousness of representation in itself, which “cannot be fully exhausted in representation, but neither is it to be identified with the unrepresentable” (Aragay and Midekke, 2017: 6). The precariousness of the representation — the apparatus of distribution of the sensible, in our analysis —, as well as its opacity, provide for the detour and “the crossing of its borders, perforated here and there, in unpredictable ways” (Rancière to Quintana, 2018: 453 [own translation]). Hence Declan’s dissent can be seen as an act of political emancipation, not so much because it imbues a recognition of the marginalised figure of the Other as a difference but because it re-structures theatrical space in a heterogeneous clash between two worlds¹¹ without the need for a closure:

DECLAN: What happens next is — / Black out.

LIBBY: Black out.

Black out (2018: 55).



Bibliographical references

- AGAMBEN, Giorgio. *What Is an Apparatus?*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2009.
- ARAGAY, Mireia; MIDEKKE, Martin. *Of Precariousness: Vulnerabilities, Responsibilities, Communities in 21-st Century British Drama and Theatre*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- BIRULÉS, Fina. “Una finestra al fons de la cambra (una aproximació a la llibertat i a la política en Jeanne Hersch)”. *Lectora*, No. 13, 2007, pp. 179-186.
- BIRULÉS, Fina. *Entre actes: Entorn del feminisme, la política i el pensament*. Perpignan: Edicions Trabucaire, 2014.
- BON-HOA, Jen Hui. “The Law or the Demos? Derrida and Rancière on the Paradox of Democracy”. *Paragraph*, Vol. 43, No. 2, 2020, pp. 179-196.
- BUTLER, Judith. *Antigone’s Claim: Kinship Between Life & Death*. New York: Columbia University Press, 2000.
- DERRIDA, Jacques. “Force of Law: The ‘Mystical Foundation of Authority’”. In: CORNELL, Drucilla, et. al. (Eds.). *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 1992, pp. 3-68.
- FISHER, Mark. Review of *Mouthpiece*. *The Guardian* (9 December 2018). <<https://www.theguardian.com/stage/2018/dec/09/mouthpiece-review-traverse-edinburgh>>.

11. The space limitation of the article makes me leave for future interventions the debate between “recognition” and disagreement, two concepts of central importance in the critical theory of contemporary society. See: Axel HONNETH. *Kampf um Anerkennung...* 1992; 2008; 2018 for a development of the critical theory of recognition, and the response produced by Rancière in the dialogues included in: Katia GENEL and Jean-Philippe DERANTY (Eds.). *Recognition or Disagreement...*

- FISHER, Tony; KATSOURAKY, Eva (Eds.). *Performing Antagonism: Theatre, Performance & Radical Democracy*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- GENEL, Katia; DERANTY, Jean-Philippe (Eds.). *Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. New York: Columbia University Press, 2016.
- HONNETH, Axel. *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992.
- INGALA, Emma. "Catachresis and Mis-being in Judith Butler and Étienne Balibar". *Literature & Theology*, Vol. 32, No. 2, 2018, pp. 142-160.
- HURLEY, Kieran. *Mouthpiece*. London: Oberon Books, 2018.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipation(s)*. London and New York: Verso, 2007 [1996].
- MOUFFE, Chantal. *Agonism: Thinking the World Politically*. London and New York: Verso, 2013.
- QUINTANA, Laura. "Más allá de algunos lugares comunes: Repensar la potencia política del pensamiento de Jacques Rancière". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, No. 59, 2018, pp. 447-468.
- RANCIÈRE, Jacques. *La méésentente: Politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. "Critical Questions on the Theory of Recognition."
In: GENEL, Katia; DERANTY, Jean Philippe (Eds.). *Jacques Rancière and Axel Honneth, Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality and Identity*. New York: Columbia University Press, 2016, pp. 33-82.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London and New York: Continuum, 2004 [2000].
- TOMLIN, Liz. *Political Dramaturgies and Theatre Spectatorship: Provocations for Change*. London: Bloomsbury, 2019.

(Dis)Arming a Genealogy: *Top Girls* and the Critique of Progression

David AGUILAR SANJOSÉ

Universitat de Barcelona, Institut del Teatre

ORCID: 0000-0003-3462-3284

davidaguilar.sanjose@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Collaboration grant holder at the Department of Theory of Literature, Universitat de Barcelona.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This study will attempt to approach the play *Top Girls*, by Caryl Churchill, to examine how, based on dramaturgical strategies, there is an amendment to the notion of progression that forms the basis of the story of capitalist emancipation in which a certain liberal or bourgeois feminism participates. Attention will be paid, above all, to the consequences of the presuppositions of this notion when outlining a genealogy, as well as to the elements that the playwright puts into circulation to highlight the issues of this model and the contradictions that sustain it. Finally, the study aims to show how a political critique can be undertaken from the field of formal innovations, focusing on the indissoluble link established between ethics and aesthetics.

Keywords: *Top Girls*, progression, genealogy, Brecht, Szondi, experience

David AGUILAR SANJOSÉ

(Dis)Arming a Genealogy: *Top Girls* and the Critique of Progression

She's not going to make it

“Frightening” (2013: 235): this is how, like a shudder that was to be projected over a whole decade ruled by the political consolidation of prophetic Thatcherite neoliberalism, *Top Girls* ends. It opened in 1982 at the Royal Court Theatre in London, and was one of the first plays to bring international renown to the British playwright Caryl Churchill. Not for nothing, this last image — in which a still half-asleep Angie, wearing the dress that her aunt/mother Marlene has just given her,¹ seems to refer to a nightmare she just had — has been compared to “the angel of history” described by Walter Benjamin in *On the Concept of History* (Bazin, 2006: 130-131): inexorably pushed into the future by the forces of progress, the angel keeps his face turned to the past, where “he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage” (Benjamin, 2018: 193). Churchill, by dislocating the chronological time of the play through the epic procedure of the montage,² and introducing an analepsis between the third and preceding acts, locates Angie *literally* in a past that is no longer governed by the edict of absolute causality characteristic of the historical narrative (and of the “absolute drama” described by Szondi [1988: 13-16]), a past that appears *later* and that, when always presented at the wrong time, plays down the absolute present claimed by the dramatic form, which becomes, from the beginning, *debris*. In fact, Angie is not just “the angel of history” that, from the ambivalence that his position gives him, looks at the catastrophe but rather stands as the detritus — a remnant that acquires the quality of a material *trace*, elevated almost to the

1. Angie, at first, introduces herself as Joyce's daughter and therefore as Marlene's niece. In the last act, however (2013: 221), we discover that, in fact, she is the daughter of Marlene, who left her in the care of her sister to be able to leave the suffocating village where she grew up and thus promote her professional career.

2. For a detailed explanation of the epic implications of the technique of the montage in the performing arts and the relationship to configurational or formal issues at the dramaturgical level, see Szondi, 1988: 91-95.

category of Brechtian *gestus*,³ or spectre⁴ because of the presence of a dress that performatively signals the coexistence of two fractured temporalities, as well as the contrast between the social classes of the two characters — that the progression celebrated by Marlene, and sinisterly evoked by the figure of Margaret Thatcher, leaves behind, just as Marlene herself asserts at the end of the second act: “She’s not going to make it” (2013: 201).

The tableau that closes the play can serve as an indication and starting point for grasping the dramaturgical strategies that Churchill uses to articulate a systematic critique of both the notion of progress associated with the philosophy of Hegelian history — which has been protected, as a metanarrative, by enlightened reason and the conviction of a progressive emancipation of human beings, as well as the advance of technocapitalism with the myth of the gradual enrichment of all humanity (Lyotard, 1987: 29) —, and the consequences that this idea of homogeneous progress, measured only under the paradigm of socioeconomic success or failure, entails for a certain liberal or bourgeois feminism (established, above all, in the United States).⁵ The playwright, however, also rejects the naiveté of a certain orthodox Marxism — and here the influence that Foucault’s notion of “power” exerts in her play is evident —, which, again succumbing to the attempts of the progressive historical narrative, places the axis of oppression exclusively in the economic or “superstructural” field and overlooks the complexity (and complicity) of the relations of domination established between gender, class, culture or race. Thus, *Top Girls* opens up to a conception of feminism that favours discontinuity and contradiction over the homogeneity of a single “subject”, subsumed under the sign of (only) capitalist or (only) patriarchal oppression, to a feminism whose movement, as Teresa de Lauretis explains, “therefore, is not that of a dialectic, of integration, of a combinatory [...] but is the tension of contradiction, multiplicity, and heteronomy” (1987: 26). By presenting and emphasising these discontinuities — by means of an artistic medium that

3. The concept of Brechtian *gestus* is difficult to define, and its scope depends more on its use in the various scenic realisations than on a definitive and isolated theoretical statement. In any case, as Brecht himself speaks of it in his *Schriften zum Theater*, the *gestus* has to do with the “social behaviours that men assume in relation to other men” (1963: 50), through which “the actor appropriates the character at the same time as he appropriates the story” (1963: 54). In this respect, although the dress is not, properly, a gesture (although the act of wearing it is), it works as an index and as a condensation of the *social* relationship between Marlene and Angie (of their [non] family relationship and class difference), and is suspended — like the Brechtian *gestus* — between the individual/intimate dimension and the social/historical dimension.

4. I refer, here, to the notion of spectrality developed by Derrida based on the reading of *Spectres of Marx*: Derrida insists on the stark distinction that Marx makes between *spectre* (*Gespentst*) and *spirit* (*Geist*), where the former has incorporated the latter, given it body (Derrida, 1995: 174). In this respect, one can read the appearance of Angie as that of an embodied spirit (first and foremost, for the actress), a spectre that would dislocate a present that cannot be contemporary with itself, a present besieged by the future that has *already* come. Similarly, the spectral advent of the girl with the dress — which is directly linked to the old dress we saw in the second act (2013: 159) — also breaks with the pretension of absolute presence that the dramatic form bears, a form that depends on the illusionist and a problematic succession of presents contemporary with each other and causally linked (Szondi, 1988: 15-16).

5. America is presented, in the play, as the symbol of success, as the link between the Marlene of the past — suffocated in an environment of poverty and inter-family violence — and the Marlene-executive, emancipated, the paradigm of a self-made woman. In fact, Churchill places the genesis of the play precisely in her travels to the United States, and in the contrast between the feminism she found there and that of her closest spheres. “I had been to America... and had been talking to women there who were saying things were going very well: they were getting far more women executives, women vice-presidents and so on. And that was such a different attitude from anything I’d met here, where feminism tends to be much more connected with socialism and not so much to do with women succeeding on the sort of capitalist ladder” (2013: 37).

depends, to a large extent (if not completely), on the performativity inherent in a series of bodies-on-stage and effectively formulated statements —, Churchill's play seems to approach an intersectional paradigm that would eventually become hegemonic a decade later.

What we are interested in highlighting in this study, however, are the links established between the critique of this notion of progress — with the complexities and issues that it entails for the different political operations that have been carried out from the field of feminist thought — and the *formal* strategies used to (re)present it, linked to the specificity of a medium, also in conflict with itself: political subversion is thus revealed as an aesthetic subversion, as a transgression of a realistic formulaic drama (whether bourgeois or social) that appears as the legitimate heir of the “absolute drama” that prevailed in the Renaissance and that degenerated, in the nineteenth century, into the *pièce bien faite* (Szondi, 1988: 66), a form based on illusion, certainty and transparency of interpersonal relationships, and the abstraction of historical and social circumstances. Churchill, following Brecht, renounces the ideological naiveté of conceiving the form as a mere vehicle for a previous “content” and places the political action of theatre precisely in the field of dramaturgical innovation. As Elaine Aston and Elin Diamond state, “for Churchill, dramatizing the political is not just a question of content, but also of form. With the renewal of form comes the renewal of the political: new forms *and* new socially and politically relevant questions” (2009: 2).

We've all come a long way

One of the most unique operations carried out by the play — and that would eventually become its hallmark within the dramaturgical heterogeneity of Churchill's production — is the “meeting of famous women” that constitutes the first act, which, in this respect, is situated on a completely different plane from the other two.⁶ It is in this act, structured around a single scene, where the Brechtian strategies of historicization, distancing (*Verfremdungseffekt*) and *gestus* become more apparent, and where the *duplicity* of the different performative acts — that is, the discontinuity between a phantasmatic “referent” of (re)presentation and its effective assumption by a particular body — is more evident. Moreover, it is also in this scene where Churchill works most intensely with the different techniques of dialogical superposition, procedures that open up a whole set of possibilities for dramatic *writing* and which will become famous in later British playwriting.⁷ All of these procedures can

6. In fact, although the first act seems to differ markedly from the others — there are critics who place it as an “introduction” to what would correspond to the true “body” of the play, as a Brechtian presentation to generalise the effect of distancing/estrangement required by epic theatre (Reinelt, 1996: 87) —, it can be argued that, beyond the purely thematic aspect, all the acts have fundamental discontinuities with each other: the second act is almost entirely determined by the technique of the montage and the third is deeply marked by the spectrality derived from the aforementioned analepsis. Thus, the second act mainly presents a series of spatial discontinuities, while the third is anchored in a significant temporal dislocation.

7. *Top Girls* is the first of Churchill's major plays where this technique is used extensively (symbolised mainly by a slash [/] indicating the time when another character's speech begins, while the former continues to speak); in any case, it seems that the British playwright was the first to formalise this resource (see, for example, the following article: <https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/03/caryl-churchill-collaborators-interview>), where it is explained

be related to (in other words, they can be read as a function of) a reflection on the possibility or impossibility — as well as the method and objectives — of establishing genealogies. They can also highlight the assumptions underlying their construction (such as, for example, what the common substrate that must ensure their continuity is based on and what the solidity of this substrate is), as well as bringing out the distance between the initial, Foucaultian, conception of genealogical projects and some of their later uses, which perform a series of almost monumental operations, and not only replace critique with celebration, but also take for granted a unity that, in any case, must always be considered problematic. In this respect, as Rebecca Cameron shows in her study “From *Great Women* to *Top Girls*” (2009: 143-166), the motif of the “meeting of famous women” has a certain recurrence in English theatre tradition, but Churchill’s proposal subverts this tradition (it subverts it: that is to say, in a way, it refers to and dialogues with it) not only through technical innovations — which allow it to create both estrangement effects and unfold a multitude of rhythmic possibilities that accentuate a certain autonomy of signifiers, making language a kind of “soundscape” and emphasising its alienating dimension —,⁸ but because of the position that these innovations adopt, which ends up bringing about a decomposition — which becomes, almost, *literal* at the end of the act — of tradition itself, which shows the issues and contradictions on which it is based.

The theatrical environment — in a much more obvious way than the narrative — allows for two operations that are crucial to the critique of certain female genealogical projects, as well as the notion of progress that lends them a purported coherence: the fact of being able to transfer the genealogy from the diachronic plane, where it is usually located, to a synchronous plane — moving from a temporal paradigm to a spatial paradigm and thus causing a collision between the different historical times that play down each other and nullify the causality of progressive narrative — and the possibility of repeating the same genealogical gesture by establishing the right distance to avoid confusion: in other words, highlighting, by means of the aforementioned performative duplicity,⁹ both the artificial dimension (that is to say, historical, contingent and, to a certain extent, arbitrary) of the project in itself and the presuppositions and issues that cross it without ruling out, quite rightly, the configuration of a genealogy. In this respect, although Churchill articulates an obvious critique of the coherence of a subject of feminism based on the validation of the position of victim in the patriarchal system, as

how Churchill and her editor had the idea of using the slash to symbolise this particular type of interruption) which has become canonical in later playwriting (used by playwrights such as Martin Crimp, Mark Ravenhill and Sarah Kane).

8. Before the premiere of *Top Girls*, Churchill wrote several pieces for the radio (*You’ve No Need to be Frightened*, *The Ants*, *Lovesick*, *Identical Twins*, *Abortive*, *Not... not... not... not... not enough oxygen*, and so on). The influence that the radio medium has exerted on the linguistic and rhythmic treatment of her later plays is evident: in most of her output, the sound dimension is of paramount importance as a scenic sign.

9. One of the clearest examples of the discontinuities that occur between the phantasmatic referent of the (re)presentation and the performative event itself is the presentation of the character of Lady Nijo: although, in theory, she must (re)present a 13th-century Japanese courtesan, the actress who plays the character is European (since she also has to play Win, who is British, in the following acts). Estrangement, distance and discontinuity will be further accentuated if one tries to reproduce the “typical” attire and makeup of the time to portray the character and differentiate her from the rest.

well as on its apparent victory over oppressive mechanisms, her approach is ambivalent: in the end, *Top Girls* does not give up the “genealogical impulse” but recovers it critically and comes closer to Foucault’s original approach to it; that is, as a “constitution of a historical knowledge of struggles [also including in this knowledge the operations of feminism subject to critique] and the use of this knowledge in current tactics” (Foucault, 2003: 7). Thus, *synchrony* and *duplicity* emerge as the means to play down and, at the same time, test and contrast — or confront, since the various “famous women” will coexist and take shape in the same spatiotemporal framework — the validity of a series of genealogical projects that have domesticated their critical power by embracing a monumental and celebratory use of historical memory and that have acritically assumed the (closely related) paradigms of genealogy as *affiliation* and as *progress*: “The critical discourse often describes [feminism’s history] in generational terms as being a family affair. [...] the generational model carries within it an assumption that the history of feminism is progressive and somehow natural” (Bazin, 2006: 115, 116).

In the first place, the historical status of the women who take part in the dinner is already problematic: properly historical characters (Isabella Bird, Lady Nijo) are mixed with apocryphal (Pope Joan) or directly fictional characters (Dull Gret and Patient Griselda). The fact of giving the same treatment to all the characters, regardless of the degree of fictionality of their historical reference, is already a critique of this official historiographic narrative anchored in the same logic of causality as the absolute drama described by Szondi, and approaches the strategies and reflections deployed by what Linda Hutcheon describes as “historiographic metafiction”: “what postmodern novels teach is that, [in History and in fiction], [referents] actually refer at the first level to other texts: we know the past (which really did exist) only through its textualized remains” (2004:119). What these types of proposals, which are based on the contributions of the linguistic shift to thought on history, show is not only the link it maintains with the narrative strategies of fiction but also emphasise the fact that any access to the past is inevitably mediated by language and that, therefore, any historical attempt — including, and this is what is intended to be emphasised here, genealogical projects — is the result of an *interpretation* that has nothing to do with the so-called “naturalness” of the paradigm of progress-affiliation, of the aproblematic succession of presents that are causally engendered by each other. In addition, *Top Girls* does not rewrite history like the novels Hutcheon analyses, but condenses — in the epic manner of Dante’s *Inferno*, or in the dramatic manner of Sartre’s *No Exit* — both the diachrony of a whole life experience and that of different historical times in a dinner that will highlight the abyss and discontinuities that emerge between a series of experiences that cannot be reduced to a common denominator, as well as the difficulty — and imposture — involved in making a lifetime the exemplary (and, paradoxically, ahistorical) *figure* of a story of victimisation and emancipation. As Victoria Bazin notes, “rather than dramatizing feminism in terms of progression [...] Churchill examines the feminism of her own historical moment as a constellation of what Walter Benjamin would describe as a ‘configuration pregnant with tensions’”

(2006: 119-120), since what ends up being highlighted in this confrontation, in this “constellation of tensions”, is precisely the historical interpretation and presuppositions on which this hypothetical “genealogy” of contemporary feminism is based and that the playwright sets about problematising.

The reason why all these “famous women” gather for dinner is the celebration of the promotion of Marlene, who will be the new executive of the company *Top Girls*. Hence, the protagonist — who, as we shall see later, is the only character present throughout the play, and the only one who is not doubled up — at first feels like the inheritor of the legacy of these women (“We’ve all come a long way” [2013: 117]), and what supposedly unites them, the common nexus that ensures the continuity — and progress — of their respective experiences, is, according to Marlene herself, “our courage and the way we changed our lives and our extraordinary achievements” (2013: 117). To begin with, although the genealogical spirit of a return to the knowledge of the past to organise the current struggles is maintained, in some way a first dislocation has already taken place: critique has become celebration, the struggles to be examined (as well as the struggles of the present, crystallised in Marlene) are already presented as consummated *victories*, and the “local, discontinuous knowledge” posited by Foucault (1997: 18) appears, here, in a transhistorical and transcultural dimension sheltered under the homogenising umbrella of the “extraordinary achievements”. It is this paradigm of success — the capitalist paradigm in which Marlene is located, and that she invariably *projects* on all her “predecessors”—¹⁰ that, in theory, must ensure the dialogue between the women and be the basis for the exchange of the experiences that will take place during the dinner. As Harry Lane rightly observes, “celebration is based on mystification of the facts: that Marlene’s promotion is in some way the end result of a unified historical process of which all women have been part” (1998: 63). And it is this purported unity, sustained by a linear and equivalent conception of historical time¹¹ — based on a hypothesis of a progressive emancipation measured in economic or technical terms — that the meeting will dismantle to show us the incommunicability and radical lack of equivalence of experiences that, being discursively produced, cannot be held up as universal categories, experiences that do not lend themselves to the essentialisation that involves thinking about them as something *immediate*, outside their historical contexts and their

10. This projection by Marlene leads her, constantly, to judge the stories of the rest of the characters from her own perspective and evidences, globally, the discursive and historical character of the experience: “N1JO: [...] So when the time came I did nothing but cry. [...] / MARLENE: Are you saying he raped you? / N1JO: [...] No, of course not, Marlene, I belonged to him, it was what I was brought up for from a baby.” (2013: 100); “GRISELDA: Walter found it hard to believe I loved him. He couldn’t believe I would always obey him. He had to prove it. / MARLENE: I don’t think Walter likes women. / GRISELDA: I’m sure he loved me, Marlene.” (2013:130); “N1JO: [...] would I have been allowed to wear full mourning? / MARLENE: I’m sure you would. / N1JO: Why do you say that? You don’t know anything about it” (2013: 137).

11. The homogenisation fostered by the capitalist metanarrative not only reaches the experience of the various women who belong to different historical times and cultural frameworks, but also leads to a homogenisation — in the form of competition — between the experience of men and women: here, under the auspices of success, the illusion is created that *equality* is possible between the sexes (although it is more difficult for women), measured in terms of economic emancipation, and it ends up eradicating, implicitly, any difference beyond the institutional political possibility of accessing certain socioeconomic spheres. Marlene, in adopting this paradigm, ends up reproducing the logics of domination of the system that she has supposedly confronted, and relegates the responsibility for emancipation to the purely individual sphere: “MARLENE: Anyone can do anything if they’ve got what it takes. / JOYCE: And if they haven’t? / MARLENE: If they’re stupid or lazy or frightened, I’m not going to help them get a job, why should I?” (2013: 233).

relations with other constructs such as social class or race: as Joan Wallach Scott shows, “[experience] is in itself an interpretation and *at the same time* something that needs to be interpreted” (1999: 112).

Consequently, dialogue becomes impossible, and is fragmented into a series of self-referential monologues that cloister the characters and do not allow them, strictly speaking, to “meet”, or generate any type of knowledge, or draw bonds of *affiliation* with each other¹² — links that should be fostered, in theory, by synchrony, and that could then extend beyond the dual filial and progressive paradigm.¹³ Szondi, with reference to Chekhov’s plays, reflects on the implications underlying this kind of “dialogue of the deaf” that the monologic reflections in the form of dialogue entail, and attributes this to the self-alienation of individuals who, in remaining isolated in the midst of society, reject the present time in favour of memory or longing (1988: 26-31). What in Chekhov, however, was an irresolvable contradiction between this “thematic” impulse — which, according to Szondi, would need epic treatment — and the dramatic form — with its requirements of absolute space and time, of trust in the transparency of the inter-human sphere — a contradiction that had to be covered by making the “dialogue of the deaf” *literal* (in other words, disguising the formal issue through thematic motivation), Churchill finds a *formal* consolidation that is not limited to the inclusion (and subsequent denial) of an authorial epic ‘self’ through the procedure of the montage¹⁴ but penetrates the dialogue itself (dissolving, totally, any form/content opposition) with the constant superposition of the lines:

NIJO: I shouldn’t have woken him.

JOAN: Damnation only means ignorance of the truth. I was always attracted by the teachings of John the Scot, though he was inclined to confuse / God and the world.

ISABELLA: Grief always overwhelmed me at the time.

MARLENE: What I fancy is a rare steak. Gret?

ISABELLA: I am of course a member of the / Church of England.*

GRET: Potatoes.

MARLENE: *I haven’t been to church for years. / I like Christmas carols.

ISABELLA: Good works matter more than church attendance.¹⁵ (2013: 103)

12. For the difference between and implications of the concepts of “filiation” and “affiliation”, I refer to Edward Said, *The World, The Text, and the Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, pp.16-24.

13. The fact that we can think of an alternative paradigm (in this case, that of affiliation instead of filiation) based on the same situation that is criticised, is part of the Brechtian spirit that emanates from the whole play: as explained by Brecht himself, “singular events have to be linked in such a way that the modes of action make an impact. Events must not happen inadvertently; instead, the spectator must be able to intervene with his judgment between the different stages of the action” (1963: 56). Brecht insists on teaching “modes of action”; that is, the “knots” that link events so that the spectator can discern with judgment, because one of the crucial features of epic theatre (which Churchill adopts here) is to underline the *optativity* of the actions: to point out what could have been to understand, on the one hand, the *process* of the action and, on the other, to show the historicity and contingency of the path that the fable has laid out. In this respect, synchrony not only reveals the issues of a certain way of assembling genealogies, but also hints at *other* possibilities (such as leaving behind the paradigm of filiation and progression to understand the “contradictory and historical constellation” of the various positions of female subjects).

14. “And the montage is that epic form of art that the epic author denies. While the narration perpetuates the narrative act, and does not break the link with its subjective origin, the epic author, the montage, at the very moment it is constituted, immobilizes and gives the impression of forming, as the drama, a whole in itself. It refers to the epic author as its trademark — the montage is the manufactured product of the epic” (Szondi, 1988: 95).

15. As mentioned, the slash (/) indicates the beginning of the next line in the middle of the previous speech; the asterisk (*) indicates that several lines (in this case, “Potatoes” and “*I haven’t...”.) begin at the same moment.

Thus, on the one hand, the insurmountable nature of the monologues takes on more consistency than in the mere “dialogue of the deaf” (since they are now not constructed successively throughout the lines but we witness their deployment simultaneously), and, on the other, this monological dialogue is perfectly integrated into the dynamics of the celebration and the dinner (in this sense, paradoxically, the scene becomes, apparently, more “realistic”). In fact, the abyss between the experiences of the various women — an abyss that will eventually show Marlene’s inability to act as a mediator and, therefore, the fallibility of her genealogical model — heightens as the dinner progresses, and is thematically justified by the effects of alcohol. At the end of the meeting, Gret and Joan’s lines will explicitly take the form of monologue — the latter in Latin, which further emphasises the characters’ distance, incommunicability and alienation —,¹⁶ Nijo will isolate herself in an incontinent cry over her loss of status at the imperial court, Marlene will end up drinking all she can to avoid attending to her guests and Isabella will remain lost in thought remembering the last trips she made after the death of her beloved sister and her husband; and the whole scene is framed by silence — a silence that becomes extremely relevant both for the contrast with the diners and the physical *presence* of an actress who almost only watches — of the waitress, who is the only character, throughout the play, who remains anonymous.¹⁷ Not even the full deployment of the characters’ sorrows, which, in theory, are linked by a shared patriarchal violence, is able to bring about dialogue: it thus becomes clear that the different degrees of oppression that run through the experiences of the various women gathered together are not equivalent to each other or subsumable into the same essential category (being-woman) that can group them regardless of their particular contexts, contexts that, due to their alien, complex and contradictory nature, end up becoming unattainable (or, in any case, as Joan Wallach Scott argues, would need an interpretation that cannot be produced when the continuity and immediacy of the experience is taken for granted).

I think the eighties are going to be stupendous

The technique of the montage — which displaces space and time to shape various scenes whose common nexus is precisely this “constellation” full of tensions condensed in the first act — and the continuous doubling up by the actresses — which shows, in the Brechtian manner, the distance between the actor and his/her characters — allows everything examined thus far to resonate during the rest of the play, bringing to light the contradictions of the

16. Joan, after her speech in Latin, ends up vomiting; E. Diamond sees in this gesture another Brechtian *gestus* that would emphasise the estrangement and distance of the whole encounter: “Pope Joan’s vomiting (the representation of her vomiting) is a sentient gesture announcing the female body’s revulsion at the mystification and misogyny of Western religion — whose authority Joan nevertheless impersonates” (1997: 89).

17. The waitress already anticipates the conflict that Churchill will present in the second and, above all, third act of the play, a conflict that will confront Marlene’s capitalist feminism with the socialist conscience of her sister Joyce. The class conflict is subtly announced during dinner, and makes clear that all the diners (except Gret and Griselda, who are fictional characters) are, in fact, upper-class or well-to-do: “ISABELLA: There are some barbaric practices in the east. / NIJO: Barbaric? / ISABELLA: Among the lower classes. / NIJO: I wouldn’t know” (2013: 106).

different historical times within the narrative present. All of this reveals one of the political aims of the play, which is materialised through specifically theatrical strategies (such as the game between actor and character or the sonorous and rhythmic use of overlapping dialogues): the historicization of the historical present – paying attention to the complexity of the relationship between gender and social class – with the consequent distance that enables critical reflection on what appears in the scene. As Janelle Reinelt, following Brecht, argues,:

Brechtian historicization actually works in three modes simultaneously. In representing the past, the specificity of its conditions, its “Otherness” from now, and the suppressed possibilities through which it might have been otherwise are presented. Then the relationship of the past to the present is shown to consist of analogous conditions, unchanged and/or unexamined legacies that make the latent possibilities of the past act as a springboard to present possibilities. Finally, the representation of the present must be such that it is seen from a distance similar to the way the “past” is seen, that is, historically (1996: 87).

Here, the past is not only presented with “analogous conditions” but is *literally* present in the last acts of the play, the (anti)genealogy invades the eighties and remains there as a *trace* or as a spectre in the body of the actresses who play the different characters: there can be no absolute and definitive progression, no victory, no final summary of the tensions between the various discursive and material positions.

This intervention of formal strategies to show the otherness of the present itself – as well as its concomitance with a past that can no longer be framed in the progressive narrative that safeguards the epic of capitalist individual emancipation – is what drives *Top Girls* away from what Szondi calls the “conversation piece”, that kind of play that tries to save the dramatic form through a dialogue that, by splitting from the problematic subject to take on the appearance of the present without compromising the form itself, becomes conversation and, therefore, “the involuntary parody of classical drama” (1988: 66). In my opinion, however, Churchill radicalises Brechtian ideas and stresses, above all, the pedagogical model of the German playwright, which, in essence, is based on the conviction of a Marxist scientism that ends up relegating to the background one of the foundations on which Churchill works. The fact is that the British playwright does not articulate an exemplary fable (one of the pillars of the Brechtian pedagogical project): the choice of “famous women” does not allow a map of clear and well-defined positions to be established, nor can Joyce represent a paradigm of class, and Marlene, no matter how much she takes a clear stand on capitalist individualism, cannot be completely assimilated into the emblem of Margaret Thatcher. In short, the discontinuity, complexity and opacity of the first scene extend throughout the play and impede its exemplarity. After all, Angie’s prophecy, the final “Frightening”, in addition to being a diagnosis of this “progression” celebrated by a feminism indistinguishable from the most aggressive capitalism, also confirms the impossibility of closing the fable, of

a unique and reassuring response: the end of *Top Girls*, in this sense, instead of being pedagogical, encourages us to continue to be critical, applying a critique that — detached from any metanarrative — will not be able to hold up as universal, and must always be provisional and localised.



Bibliography

- ASTON, E; DIAMOND, E. "Introduction: on Caryl Churchill". In: *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- BAZIN, V. "[Not] Talking 'bout my Generation': Historizing Feminisms in Caryl Churchill's *Top Girls*". *Studies in the Literary Imagination*, Vol 39 (2), 2006, pp. 115-134.
- BENJAMIN, W. "Sobre el concepte d'història". *L'Espill*, Vol. 58, 2018, pp. 190-198.
- BRECHT, B. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.
- CAMERON, R. "From *Great Women* to *Top Girls*". *Comparative drama*, Vol. 43 (2), 2009, pp. 143-166.
- CHURCHILL, C. *Top Girls*. London: Methuen Drama, 2013.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid: Editorial Trotta, 1995.
- DIAMOND, E. *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater*. London: Routledge, 1997.
- FOUCAULT, M. *Hay que defender la sociedad. Curso del Collège de France (1975-1976)*. Madrid: Akal, 1997.
- HUTCHEON, L. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 2004.
- LANE, H. "Secrets and Strategies for Protection and Oppression". In: RABILLARD, S. (ed.). *Top Girls' Essays on Caryl Churchill; Contemporary Representations*. Winnipeg: Blizzard, 1998.
- LAURETIS, T. De. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- LYOTARD, J. F. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- REINELT, J. *After Brecht. British Epic Theater*. Michigan: University of Michigan Press, 1996.
- SCOTT, J. W. "La experiencia como prueba". In CARBONELL, N.; TORRAS, M. (Eds.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros, 1999.
- SZONDI, P. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1988.

Generating Memory: In Situ Theatre Productions Conceived Based on the Former Penitentiary, Today's Centro de las Artes de San Luis Potosí

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), Department of Theory and History of Architecture
and Technical Communication, Barcelona, Spain

elva_araceli@hotmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Architect and with a masters' degree in Science of Habitat from the Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP) in Mexico and in Theatre Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). She has studied classical and contemporary dance and theatre, hence her interest in the analysis of the phenomenon of the theatre space. At present she is a doctoral candidate on the UPC programme Theory and History of Architecture.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) is located in a former penitentiary, designed following the architectural model of the panopticon. It was subject to a restoration process that sought to find a balance between the preservation of heritage and the reconversion of the building to house multiple artistic events.

Since it opened, the CEART has been the setting for several theatre productions within the fora conceived for this purpose. However, theatre devices related to architecture have also emerged related to the architecture and memory of the site. A synergy has been created in which the performing arts, architecture and the city feed into each other, and where borders are beginning to blur, encouraging reflection in each of these fields.

Keywords: Centro de las Artes de San Luis Potosí, theatre space, reuse of spaces, non-theatre space, in situ theatre, memory

Elva Araceli GONZÁLEZ JUÁREZ

Generating Memory: In Situ Theatre Productions Conceived Based on the Former Penitentiary, Today's Centro de las Artes de San Luis Potosí

From a Former Penitentiary to an Arts Centre

The architectonic site that houses the Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) in Mexico [Figure 1] was originally conceived as a penitentiary in the late 19th century (1884). At that time, it embodied the materialisation of the liberal ideas that had been established since the writing of the Mexican Constitution in 1857. This was the first that “backed and legally defended the rights of human beings in Mexico” (Leija Parra, 2012: 45) in keeping with what was happening in Westernised societies, in which “punishment had ceased to be centred on torture as a technique of pain; it assumed as its principal object loss of wealth or rights” (Foucault, 1995: 15). This easing of intensity, cruelty and pain in punishment was complemented by a sometimes unclear objective: to make the *soul* the object of punishment rather than the body. “The expiation that once rained down upon the body must be replaced by a punishment that acts in depth on the heart, the thoughts, the will, the inclinations” (Foucault, 1995: 16). According to this conception, the body is fragile, inflexible and perishable; in contrast, the *soul* is malleable and prone to change; therefore, the criminal could be rehabilitated.

To achieve this goal, an appropriate penal system had to be established, in which one of the main tools would be the architectural constructions designed in keeping with “a programme that would organise the daily life [of the inmates], the functionality of the building and the application of the principles of the prison after their release” (Cruz, 1999: 31). In other words, a place in which the objective was not only to keep inmates in captivity but also to prepare them for their reinsertion into society.

In San Luis Potosí, the initiative for the construction of the new penitentiary was taken to Congress in 1882 and, by 1883, the plans had already been approved. According to local newspapers from the period, these were based on the penitentiary models adopted in the prisons of Buenos Aires and New York. (Leija Parra, 2012: 55). The model was that of the panopticon.

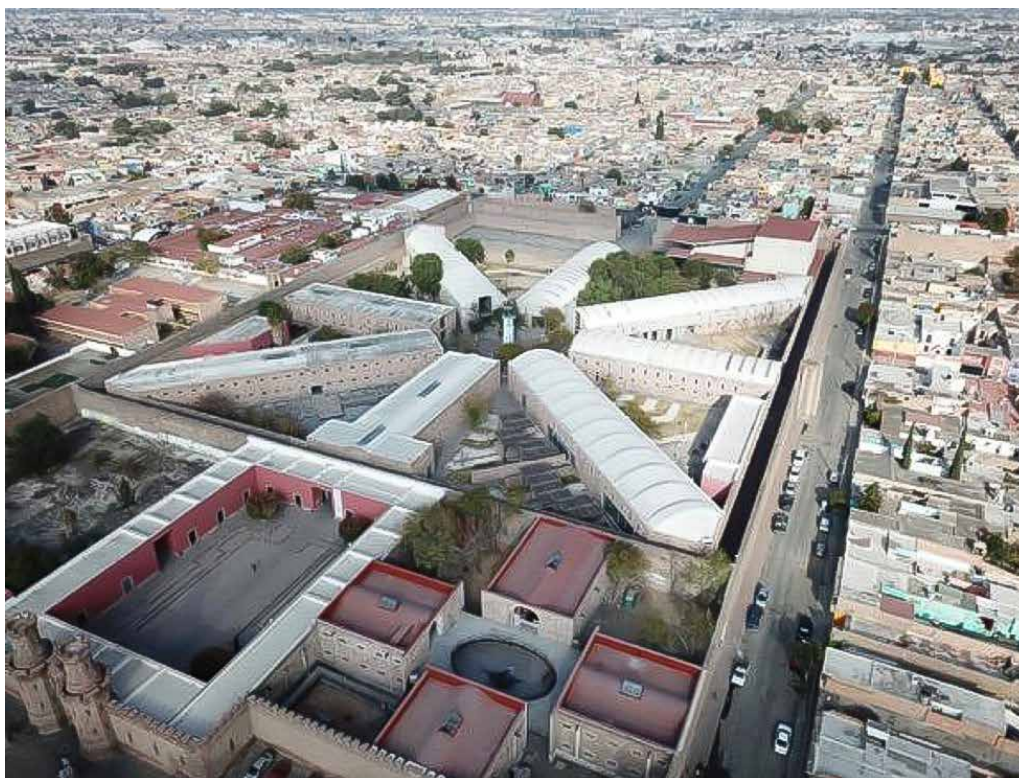


Figure 1. Aerial view of the Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) today. Photograph: Building team of the Leonora Carrington Museum

The model of the panopticon prison was conceived by the British philosopher Jeremy Bentham between 1786 and 1788 based on his brother's ideas about the need for continuous surveillance of workers [Figure 2]. With the principles of economy and efficiency in mind, Bentham conceived a device through which only one guard was needed to run the prison: this guard would be posted in a central tower from which he could watch over the building without being seen. The key was the psychological aspect in architecture, which until then had not been considered and that Foucault analyses in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*: "Hence the major effect of the Panopticon: (is) to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power [...] for what matters is that he knows himself to be observed [although] he has no need in fact of being so" but, he insists, "he must be sure that he may always be so." This architectural apparatus is "a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it. [...] The inmates should be caught up in a power situation of which they are themselves the bearers" (1995: 201). In it the "observing/being observed" is dissociated, which, it is worth noting, is also dissociated when Wagner turns out the lights of the theatre hall for the first time, but the other way round: in the theatre the audience observes without being observed, while, in the panopticon, one is observed without being able to observe.

One of the most famous correctional facilities of its time was the Eastern State Penitentiary, considered the first real penitentiary, and was based on the panopticon model. It was completed in 1829, in the state of Philadelphia.

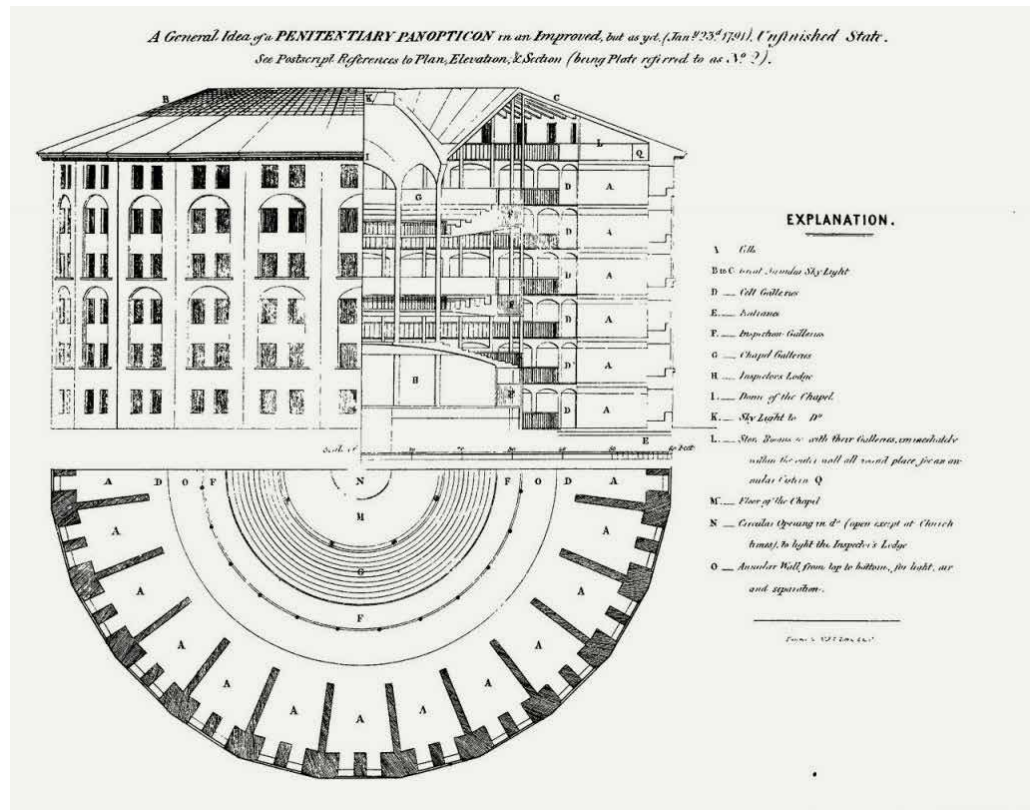


Figure 2. Plans of the panopticon prison by Jeremy Bentham drawn by Willey Reveley in 1791.

Analysing its ground floor [Figure 3] and inner spaces, we can speculate that, in fact, the Penitenciaría de San Luis Potosí was based on this architectonic site and not on the New York prison (Sing Sing Correctional Facility), as the local newspapers mentioned, as it is a radically different architecture and prison system.

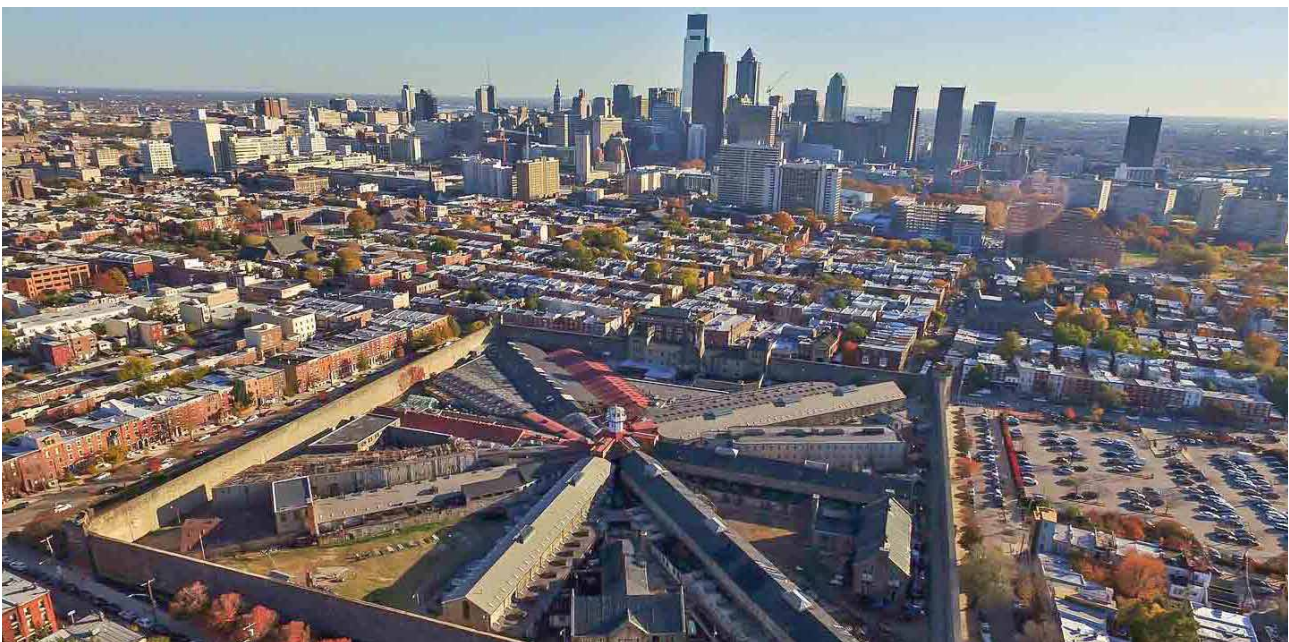


Figure 3. The State Penitentiary for the Eastern District of Pennsylvania. Photograph: Darryl Moran, courtesy of the Eastern State Penitentiary Historic Site

Moreover, the Argentinean prison mentioned in the San Luis newspapers is the Penitenciaría Nacional de Buenos Aires, built in 1877, just a few years before the Potosí prison. The panopticon prison model was still used half a century later. However, in this case its ground floor has a half circle arrangement [Figure 4].

From the architectonic and social point of view, it would be interesting to further explore the comparative model of the Penitenciaría de San Luis Potosí with other similar models like those mentioned in the press of the time. For the purposes of this article, it is worth looking at how they were finally used as prisons and compare them with the case of San Luis Potosí: the Penitenciaría Nacional was completely demolished, erasing any trace of its tangible memory. The Eastern State Penitentiary was abandoned in 1971 and was not recovered until 1996, when it was listed as a National Historical Landmark. At present, it is an *experiential site* offering different virtual and guided tours.

The Penitenciaría de San Luis Potosí had another destiny. In 1999, the set of buildings was vacated and abandoned. For some years, different uses were considered for the site, such as transforming it into a convention centre, a hotel (*El Sol*, 2001: 1-4) or a historical archive (*La Jornada*, 2000: 7). However, none of these ideas came to fruition. Finally, in 2004 it was transformed into a venue for artistic education and creation where different forms of

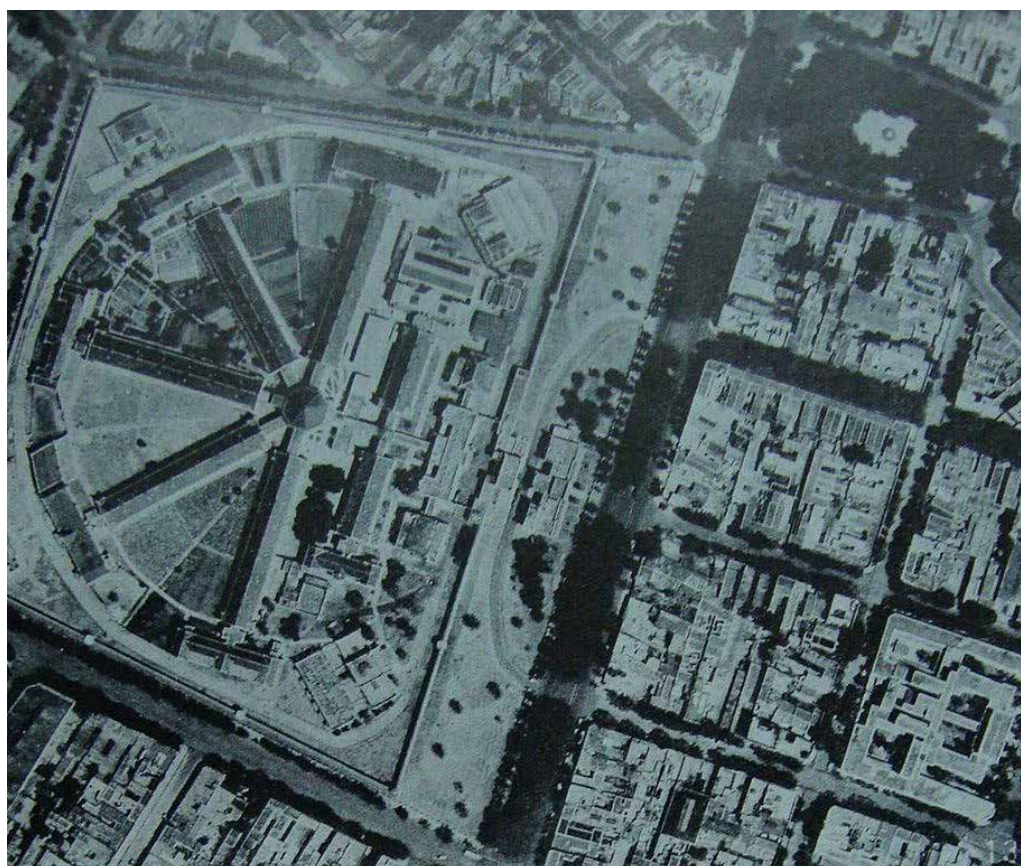


Figure 4. Aerial view of the Penitenciaría Nacional de Buenos Aires, 1903. Photograph: Journal *La Ingeniería* no. 772 (February 1939).

expression would come together. The project formed part of the Red de Centros de las Artes,

a programme that articulates diverse strategies with the main objective of laying the foundations for the emergence and sustainable management of a cultural and artistic development platform in Mexico with high levels of excellence. It is the result of the collaboration between the Department of Culture, through the Centro Nacional de las Artes (CENART), and the Governments of the States (Centro Nacional de las Artes, n. d. (a)).

From its opening, the Centro de las Artes de San Luis Potosí (CEART) offered academic programmes for an introduction to and professionalisation in the disciplines of folk art, visual arts, new technologies, performing arts (divided into dance, music and theatre) and interdisciplinary arts. Also among its objectives were teacher refresher courses and research (Centro Nacional de las Artes, n. d. (b)).

As can be seen, the performing arts were an important branch of the CEART from the outset. In May 2016 the Teatro Polivalente was opened: “A dynamic venue, located in the Centro de las Artes de San Luis Potosí, which provides for the meeting, promotion and linking of the performing arts with its different formats, events and styles” (Teatro Polivalente, n. d.). At first, it was conceived as a place for the training of theatre technicians although its initial aim never saw the light and it became another theatre in San Luis Potosí, but with an interesting programme.

Before the existence of the Teatro Polivalente, the CEART departments of Performing Arts and Dance focused their efforts on creating education and theoretical updating programmes. These put a major emphasis on contemporary theatre practices. An example of this was the first and second edition of the Seminario Teatralidades y Ciudadanía, held between October 2013 and May 2015, bringing together speakers such as Rubén Ortiz (who was also the coordinator of this event), Héctor Bourges, Rodolfo Obregón, Óscar Cornago, Helena Chávez MacGregor, Ileana Diéguez and José A. Sánchez, among others.

Meanwhile, initiatives by local artists began to emerge, whose productions focused heavily on interdisciplinary processes, as well as reflecting on the venue where they were working. Through these theatre devices *other spaces*¹ were *occupied* and *inhabited*² outside and inside the venue. These devices were related to the architecture and memory of the place, creating a synergy in which the performing arts, architecture and city came together, and where the blurring of the borders between disciplines encouraged reflection in each of these fields of action.

1. Foucault uses this concept to define spaces where processes that seek to create a distance from society are developed, in which time gradually leaves layers through different uses and where it is possible to juxtapose in the same place different spaces that exclude each other.

2. The concepts *occupy* and *inhabit* have been borrowed from the work developed by Óscar Cornago in the book *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*.

Next, we will describe two initiatives that we believe have these characteristics. The first was carried out in the area of the outbuilding, which had not yet been restored and was in ruins.³ This is *À travers la pared*, which can be read as an example of *occupation* of the space. The second and most recent intervention, *Julián*, took place in the neighbourhood adjacent to the CEART, the Colonia Julián Carrillo, and also within the centre. This can read as an intervention aimed at *inhabiting* the environment.

Through these two examples, whose origin is a single urban-architectonic space, we seek to set out some tactics carried out to appropriate, albeit temporarily, a space that is mainly institutional — and often distanced from the context in which it is framed — and the use of the memory deposited in the place, which is still open to produce events and experiences.

Occupying the Ruin: *À travers la pared*⁴

This was a joint work between the dance company Les soeurs Schmutt from Quebec and the local company Zonabierta. It was a production that combined different languages: dance, theatre, video and music. Work on the project began in 2012 but was not completed until 2014.

In the words of the company, *À travers la pared* is

a powerful experience that encourages the involvement of the audience, submerging them into the intimate and moving worlds of six individuals in search of freedom. *À travers la pared* clings to these inner walls that are under continuous construction and deconstruction. Enclosure and insanity are explored in both a poetic and cathartic way, hence the piece is defined as a fine reflection on the concept of freedom, human limitations and the fragility of the being (Zonabierta, n.d.).

It is worth noting the central role of the space of the former penitentiary within the piece, as it emerges precisely from it: the starting point of the production was a series of theatre laboratories held in different parts of the premises, both in the already restored courtyards and in the work classrooms.

At first we only drew on what the space, any space, awoke in us. Almost all of us coincided on memories of our childhood or our lives... This was the main motivation of the piece, memories... A key word was reminiscence (Rocha, 2020).⁵

What are the features of the space that fuelled reminiscence in the performers? Were they related to the original use of the space or to its recent restoration?

At present, the CEART has eight courtyards and themed gardens, in which through different tectonic elements — translucent roofs, areas at different levels, planters and walls at different heights built reusing the stone

3. Today, the venue has been restored and at present it houses the Leonora Carrington Museum.

4. The trailer for the theatre intervention is available here: <<https://vimeo.com/87921875>>.

5. Jesús Rocha was one of the performers who developed the production.



Figure 5. Courtyard. Photograph: © Alejandro Sánchez



Figure 6. Garden of the fences. Photograph: © Alejandro Sánchez



Figure 7. Courtyard. Photograph: © Alejandro Sánchez



Figure 8. Garden of the palm trees. Photograph: © Alejandro Sánchez

of the demolished parts [Figures 5, 6, 7 and 8] — the architects divided the space to create squares and gardens which do indeed have an entertaining character.

However, due to the geometry of the original ground floor of the building, full of acute angles, *corners* without any clear function were also created — we could even say they are superfluous — but that evoke a great feeling of intimacy. Interstices that invite us to do nothing, to remain still, to be *motionless*. “Motionlessness irradiates, an imaginary room is built around our body which believes it is well concealed when we take refuge in a corner [...] because it is necessary to designate the space of motionlessness turning it into the space of the being” (Bachelard, 2010: 62).

Due to its origin, framed within modern thought expressed in the prevalence of functionality over other values and, of course, its typology, the building of the former penitentiary was designed to lack these spaces. It is worth pointing out how these even contradict the conception itself of the panopticon. These corners that were created during the restoration of the building, where you can even hide, produce an ambiguity that enriches the site, a feature that the members of Les soeurs Schmutt and Zonabierta translated into feelings and movement.

Once different explorations in the restored places had been carried out, the team reached the area that had not yet been the subject of an intervention and was not even open to the public: the outbuilding [Figures 9 and 10].

After this first approach they decided that the piece would be performed there; it was in fact this space that enabled them to define it:

The graffiti on the walls, the doors (of the cells), the posters, some texts that were quite interesting and that the inmates sometimes wrote, awoke a great deal in us. And it is not that the piece has become a way of telling the stories of the inmates that were there but it did encourage us to continue exploring. And in some cases and to a certain extent to relate them to our own stories (Rocha, 2020)

The objective of the theatre intervention was not to recover a memory deposited in the space; however, the space itself demanded this. The aim was not to recover the events that had occurred there in a documentary way but to extract that ineffable part of the space kept between its worlds, translating it into images and movement, and bringing them to the present moment. Evoking them through the body of the dancers, their personal experiences and their own knowledge of the space that they were occupying at that moment.

By deciding to work on this space, the ruins gradually became another important motif of the production:

Not only architectonic or physical... Within the process we explored the concept of ruins; that is, how our memories are a kind of ruins... Something that already happened, which we might think was already forgotten but ultimately is still there, it still exists there, and still in that ruin there is some beauty. This is why we were so interested in the space in which we intervened, the outbuilding, because it was a ruin. Something that existed and physically continued there, but that in the end was no longer the same as before, it was already abandoned, and the memories could hardly be heard (Rocha, 2020).



Figure 9. Interior of a pavilion of the outbuilding prior to the intervention. Photograph: Building team of the Leonora

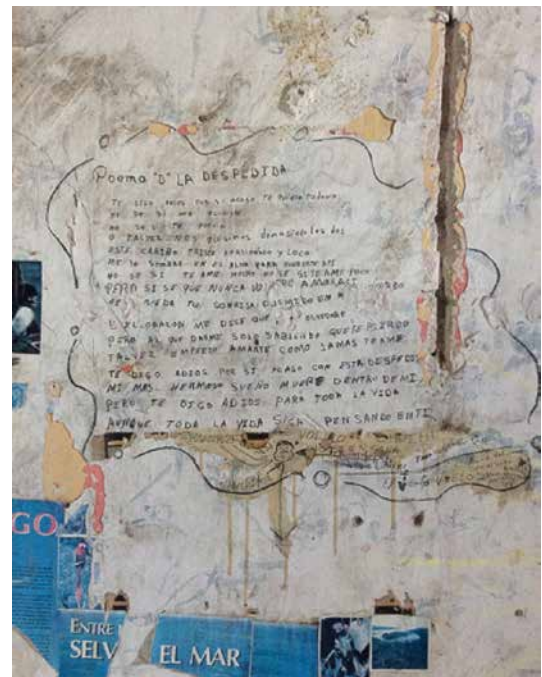


Figure 10. Graffiti on the wall of a cell in the outbuilding. Photograph: Building team of the Carrington Museum.

During the performance, the audience moved through a real space,⁶ where the dust had accumulated for years. The performers invited them to take part in the occupation of that hostile place in disuse that, nevertheless, the artistic event had managed to turn into a habitable space for a moment through the translation of theatre language of the memory held between its walls — both the new and the old. This enabled the generation of new experiences and, therefore, construction material for a memory of the present of the place.

Inhabiting the Present: *Julián*⁷

From 2018, the CEART promoted the creation of projects whose objective was to relate the institution to its closest urban and social context because it has recognised itself outside it despite being part of it. To this end, from time to time a renowned theatre director would be asked to work according to this precept. The second one invited was Alberto Villarreal, who, after meeting with different local creators, encouraged each of them to develop their own project. One of them was Julián. *Reflejo simétrico de casa*, by the theatre company *El Gato de Schrödinger*.

Julián differed from the other projects in its aim of collective creation. Twenty-two participants aged 15 and above were divided into teams to start a “risky, sensory, documentary, qualitative” (*El Gato de Schrödinger*, n. d.) field research within the Colonia Julián Carrillo, formerly known as La Centenario. They met Juan Arvizu, a resident in the neighbourhood for almost 80 years, who told them about different experiences of his life there, which were recorded in five logbooks and used by five playwrights to later develop diverse texts about longing; this resulted in the publication of *Instrucciones para armar casas en papel*, thus completing the first stage of the project.

It is interesting to look at the guideline for this writing: the playwrights had to use Juan’s memories, find out what awokw in them or which memories of their own lives inspired them, and write about it. This is how the rhizomatic⁸ process emerged, which the company used to continue their research, in which an original story evokes a memory in someone with which they write another story, and so on successively.

In the second stage, participants were divided into seven teams. Each of them worked with residents in the neighbourhood on some of the issues proposed: violence, identity, resignation/acceptance, female viewpoint, physical migration, abandonment and childhood. The objective was to explore the

6. A space that was not representing another; that appears with a strong historical, sign-related and psychological weight prior to the staging.

7. A brief video recording of the production process is available here: <<https://www.youtube.com/watch?v=vmwlJVkZCfM>>.

8. The concept *rhizome* was developed by Deleuze and Guattari in the book *A Thousand Plateaus* and suggests a way of relating the parts of a whole which is opposed to the organisational structure of a tree: the rhizome is a system that admits multiple categories related to each other without hierarchies or established positions to generate connections in all directions; it has no beginning or end, it is in constant transformation, always expanding and overflowing; if it is interrupted, it begins to reconstruct itself. A rhizomatic system has multiple entries through which it can be accessed. It does not let itself to be reduced to the unity or the multiplicity. No part of a rhizome is more important than another (1987: 14-25).

longing of the residents in the neighbourhood, but the idea was for them to assess their being in the present and their own context.

This research led to seven theatre installations. These were simultaneously activated and invited not only to being in but also to inhabiting the surrounding space, whether the streets of the neighbourhood or the CEART courtyards, because the device was set up in both locations. This was done because they reached the conclusion that the event would be poorly attended by the residents if it was only held within the CEART and therefore, in a moment of inspiration, they decided to bring it closer to them and their everyday living spaces.

The resulting installation on the issue “abandonment” is entitled *Cubos de piedra*. It comprised 13 sensory boxes that contained items that could be seen, listened to, touched and even eaten. Through them, the audience could experience the feelings produced by the 55 abandoned houses that were identified during the research project, while listening to the stories that one member of the company, as an actant⁹ and not as an actor, told about them and their inhabitants. This installation is particularly striking because it is a clear example of the possibilities that exist for the production of knowledge through art. It served as a “space that generates new concepts, meaning, dialogues and discussions that, without expecting an explicit functionality and practicality, may open new possibilities in the realm of the social” (Cornago; Rodríguez Prieto, 2019: 9). The previous research and the information contained in these boxes and the daily stories were another alternative for becoming familiar with the neighbourhood and establishing a distance from the narrative laden of prejudices about it, some even held by the residents themselves.

Another installation, *La casa de la abuela*, was made up of pieces of sitting-room furniture that were placed on a small plaza in the open air. Around them were diverse activating objects: albums of photos, a lottery game, even a small bonfire where it was possible to roast s’mores. Everything was simply there at the disposal of whoever wished to sit in the armchairs, to use it and perhaps start conversations. There was no established time to remain in the place, and there was nothing that marked the pace of the activities; it was up to the spectators to remain in the space and their will to reverse the relations and become actants themselves.

This installation was created by the team working on the issue of “identity”; it was where people remained longer and where the older residents really let down their guard. They managed to create a space-time of habitability in an environment that was not perceived in this way, where one “could open up to a level of unexpected relations that involve a sensitive level” and where the “opening, relaxation, albeit temporary, and open relation with the

9. According to the definition by González, J. (2018), it is who or “what unveils the actions and the sign-related nature of the body because there are no hermeneutists, or characters, or actors. There are no hermeneutists because they are a bridge between the play and the audience. They are not characters because they do not exist in the play. They are not actors because there are no roles to be performed.” In this respect, the members of the company were there to activate the exchange processes, but the audience completed them by actively participating with their own experiences and stories. The actants did not exist in the specific universe that was being created and were not performing any character, they were introducing themselves.

environment” (Cornago; Rodríguez Prieto, 2019: 26-27) were possible, although the space itself was not originally conceived for this end.

As Óscar Cornago mentions, “inhabiting means looking after ourselves” (2019: 9). Curiously, all the installations shared the aspect of care¹⁰ towards the other and in some way they used the evocations of the memories of the neighbourhood as a tool to activate the relational process, which as Bourriaud explains, will be developed in the space “for openness that inaugurates all dialogue” (2002: 166). Since the project began, it was clear that the evocation of memories and longing would not simply serve as instruments to raise empathy between actants and spectators and less so to propose a utopian world founded on a nostalgia for a past that was better, but to generate an experience of the specific here and now, which reveals what Bourriaud calls new life possibilities: “Inventing new relations with our neighbours seems to be a matter of much greater urgency than ‘making tomorrows sing’” (2002: 167). In this respect, Julián explored the complicated relationship between the neighbourhood and the former penitentiary. It worked as an agent that enabled microm meetings that would have been unthinkable under other circumstances, and showed not just that they are possible but also replicable.

The company plans to repeat the research conducted in different neighbourhoods of the city to respond to the hypothesis that emerges based on this first exercise: “The entire San Luis Potosí is the reflection of the same colony” (Quintero, 2020), hence the subtitle of the production: symmetrical reflection of a house. Thus the aim is not to standardise a local experience but, based on the issues proposed, to start building a space of memories and experiences with which much of the population can identify and, through longing, begin acknowledging the complexity and diversity that exist in the identities of the citizens of San Luis Potosí.

Julián is a device that emerges from the institution but takes root within the neighbourhood, generating a degree of conflict. It speaks of the incapacity to attract the residents to the CEART, and therefore it leaves the physical space of the institution and reaches the public space. It later returns, leaves again and seeks to expand itself into new horizons, always respecting its local origin. In a production that does not in fact emerge from the physical space of the former penitentiary but that, instead, manages to generate a synergy between it — its past and present —, the neighbourhood in which it is located and the city. In this way it broadens the horizon to rethink the relations between these fields in the future but, above all, in the present.

Conclusions

When we speak of memory in the field of architecture there is a tendency to approach it from the historical and static point of view. The transformations that the former San Luis Potosí prison underwent when it was turned into an arts centre prevented this from happening.

10. The company draws this term from the *Teoría de la mujer enferma* by Johanna Hedva.

Although we have not yet explored the individual analysis of the prison facilities mentioned in depth and we don't know the social impact of each of the projects developed in their closest respective contexts and the cities of which they form part, it is possible to draw the following conclusions: in contrast to similar ones, the Penitenciaría Nacional de Buenos Aires — where the tangible memory was almost completely erased — and the State Penitentiary for the Eastern District of Pennsylvania — which, after having become a museum, its possibilities of activity and intervention in its space were delimited —, the CEART and the artistic activity taking place there has enabled not only the preservation of memory but also the construction of new possibilities of spatial and experiential production.

The restoration of the building has also played an extremely important role in these possibilities. The project prioritised the preservation of the original architecture and materials. However, the spaces were not modified so that they could host diverse artistic events with very specific requirements. Some of the areas of cells were demolished to make way to wide dance and theatre rooms; pavilions that were unfinished were completed with elements of contemporary architecture. Nevertheless, as far as possible, the marks of the building's past were retained, one of the most relevant of which was the central tower of the panopticon, which is currently used as a canvas that every now and then is used by a local artist.

It is important to emphasise that, although the building has great value as heritage, the fact of having been turned into an Arts Centre has enabled the desacralisation of the spaces so that they are continuously the object of interventions and resignified in very different ways, including theatre. In its turn, the theatre projects produced at the CEART (whether as a building or as an institution) are greatly influenced by its spatial characteristics. We might think that there is a continuous feedback between the architectural and theatre fields.

A clear example is *À travers la pared*, which, although it was only performed four times in the place where it was conceived, had a major impact on future productions in San Juan Potosí, for which it was a watershed: until then there had not been a production with such technical complexity in a building that was still in ruins. Moreover, these four performances enabled the audience to access an area of the former prison usually closed to the public because of its state of deterioration. Despite its inhospitality, during the performance it became not only habitable but a living space, which could go on producing sensory and significant experiences in the individuals who were occupying it.

À travers la pared was later adapted to go on tour and be staged in conventional theatres outside the country. The action of inhabiting the outbuilding and the marks of memory that it still contained remained imbued in the body of the dancers, who were able to evoke the multiple sensations that this place had stimulated in other extremely different places and contexts. The production and its later adaptation would not have been possible without what was experienced in this space. Meanwhile, the theatre action helped reactivate the memory of this place, which, as a result of this exercise,

continued to house other experimental theatre events until in 2018, when it was turned into a museum.

In the production Julián we can highlight the feedback loop between the performing arts and the architectural space. However, this relationship was taken further and expanded until reaching the urban field. In contrast to *À travers la pared*, which took the spatial experience from the interior of the former prison to the exterior, even going beyond borders, in Julián the opposite happened: the experience in the surrounding neighbourhood was taken inside the venue. However, there are no plans for the dynamic is to end here; rather it will be maintained in different neighbourhoods in the city. The CEART and Julián are closely linked by their fundamental approaches and one could not exist without the other, although this relationship can be extrapolated to other geographies.

In Julián, the search for an identity of the neighbourhood based on diverse events related to memory is palpable. Be they oral, such as the stories of the residents, or tangible, such as the abandoned houses and of course the former prison, that enormous architectural site with which the Colonia Julián Carrillo coexisted for decades. Through the testimonies that emerged during the prior research, as well as during the activation of the theatre installations, fragments could be glimpsed of much of the history of this site that has not been told and whose relationship with the neighbourhood continues to be conflictive. However, Julián enabled a space of mutual understanding between residents and institution which, although brief, was of great importance.

The theatre practices are alternatives to rationalised knowledge. They emerge offering possibilities beyond the standard ones in order to inhabit spaces that resist being inhabited, whether for physical or social reasons. And not only this, but they seek to go beyond the space delimited by their wall in order to explore the multiple relations that exist between it and the city. And, perhaps, to manage to modify them, intentionally, as in Julián, or as a side effect, like the one caused by *À travers la pared*.

The spatial exploration through theatricality highlights the need to invigorate memory, to continuously question the social relations that are awakened in the space, and to act in consequence, whether from the theatre, architectonic, administrative or institutional field.



Bibliographical references

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 172.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002, pp. 166, 167.
- CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. *Red de Centros de las Artes* [online] (Mexico City: Gobierno de México). <<https://www.cenart.gob.mx/en-los-estados/>> [Last accessed: 10 March 2020], n.d. (a).

- CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES. *Centro de las Artes de San Luis Potosí "Centenario"*. [online] (Mexico City: Gobierno de México) <<https://www.cenart.gob.mx/ubicaciones/centro-de-las-artes-de-san-luis-potosi-centenario/>> [Last accessed: 10 March 2020], n.d. (b).
- CORNAGO, Óscar; RODRÍGUEZ PRIETO, Zara. *Tiempos de habitar. Prácticas artísticas y mundos posibles*. Santander: Universidad de Cantabria, 2019, pp. 9, 26-27.
- CRUZ, Nydia E. *Las Ciencias del hombre en el México decimonónico. La expansión del confinamiento*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, p. 31.
- "El ex penal será hotel. Misma función, aunque antes se pagaba por salir y ahora se paga por entrar". *El Sol* (Mexico City), 15 October 2001, pp. 1-4.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995, pp. 15-16, 201.
- GATO DE SCHRÖDINGER, EL. *Diagrama de proceso*. [online] <<https://drive.google.com/file/d/1GAcrIRFKECswlhoVb2FXc5TjvLnHbSx/view>> [Last accessed: 5 June 2020].
- GONZÁLEZ, J. J. *Actante. Aresthea* [online] (2018). <<https://aresthea.es/termino/actante/>> [Last accessed: 2 June 2021].
- GUILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, pp. 14-25.
- "La ex cárcel debe ser centro cultural, insiste director del archivo histórico". *La Jornada* (Mexico City), 3 October 2000, pp. 7-8.
- LEIJA PARRA, Rudy Argenis. *La penitenciaría de San Luis Potosí 1890-1905* [online] (San Luis Potosí: COLSAN) (2012), pp. 45-55. <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/MHIS_LeijaParraRudyArgenis2.pdf> [Last accessed: 20 January 2020].
- QUINTERO, Max Alberto. Interview by the author, not available online, 11 January 2020.
- ROCHA, Jesús. Interview by the author, not available online, 5 March 2020.
- TEATRO POLIVALENTE. Last accessed: 10 March 2020 at: <<https://www.teatropolivalenteceart.mx/>>.
- ZONABIERTA. *À travers la pared* [online] (San Luis Potosí: Zonabierta Escena Laboratorio A.C.) <<https://zonabierta.wixsite.com/inicio/-travers-la-pared>> [Last accessed: 10 March 2020], n. d.

sym-
posium

doc-
umen-
ts

Notes for a Symposium

Roberto FRATINI

serafide@yahoo.it

BIOGRAPHICAL NOTE: Dramatist and dance theoretician, he teaches Theory and History of Dance at the Conservatori Superior de Dansa in Barcelona. He has created several dramaturgies for contemporary dance and theatre companies. His pieces have been performed in the main European theatres and festivals and awarded with the Grand prix de la danse du Syndicat de la critique, the Premi Ciutat de Barcelona and the Prix de la Société Française des Auteurs, among others. He received the Premi FAD Sebastià Gasch in 2013. He has written many essays and articles on theory and dramaturgy topics

English translation, Neil CHARLTON.

Roberto FRATINI

Notes for a Symposium

*When they had crucified him, they divided up his clothes
by casting lo.*

(Matthew 27:35)

The intellectual stubbornness of *I'm playing!* took root long before the world health crisis. During the months of institutional observance, telematic captivity and governments determining the emotions we experienced, it continued to be the object of a congenial conspiracy and a kind of obstinacy; when it seemed clear that the pandemic and its related world views had come to stay, some of this conspiratorial determination was used to avoid the immunological controls and draconian protocols that threatened to prevent this symposium from being held as we had wished; and to *play* with the odd and sometimes wisely demented rules of the new immunocentric device — perhaps thwarting them (in French there is a play of words on *jouer* and *déjouer*). Faithful to its thematic missions, the committee of *I'm playing!* engaged in juggling a thousand adaptations, maliciously reinterpreting the sanctimonious rules of the educational New Order and sportingly accepting the dizziest changes of perspective: to frame the symposium format in a topology that closely resembles one that structures a strategy and survival game. I thank the fearless and frantic players of that game (Carles Batlle, Óscar Cornago, Constanza Blanco, Jordi Fondevila, Ferran Adelantado and Marta Borrás) for believing that the *symposium* could honour its etymology and again be a meeting of exaltation and thought: a “boat rocking on the waves”, as attested by the graffiti of one of the old beneficiaries of these Hellenic feasts. And thank you for believing with me that we could finally reunite here. “The difficult thing is coming together,” someone said with exquisite and obscene ambivalence. The synchrony of pleasure is the primitive charisma of any game. It is also its greatest challenge. I do not care if this very ambivalence sounds directly cynical in view of the moral paranoia and sexual suspicion of

the recent scandals at the Institut del Teatre (in fact, I gleefully welcome it): in my view, the preventive paraphernalia of the new protocols is the pursuit of immunology by other means. And I think that, just like the “war against the virus” (omnipresent by default, insidious by definition, looming by divine decree), the recent and successful crusade against abuse promises for the time being only further incursions of experts and auditors, sent to reduce with excel spreadsheets, regulations and brief courses the ethical and intellectual complexity of the educational game — nothing to do with Eros or with Ethos —; the same crusade infallibly provides new generations of crooked players, very prone, with the best or worst of intentions, to recreate the invariably obtuse rules of any immunology and perhaps to have fun with them. The match between dramaturgy and thaumaturgy, between the diabolic and the symbolic, has never been so prevalent.

To play: ‘perform’, ‘act’, ‘impersonate’, ‘enact’. Beyond the fact that the metadiscourse turns it into a commonplace, the semantic specularity of game and theatre — almost a twofold metaphor — is perfectly lexicalised in most languages. It is worth asking ourselves whether the many ambivalences, exogenous tendencies and lines of deterritorialisation that the theory has identified in the recent postdramatic turn over do not simply refer to ambivalences and arborescences that are endogenous to the universal paradigm of the game; whether it is not possible to imagine the millennial theatricality as the coherent unfolding of the genetic jocularity inherent to any idea of theatre; and whether the dramaturgies that play — aptly put — with the analogy between theatre writing and playful programming, or between performance and *match, game, move, run*, far from being exotic or anomic, do not represent a radical extension of the modern project that, for theatre, was involved in exploring the most reviled or silently biased side of its ontology by rescuing it: all of which, far from tracking the ontological foundations of theatre in ritual or religion, enabled us to define its singularity based on centuries-old notions of risk, pleasure or scepticism, at the antipodes of any religiosity. Considering theatre as a metagame allows us to understand the game as the wildest metatheatre: an unruly genealogy of fictional languages. In many aspects, the *revival* of the recreational as a “genealogical experience” of theatre, or as an appearance of its metachronous substance, might legitimise brand new theatologies: oblique sciences, capable of methodically not only embracing the phenomenic environment of the game, but also the taxonomies that, from anthropology and sociology, have striven to describe, classify and interpret that environment. If, as an example, we limit ourselves to the now classical division of Roger Caillois, who redirects all games to four essential diagrams — *mimicry* (mimesis or role playing), *agon* (conflict or competition), *alea* (chance) and *ilinx* (vertigo and frenzy) —, it will be logical to wonder whether recent theatre, by revoking, demystifying or discrediting the prevalence of mimetic rules — which still linked it with *mimicry*, the “pretend” of the children’s universe — has not simply chosen to integrate into its poetic habits those recreational categories that a still prevailing socioeconomic strategy has lucratively redistributed into non-theatre areas of leisure and consumption (betting shops, sports grounds, amusement parks).

Some of the new dramaturgy has consisted of economically rescuing, reintegrating and de-obviating all these “adult” quadrants of the game, subjecting them to a new discursive negotiation; probably to remind us that this is what that thing called “theatre” is about: a game for adults carried out with selfless puerility. *I’m playing!* seeks to record all these rescues and displacements.

By dusting off the fetishes of civic and moral seriousness for the sake of also politically capitalising on the latest catastrophe, authorities of all kinds have focused on literally “offsiding us”: or, more precisely, urging us to act according to an unseen script of coexistence that does not enable us to play for the simple reason that it removes (or this is what we are told) any “margin of risk”. Meanwhile, and with paradoxical coherence, the Covid governance is made available to the childish adults in the country as the closest to a simplified version of a parlour game: entertaining them without being entertaining (as “educational games” generally do) is in fact its only purpose. State immunology, a true surrogate of a Culture, appropriates the magical axiom according to which it is possible to conjure up any form of transmission, and the space of coexistence can, without becoming completely nominal (and finally “virtual”), selectively dispense with all the frameworks that are prone to any contamination, transmission, contagion, mixing, effervescence; in short, becoming virtual is its only way of expressing the range of the brand new civil “virtues”. The hashtag *Culturasegura* (safeculture) — for the fact of being a hashtag and implying an unconditional surrender of complex thought to biopolitical simplification — is wantonly anti-cultural: it echoes the programmed de-moralisation of ethical exercise with a programmable de-poetisation of any poetic exercise. Incidentally, it turns the performing arts into a branch of archaeology. The expression “tener juego” (meaning that the parts of a mechanism have room to move) is applied to residual and interstitial sites in which what seems fixed, welded and stable can still shift; the fact that the components can move always enables us to contemplate the remote and hopeful prospect of a structural fault (I’m afraid “L’estaca”, a compelling ballad by Lluís Llach, is about something similar). The artistic avant-garde has always consisted of this: forcing the flexible points through oscillations (between tradition and heresy), the connections of the cultural device, to open up new margins of play, or simply expose the “manufacturing defects” and “serial damages” of the same device; managing in the long term the collapse of its misleading statics (perhaps, its *aesthetics*). The mission of art is not to simply flout the rules of the game but rather to paradoxically apply them (for example, stubbornly pressing on the designated mounts and “fixed points”: breaking love after excessive use. Like unruly children, art makes an inappropriate, risky and destructive use of toys that, in order to keep them entertained, are kindly put within their reach. It is a second-level game, fatally perverse.

With that in mind, the poetics represented in *I’m playing!* have been an entertainment for the ongoing exercise of poetic abnormality in terms of the New Normal. This symposium was conceived by tracking the *observables* of a particularly proteiform dramaturgical praxis. Resisting the temptation of introducing them as the theoretical summary of such a plural, dynamic and

genuinely empirical phenomenon, we rather chose to make it visible: speaking of the game by playing it, and understanding its twists and turns by losing ourselves in them. *I'm playing!* aspires to be a situation rather than a range of contents. The tactic is an immanent form of understanding or reading. What was valid for the strategy game designed and played by Guy Debord in the final stage of his analytical adventure should also be valid for us: it concerned ousting the binary nature of theory and praxis; turning theory into a praxis of active reading of events, and considering praxis as a budding theory; it concerned valuing, once again, the difference between tactical connotations (a range of qualities determined by the unexpected character of the action) and strategic denotation (a planned action protocol) between the game as occurrence and the game as object, between the imponderables of the match and the squares of the board. The form of the symposium is, in all its aspects, an entertaining application of this principle: it is structured as an interactive, shifting and variable map for the unfolding of conspiratorial thought; it embraces different temperatures and qualities of play. *I'm playing!* alternates moments of negotiability (traditional format presentations) and turbulence (*Gran Casino IT*): it enables the speculation to boast of its impurity. *Gran Casino IT*, as its name suggests, is the large gambling parlour in which a sinful and eventful crowd moves closer to different tables to try the risky business of praxis and/or discourse. It is also, if you like, an authoritative image of the fragility of the sector, or a metaphor for the status of precariousness to which most artists are bound, all of them croupiers, players, tricksters, tricked (*casino*, in Italian is all these things: “gambling parlour”, “club”, “brothel”, or simply “chaos”).

Thus, *I'm playing!* seeks to record the *participatory, immersive and interactive* dramaturgies not because of the generic intention of political emancipation that usually structures them (if anything, it focuses on deconstructing the comforting prejudices inherent in the notion of *relational aesthetics*, provided by Nicolas Bourriaud to the whole of the Empire of Good) but because of the formal guile, the brand new procedure, the tactical differentials, even the variety of degrees of ideological efficacy they put forward.

I'm playing! relinquishes the exegetic comfort of the *format* because it continues to consider participation as a problem of *form*. The fact that the game is generally participatory does not mean that all games are entertaining. The fact that some games are uplifting does not necessarily mean that everybody joins in to play.

I'm playing! seeks to achieve the *authorisation* of the audience rather than the *performativisation* (unanimously acknowledged as the most sensitive differential of the participatory universe): it believes that the dramaturgical devices it submits for review are not so much worthy because of the benevolent will of inviting the audience to a generally holistic “direct experience” as because of the malevolent intention of summoning them to an immanent and shared exercise in authorship, writing, composition, calculation, *interpretation*, deliberation, strategy, simulation and — why not? — disloyalty and hypocrisy.

I'm playing! does not reproduce the typical exegesis of participatory theatre as a framework of authentication and place of truth. Rather, taking into account interactive poetics as a problem of roles and intricacies, it inscribes them again into the entertaining register of the artifice; to the phantom of the game as a community experiment it prefixes if anything the reality of playing as an associative simulation, with everything this involves as a risk.

Accepting the liminal (and thereby both anomic and culturogenous) nature of the game as margin and matrix of the thing called “theatre”, *I'm playing!* reflects on some of the most significant metatheses of recent dramaturgy and emphasises all the poetic procedures enabling a gesture of *programming* to subsume the traditional prerogatives of writing, composition and *mise-en-scène*. This both marginal and matrix gesture of programming, which in the recent praxis addresses the problem of drama in *dromological* terms, introduces as a symptom of ultramodernity what is probably an atavistic premise of the whole theatre civilisation (for the same reason that the impulse is prior and transversal to any aim at *mimicry*).

The panorama of poetic and cultural phenomena that *I'm playing!* seeks to embrace is precisely related to the semantic capital of the notion of programming as a configuration of an emerging system of relations and interactions: it ranges from the design of stage devices to the design of interactive experience; from the creation of videogames to the performative development of the board game; from non-verbal writing guidelines of dance to the organised eloquence of the debate; from the poetic planning of interactive spaces and itineraries to museum management; from computer programming to cultural programming. All these practical-discursive environments have a more or less fraudulent dramaturgical pedigree. They are, so to speak, heterotopias of a heterotopia called “theatre” (or theatres that have emerged in the interstices, basements and attics of the *theatrum mundi*), whose potential for emergence floats in a space of non-determination and relativity, between those who design the experience and those who obey, flout or renegotiate the inherent apparatus. Between the thaumaturges of the game (theatrical, social, cultural) and the dramaturges who agree to play, reprogramme, deprogramme and hack it.

I'm playing!, for its programmers and users, is less a museum of relational aesthetics than a gymnasium for highly personalised and rigorously biased practices of aesthetic and poetic relativism.



International Symposium of *Estudis Escènics*

I'm Playing!

Formats, Devices and Apparatuses of Interaction (in Relational Theatre)

Institut del Teatre, 13, 14 and 15 October 2020

Rapporteurship by
Verónica NAVAS RAMÍREZ

Table of contents

Preliminary note

DAY 1. 13 October 2020

Institutional welcome

by Magda PUYO (Director General of the Institut del Teatre) and Carles BATLLE (Director of Cultural Services)

Presentation of the Symposium

by representatives of the Organising Committee

Conceptual framework. Óscar CORNAGO and Roberto FRATINI

Ludic-theatrical devices. Jordi FONDEVILA and Constanza BLANCO

Lecture. Jordi CLARAMONTE

**Why All Aesthetics Is Relational and Why What Bourriaud Calls
Relational Aesthetics Stinks?**

Lecture. Manuel DELGADO

Life is Pure Theatre. Truth and Pretence at the Level of Relational Interaction

Ludic-theatrical device. Marc VILLANUEVA and Gerard VALVERDE

El candidato (o candidata)

Ludic-theatrical device. Clara TENA, Mar MEDINA and Aimar PÉREZ GALÍ

SUSANA

Lecture. Anxo ABUÍN

Immersive Theatres. Rototaza's Autoteatro

Lecture. Paulo Antonio GATICA COTE

Theatre in Times of Pandemic: Social Distancing as an Aesthetic Category

Lecture. Christina SCHMUTZ

Playing with the Devices Vol. 2 – The Utopia of an Understanding

Roundtable

by Stefan KAEGI, Mónica RIKIĆ and Roger BERNAT,
led by Constanza BLANCO

DAY 2. 14 October 2020

Gran Casino IT (*speed dating*).

Presentation and ludic-theatrical devices:

MOS MAIORUM | **Turba**

Judith PUJOL | **An active participation in the process of dramaturgical creation of the performance**

Verónica NAVAS RAMÍREZ | **La Ciudad**

MAMBO PROJECT | **Iaia**

LAST | **Tiranes Banderes. The construction of a symbol as a performance**

Paula PASCUAL DE LA TORRE | **Protocols of intimacy: programming and craftsmanship of the immersive theatre experience**

Laura CLOS, 'Closca', Pau MASALÓ, Xesca SALVÀ and Marc VILLANUEVA MIR | **Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)**

Ludic-theatrical device. SOCIETAT DOCTOR ALONSO

El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules

Ludic-theatrical device. NYAMNYAM

A quatre potes

Debate on the ludic-theatrical devices presented

led by Roberto FRATINI and AGOST PRODUCCIONS

DAY 3. 15 October 2020

Presentation. David PÉREZ

The Live Museum: From Mausoleum to Theme Part

Ludic-theatrical device. ERRO GRUPO

Jogadouro

Ludic-theatrical device. La Farinera

Farinera, et guanyaràs el pa amb la suor del teu front

Conclusions

by Roberto FRATINI, Óscar CORNAGO, Constanza BLANCO, Carles BATLLE and Verónica NAVAS

Verónica NAVAS RAMÍREZ

Preliminary note

This a report full of holes and voids, but also of squares.

A priori, the choice of this format is due to the will to leave a written account in chronological order of “what happened” during the three days of October 2020 in the symposium *I'm playing!*, the third of the journal *Estudis Escènics*. It features a whole spectrum, ranging from the most recorded transcription to the summarised document and the periphrasis, the imprint, the trace or the mark.

Nevertheless, if you continue reading, you will soon realise that “one thing are the ideas and another what happens.” The jumping dynamic of *I'm playing!*, with simultaneous events (for the sake of the programme) or overlapped events (for contingency), meant, for participants, a choice: yes or no. The situated reading of these pages involves dialoguing with the person writing this article, who participated in the symposium in three different ways: as a rapporteur, a lecturer, and, always and above all, a spectator.

This explains why the documentary nature of this report is eclectic and can be understood as a non-ruled guide – or a summary of twenty thousand words – to be read in issue 46 of the journal of the Institut del Teatre. Some of the holes or events that have not been recorded here can be covered with articles that the authors of the lectures, presentations or devices have contributed to the journal, although perhaps deviated (or corrected, or nuanced) in relation to what was heard and seen in October 2020 in the venues of the Auditorium, the Teatre Estudi or on the streets of Montjuïc (from the Atrium of the Institute to the Teatre Grec). Anyone who had the privilege to be there then and of reading the issue now will possibly resort to memory to apply criteria or rigour and faithfulness concerning the event and its record. And this is how it must be.

Moreover, here you will find small “squares”, tentative formatted encyclopaedic openings as footnotes with the aim of contextually framing the enunciation of the symposium and those who participated in it, and also of broadening the referents contributed. This, along with all the foregoing, provides to the whole of the last issue of the journal a logic of hypertext – ergo, relational – completely coherent with the focus of the symposium.



DAY 1. 13 October 2020¹

Institutional welcome

by Magda PUYO (Director General of the Institut del Teatre)
and Carles BATLLE (Director of Cultural Services)²

Teatre Estudi, 13/10/2020, 9.30 am

The Director General of the Institut del Teatre³ Magda Puyo highlights that since 1957 the journal *Estudis Escènics*,⁴ despite a time hiatus, has been devoted to reflection. Moreover, three years ago it began organising an international symposium like this one.⁵ In terms of the focus of the symposium, Puyo notes that the meeting, closeness and socio-political and economic resistance would be the common features of relational art, the poetics of interaction and so on. When the human experience is the “project”, there is no room for passive spectators, she claims.

Moreover, and in relation to the circumstances (it is the first autumn of the pandemic),⁶ Puyo stresses, on the one hand, “contradiction” as the essence of the symposium, which strengthens, if possible, the need to exist; and, on the other, she outlines the irony of the situation experienced and how art can overcome negative inertias previously acquired. For these reasons, and before giving the floor to Carles Batlle, she recalls the words of Nicolas Bourriaud: “It seems more pressing to invent possible relations with our neighbours in the present than to put our faith in happier tomorrows.”⁷

1. The videos of some of the symposium events can be consulted at the Arxiu Audiovisual de les Arts Escèniques de Catalunya (AAAEC). Provided the video is available, it will be linked to a referenced footnote after the title of the event. This rapporteurship is an abridged, referenced and written version of the contents of the symposium. For an exhaustive panoramic view of this event, we recommend consulting the visual source.

2. Video: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2094>.

3. Henceforth, IT.

4. That of 2020 will be number 45 of this journal. Further information at <<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/index>>.

5. Always held in autumn, the two previous symposia were *Theatre and City. Pre-Existing Scenographies* (2018) and *I Am Contemporary! Strindberg and Today's Theatre* (2019).

6. On the dates of the symposium, Catalonia is subject to the restrictions provided for in Resolution SLT/2546/2020 of the Official Gazette of the Government of Catalonia (DOGC). Some of the measures that are tightened with the aim of enabling “the decrease of social interactions, both in public and private spaces” are: the limitation of the seating capacity in cinemas and sports venues at 50%, regardless of their size and physical characteristics; the limitation to six people in family or social meetings; the cancellation of activity in games rooms, casinos and bingos; the maintenance of catering activity through, exclusively, delivery or take away services from the establishment by appointment, and so on. All the aforementioned cases are included within the 18 special public health measures to contain the COVID-19 epidemic outbreak, which stress “individual commitment and a cautious and self-protection social behaviour.” Source: DOGC <<https://dogc.gencat.cat/ca/document-del-dogc/?documentId=884110>> [Last accessed: December 2020].

7. BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 2002, p. 54.

For his part, Batlle, Director of Cultural Services, briefly reviews the symposium with a first reference to the playful component of the title (*I'm Playing!*). The holding of the event and the contents addressed and which derived from it will nourish the journal of the next year, focused on research, creativity and contemporary creation. Batlle highlights the “irony” of this year pandemic situation in relation to the thematic choice of the symposium — “relational aesthetics” and the protocols applied to theatre — as well as the “onsite presence”, the age of resistance that the symposium team “has wanted to maintain against the elements.” Those responsible for organising it through videoconferences during the lockdown⁸ are Carles Batlle Jordà (IT, Barcelona), Anxo Abuín González (Universidad de Santiago de Compostela), Constanza Blanco (Universitat Autònoma de Barcelona / Institut del Teatre), André Carreira (Universidade del Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brazil), Óscar Cornago (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC]), Jordi Fondevila (IT) and Roberto Fratini (IT).⁹

Batlle ends by pointing out that *Estudis Escènics* is an academic journal that brings together written material but that the symposium it organises will have the same spirit as the issue it deals with through the holding of a series of activities, dynamics, debates and structures different from the usual ones and that include (among others), roundtables (structured as games) or speed dating (Gran Casino IT) of presentations and ludic-theatrical devices in different indoor and outdoor venues.



8. The Spanish government declared the state of emergency on 14 March 2020. One of the direct consequences is the limitation of freedom of movement of people (Article 7. Provision 3692 of the Spanish Official Gazette [BOE] no. 67 of 2020, <<https://www.boe.es/boe/dias/2020/03/14/pdfs/BOE-A-2020-3692.pdf>>), resulting, among other measures, in home lockdown. This limitation was gradually relaxed from 2 May of that same year with an asymmetric easing throughout Spain. From that date, citizens were permitted, among others, to go on the street with time limitations to walk or exercise.

9. Organisation of the third international symposium of the journal *Estudis Escènics* (Organising Committee and Scientific Committee): <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/organitzaci%C3%B3>>

Presentation of the Symposium

by representatives of the Organising Committee

Conceptual framework. Óscar CORNAGO and Roberto FRATINI

Ludic-theatrical devices. Jordi FONDEVILA and Constanza BLANCO

Teatre Estudi, 13/10/2020, 9.40 am

Conceptual framework. Óscar Cornago and Roberto Fratini

Óscar Cornago, who had to be onsite, has been unable to leave Madrid, where he lives, because of the COVID-19 mobility restrictions and participates via Zoom. In this way, those attending the first session can listen to Cornago and see him on the front wall of the Teatre Estudi, a kind of “involuntary” screen provided by the auditorium’s architecture. They will soon see Cornago and the slides that he will share to illustrate his presentation

Óscar Cornago opens the conceptual framework in accordance with the ideas and methodologies that have inspired the symposium co-organising group. Before continuing, however, he suggests reciting a “brief mantra (for the symposium and for life)” inspired by John Cage and asks those attending to join in. Cornago moves his image from the screen and shows us the sentence, recites it and encourages us to recite it with him. “One thing are the ideas and another what happens.” When what happens, he continues, does not match what happens, saying the mantra not only “fills the body” but now has a comforting, *celebratory*, purpose. (The researcher will always keep in mind an audience that he does not see, given that the webcam in the Teatre Estudi focuses on the lecturers’ table rather than the audience.) With a critical sense of humour, he notes: “I don’t know if you have done it or not. You don’t have to do the first thing someone tells you through a screen.”

After the collective mantra (recited by some of the people present, but not all), Cornago speaks of the *Basic Programme of the Bureau of Unitary Urbanism*,¹⁰ by Attila Kotanyi and Raoul Vaneigem (published in 1961 in issue 6 of the *Internationale Situationniste*), and he highlights the notion of non-participation in the urban environment. Fifty years later,¹¹ he recalls, *TIME* has chosen us a person of the year, but not in the era of the body, but in that of the screen and the social media, and this is how the American magazine welcomes the new world, *your* world, as the cover says (Cornago shares it with us). It is, he comments, about a world of offers to participate in everything and at the same time. Like those present, he says, “public works that choose to participate.”

The cover is related to Pierre Bordieu’s *Raisons pratiques. Sur la théorie de l’action*, published in 1994 and that speaks of the exploitation of the

10. Available in Spanish at: <<https://sindominio.net/ash/isoseixanta5.html>>, retrieved from *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris (Traficantes de Sueños), 1999. [Last accessed: December 2020].

11. 2006 <<http://content.time.com/time/covers/0,16641,20061225,00.html>> [Last accessed: December 2020].

environment through the resources to make it sustainable and live better, and about the economy of the means to open habitable, uncertain, spaces, where we can move, faced with the economy of results, which is what had existed until then. It was in the 1990s when this way of research was established as a form of art, of generation of knowledge faced with a practical and sensitive form. Cornago complements it with the written sentence in figure 1: “Bordieu defines practical reason by the capacity of exploiting the immediate resources of the environment, the ‘potentialities inscribed in the body of agents and in the structure of the situations in which they act or, more precisely, in the relations between them’ (1994).”

Since the 1990s, he continues, the institutions have realised that theory begins from practice. Thus, with the institutionalisation the means become the end, so that they have to be rethought, which is a problem. Moreover, Cornago notes, the theory formulated from the other side of art is interlinked and this is an a priori good but has the risk of the colonising power to impose a phantasmagorical and devouring relation about art.

Óscar Cornago then draws an “impossible” history (based on the notion of a one-way linear story) of the fields of experience but possible (understood as a past, present or future possible), and he does so by consulting it in three main “oracles”:

“Oracle no. 1” is determined by the two diagrams of the previous slide, which relate to Black Mountain College,¹² “the American Bauhaus under the shelter of the German one,” in Cornago’s words. The example of Fuller helps him to demonstrate the role of the university, which saw the arts as ways of research, of doing things “in another way”. The two structures shown do not have a fixed use, which the researcher relates to the museisation of the *performance* and the mainstream commercialisation of art.

In the case of “Oracle no. 2”, Cornago returns to situationism — a story of successions in search of coherence, he argues, with the arts as a form of political or social intervention — and also recalls Guy Debord, co-founder of the Internationale Situationniste, and the French philosopher’s awareness of “the capacity of history to put an end to practices.” Debord is the author of *The Society of the Spectacle* (1957), where he develops, among other issues, the notion of “social spectacle”, with the audience as an element integrated into the work, into the everyday space, and the problem derived from the spectacularisation of the non-spectacular.

When it is the turn of the third oracle, which has a *decolonial* and gender nature, Cornago takes the opportunity to point out that the focus of the symposium is participation, although in the opening session there are no women. He then places himself in Argentina, in Buenos Aires, with the introduction of the happening and the use that the Lacanian Óscar Masotta and other artists made of it, focused on “imports” as a museum artefact, mainly not in the version of body and exhibition, but on the opportunities offered by the space; in other words, the “museum of happening”, “actions aimed at causing something else.” Cornago explains that the happening within the

12. USA, 1933-1957. Further information at: <<https://www.blackmountaincollege.org/about/>>.

museum is common, but Masotta used it with the objective of reaching beyond the “work”, as Dora García reinterpreted in 2015 in *El helicóptero*.¹³ According to this, Masotta’s objective was to make visible the workers of the sugar industry by using the art spaces as places of confrontation “with the outside, which what exists.”

This is how Cornago wishes to approach the symposium: as a three-day activity in which everyone will be an actant in a theoretical-practical dramaturgy, aware that what is important is not the product but the provocation beyond the performance space; the least visible participation, the common space, the physical confrontation with “what is burning here”, because “there will fires,” he states. This is how he suggests, on the third day, a table of conclusions that tells of the “fires and bonfires (more or less unproductive)” experienced.

And he ends by reciting the sentence “And what is burning here?”,¹⁴ which, along with the audience, he will repeat three times as invocations or mantras, to confront ourselves with it.

* * *

For his part, Roberto Fratini begins by stating that “*I’m Playing!*” is a desire prior to the pandemic and a “pleasant conspiracy in captivity between March and June.”

We are living in a context, he continues, in which everybody is performing¹⁵ in an existential script marked by protocols that limit us, as they do not leave room to risk or are determined by a magic axiom that prevents any form of transmission. This is how the symposium was born out of the demand for what quantum physics calls *observables*, the current praxis.

The dramaturgical paradigm traced, Fratini notes, is practice as a form of immanent connection with what is happening. The game board that Debord produced during his final years¹⁶ summarised premises and paradoxes of situationism. The summary of these paradoxes in art would be transferred to the objective of overcoming the *binarity* of theory and praxis as unfaithful and mutual theories.

Fratini believes in the antagonism between “taumaturgy” (which dominates our era) and dramaturgy, and in the need to be able to confront “so much taumaturgy” with a rogue notion of dramaturgy. For this reason, the form of the symposium embodies these two principles: mobilisation of conspiracy thought and a lot of *incidental* articulated in “different degrees of turbulence”.

13. Those devoted to Masotta are the first and third chapters of a wider documentary project. One of the excerpts of the film, shot at Tabakalera - Centro Internacional de Cultura Contemporánea (San Sebastian), is a happening called *El helicóptero*, under the same name of the one Masotta created in 1966. One of the special features of *El helicóptero*, as a collective event, is that audience and actors are the same. Dora García explains this in “Dora García. El helicóptero”: <<https://vimeo.com/152147995>> (Tabakalera Vimeo channel) [Last accessed: December 2020]. Further information on the Masotta’s performative side in “Y Masotta cometió un ‘happening’”: <https://elpais.com/cultura/2017/10/09/babelia/1507542025_086590.html> (Babelia, 17/10/2017). [Last accessed: December 2020].

14. “¿Y aquí qué está ardiendo?” in the original in Spanish.

15. In the original in Spanish he uses the first person plural.

16. *Le Jeu de la guerre* (‘A Game of War’), 1965.

This is how the speed dating Gran Casino IT (programmed for the second day of the symposium) is built around the evolution of the meaning of the word *casino* (from club of noblemen to brothel, confusion or beehive),¹⁷ with the aim of “playing in different tables”. The symposium, beyond the notion of “participatory theatre” and all Bourriaud’s principles,¹⁸ does not waive participation as an end, but rather pursues the creation of a framework in which it is intervened by specific gestures.

In this way, he continues, participation does not aim at turning spectators into performers but into “what they are”, and should not be understood as a framework of guarantee of the community but as a design of a shared artefact and a role design. Coexistence would be achieved through the artefact and would therefore be an “artificial” coexistence.

As for the relation of those attending the symposium and the event itself, Fratini advocates overcoming the terms *poetic* and *aesthetic relativity* within the systems of relations and interaction, specified in the desire for participants to make the event their own. It would be a tergiversation or an expanded notion of the concept of postdramatic theatre: the Organising Committee sees risk and game as a substance of a dramaturgy displaced by the programming, both for those who design it and those who renegotiate the rules of the game (where it is necessary to differentiate between *apparatus* and *device*). Thus, it becomes necessary to have an organic vision of dramaturgy based on overcoming the concept of *programmatic*, and move towards viralization, “the artist-programme that uninstalls the existing programmes.”

In the conceptualisation of the symposium we find an “encyclopaedic park of terms”, from “autoteatro” to participatory theatre (full of connotation and prejudice). The board game and other board forms of playful interaction have an outstanding place; as does the concept *board* as a framework of active knowledge based on the displacement of elements and the possibility of reorganisation, as the French philosopher George Didi-Huberman understands it, Fratini recalls; or the “board of interactions and conflicts” which, for the anthropologist Manuel Delgado, is “the lie of the city”. The symposium will also include dramaturgies and designs of interactive frameworks.

Precisely, interaction and mediation have been, as Fratini points out, the focus of curatorship. The organisers believe they have inherited types knowledge of a dramaturgical nature; or, rather, dramaturgy as an organisation based on dissidence, in the line of the artistic action group *Sabotaje Contra el Capital Pasándoselo Pipa* (SCCPP).¹⁹

Ludic-theatrical devices. Jordi Fondevila and Constanza Blanco

Constanza Blanco tells us what the Organising and Curatorial Committee understand by “ludic device”. The unlimited and expansive quality of contemporary theatre is embodied in the vast range of relations between audience

17. *Berenjena* in the original in Spanish (which in the original sense means ‘field of aubergines’ but has the meaning of ‘mess’). Reference to the etymological evolution of the meaning of the word in Italian, Fratini’s mother language.

18. Nicolas Bourriaud, the author of *Esthétique relationnelle* (1998), previously referenced.

19. Further information at: <<https://sindominio.net/fiambreira/sccpp/index.htm>> [Last accessed: December 2020].

and play. Contemporary theatre is the most complex system of relations and, to define it, we need (linguistic) digital resources such as programming, re-setting, systematising, device, artefact, link and development phase. In the framework, Blanco places as key elements both the combination and multiplication of possibilities such as approaching the phenomenon from observation rather than opinion or judgement.

The artist and co-organiser of the symposium emphasises the role that the audience has had in “opening towards the possibility of a co-creative meeting in real time,” in the need for a new way of conceiving a creation layer by layer. Thus, she wonders which aesthetic parameters a piece should have to be considered relation or device. Would these be agreements or rather disagreements, controversies?

Beyond this, and resorting to the concept of Michel Foucault's²⁰ *device* and later Giorgio Agamben's *apparatus*, Blanco sees the symposium as a system of relations that will shape an experience in which those attending decide how the action develops. This involves producing a dramaturgy in which the user designs the experience and in which the challenge is, however, both a stable and flexible system in the unpredictable. It is precisely in the capacity to foresee everything that cannot be foreseen that the ludic event takes on greater value to remove the audience from centuries of passivity. To this end, the ludic-theatrical devices will be essential.

* * *

Jordi Fondevila recalls his professional beginnings in the field of the performing arts, with the “naive idea of changing the world,” an idea which over the years it has been confirmed is complex and has become an obsession, despite being aware that it was a self-attributed responsibility, not his own.

Fondevila speaks of “future” from the recurrent obsessions, he points out, to know which would be the 21st century performing arts and their role, and believes that the revision and reformulation of the immersive experience will be paramount, because of the maximum responsibility of the forms in the world that is being reshaped, marked, for the time being, by a “strong dehumanising agent.” The theatre director and professor at the IT wonders: “Where is everything that makes us human in essence? What will enable us to return to the essence of everything that links us with *this*? What are the contexts of reconnection with ourselves? How to form part of the world? What is the way of communal reflection? Which button should we press to turn the performing arts into drivers of transformation, humanising spaces to manage to recover the common feeling of sharing life and objectives, and where do we see the other as an ally rather than an enemy)?”

He finds the solution in “sitting again in a circle”, a very important step from his point of view.

The greatest responsibility of the 21st century live arts, he argues, will be to activate the live channels of reflection, to achieve humanising spaces, because it is where the strength of the craft lies and from where it is necessary

20. Roberto Fratini will also mention him in the concluding session of the last day. Christina Schmutz will explore the concept in depth in the presentation “Playing with the Devices Vol. 2 — The Utopia of an Understanding”.

to build. Thus, he emphasises the link between live art, conscious proactive behaviour and immersive experience in relation to co-authorship as a path to be followed and shaped together. He ends with the question of which new performing art the world that is being shaped now will need and which responsibility it will take. To end, he questions in which framework the piece develops in the absence or ritual or pre-conception: from the crisis of the immersive experience, humanising arts and its transformative power.



Lecture. Jordi CLARAMONTE

Why All Aesthetics Is Relational and Why What Bourriaud Calls Relational Aesthetics Stinks?²¹

Teatre Estudi, 13/10/2020, 10.45 am

Relational thought is the one Aristotle unfolds in his Poetics by explaining catharsis as a relationship between core and denouement. Or Marx's in Capital when he grants a key role to the relationship – often conflictive – between forces of production and modes of production.

Relational thought is what we need to understand to what extent the most varied artistic projects can only have a political effectiveness and capacity for transformation by being loyal to themselves and their internal need.²²

Roberto Fratini introduces the lecture by Jordi Claramonte, a philosopher specialised in modal aesthetics, who he considers a representative of the “ideal profile of a synergy between reflection and action” or of the “action between artistic and political self-organisation”, and anticipates the content of the lecture defining it as a discussion of the real and self-fictional framework, or an anthropological discussion of the relation.

Claramonte starts by pointing out the etymological coincidence between the words *theory* and *theatre*, which in ancient Greece alluded to the action of “seeing” from some distance (although Greeks also had other words to define theatre and, specifically, its actions and practices, such as *drama*). On the blackboard there are three words in capital letter written in chalk: from top to bottom, RELATIONAL, COLLABORATIVE, COMPLEX.

Theatre or theory and drama are, therefore, contradictory and complementary principles both in artistic practice and in theories, and more or less active according to the modes. Claramonte will focus on the conceptual “hug” and the understanding of collaboration.

In relation to the story of the Internationale Situationniste during the 1960s, previously mentioned by Cornago, the philosopher recalls the holding of the Second Vatican Council, where ten years before (1959) mass was established as “participatory theatre” (until then the clergy said it mostly in Latin and behind a curtain or with their back to the parishioners). Claramonte argues that it is necessary to revise these antecedents of theatricality in such a “Catholic and sentimental” country as Spain.

Next, he develops the concepts on the blackboard.

21. Video: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2095>.

22. Summary of the lecture. Source: symposium website: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/jordi-claramonte_cat>.

Relational	Collaborative -	Complex
<p>Present in all artistic practices. Claramonte recalls the philosopher Santayana²³ and his idea of art as a “cooperation of pleasures that do not let any of them to be established and take hold of all the field”, and this is how the aesthetic phenomenon emerges.</p> <p>To speak of the “relation” of relational aesthetics, it is necessary to be situated, he states. With reference to Cornago’s speech, he recalls that “the ideas are the ideas” but emerge from places, from bodies. This is how, he argues, relational aesthetics is built as cooperation of pleasures that have emerged in a situated landscape, as it provides something that was not there before. And, based on this, he asks himself: “Who uses the ideas and why? Who places them? Who makes decisions?” In this context, there will always be a character of departure and return.</p>	<p>According to Claramonte, it only takes place when we work in a situated context that enables this situation to be addressed: the “articulation” will only be so if the agents (artistic, social, political...) who participate maintain the functions. Therefore, the articulation cannot be rigid but is necessarily social. Moreover, the abyss between <i>organisation</i> and <i>artist</i> vanishes (for instance, expressed in the blurring of the difference of wages). In order to ensure social articulation, the “differential” must disappear: if the articulation does not situate “you” among peers, it is not so. And it must also be political. “Like in a paella,” Claramonte recalls, there must be many things.</p>	<p>Complementarity and collaborative are inherent to all that is expressed. He recovers the ideas of social sciences, botanic or biology; the relation with the relation itself and with contrariety. In this respect, in the words of the philosopher Nicolai Hartmann,²⁴ he recalls that “everything that exists is a complex” (people, social systems, systems of interaction and productions).</p> <p>To continue speaking about it he draws on the idea of <i>strata</i>, because, despite their connotation of rigidity, of order, they define conditions of possibility which are prior to and inherent in artwork, for example in music the timbre (with material sonority), rhythm (time, beating, duration, link with the organic), melody (which enables memory and the establishment of threads) or harmony.</p> <p>Although the avant-garde has been, he argues, “master of beheading”, it would be necessary reconsidering the matter basis of what we do, and which becomes clear in times of collapse. Paraphrasing Cornago again, Claramonte states that “what happens is not something else, and something else is what happens,” in other words, the base is not seen until it feels threatened; today (in a pandemic context), by the biosphere and everything inorganic (with enough strength to “end with everything” if it is exercised during enough time). Moreover, it is necessary to consider the organic, “the bodies that come into play and must work so that the psychical event is relevant.” Finally, the adjectivised social appears.</p> <p>Claramonte also attaches value to the body, which situates and has to do with the recognition of animalism and co-dependency, and the biosphere.</p>

Next, Jordi Claramonte sets out the idea that we must try not to reduce philosophy to the poetic commentary of the justification of one’s own decisions, but to have a broader thought, and it is here where he located modal aesthetics.

The philosopher draws on concepts such as Lorenz’s attractor or analemma to illustrate the cooperation of complex elements as a dialogue between what is gravitational (centripetal, decanted, landed) and what is radiational (centrifugal, experimental). If we made an attractor of the evolution of the situation of art since situationism, Claramonte notes that we would see an alternation, for political-social reasons, of immersive and repellent moments. To understand it, he suggests visualisations or diagrams such as Lorenz’s attractor, precisely because it has two logics: centrifugal and centripetal (as in the case of flamenco repertoire, which does not exist *per se*, but responds to these logics). Thus *repertoire* would equal *stability*. While Aristotelian Athens speaks of *power* and *act* to define the change, Claramonte prefers the philosophical system of Megara (neighbouring city), built on the modal city, which embraced the contradiction through four relative modes: necessary, contingent, possible and impossible. In the centre there would be the effective and the ineffective; in other words, what happens, inseparable from the ideas, which can also be reportorial (as part of a shared

23. George Santayana, 1863-1952. Quotation not found.

24. 1882-1950. Quotation not found.

language). This is how Aristotle brings together novelty and combination to shape theatre.

To the previous elements, Claramonte adds the term *dispositional*: talents, crafts, abilities... He considers that we play on a given repertoire, but “what happens” happens on the return trip. And he ends by recalling Samuel Beckett, who “skirted round the limit of his own arrangement”, in the play *Waiting for Godot*,²⁵ but that, like James Joyce’ *Finnegans Wake*,²⁶ he asks for a knowledge of the repertoire to be written.

A dignified aesthetic culture must combine and ride between the “cores” of arrangement and repertoire, Claramonte argues. The anthropological power of the outcome will lie in what the “toolbox” enables. A good repertoire, he ends, “reveals things that one did not know, although, in order to avoid limiting oneself to this and becoming *sclerotised* we need expansion and access to the risk.”



25. *En attendant Godot*, written in French in the late 1940s and published in the early 1950s.

26. Published in 1939.

Lecture. Manuel DELGADO

Life is Pure Theatre. Truth and Pretence at the Level of Relational Interaction²⁷

Teatre Estudi, 13/10/2020, 10.45 am

From a certain relational perspective — such as Erving Goffman's microsociology — face-to-face interaction is conceived as a social circumstance during which individuals show their acceptance of the norms of mutual acceptability. The relations established are subject to a game of adaptive transformations that enables us to accommodate the meanings to a criterion which is never of truth but of verisimilitude. In this perspective, the issue of the "real" identity of the subject and, therefore, the possibility of sincerity do not fit. The truth is not presented here as a quality immanent to a self that ensures and guarantees the possibility of communicating it to the others, but as an attribute conferred on the individual by an audience that plays in the actuality of the situational context. The person, then, is no longer an entity half-hidden behind the events, but a mere formula to behave appropriately.²⁸

The anthropologist Manuel Delgado starts the lecture by recalling that in the film *Charade*,²⁹ the character of Cary Grant exhibits different personalities and, until he does not assert himself as a good man, Audrey Hepburn's character doubts who he really is. This is the question that Delgado contributes: we cannot know what people think, or what they are thinking right now. And, beyond, is it important? Because, he argues, we cannot complicate our life with sincerity.

Delgado continues the lecture by mentioning the sociologist Erving Goffman, a photo of whom is projected on the screen. Goffman, closely linked to the University of Chicago, of relational tradition, is known, among other research, for the situated study of microsociology in the 1959 book *The Presentation of Self in Everyday Life*,³⁰ where he explores among other elements an environment such as that of the boarding school (where someone may be included permanently and stigmatised). This leads Delgado to the definition of "situation" as an entity of its own merit to be considered from the social event, with a life of its own that can be vivisected (in analytical and material understanding terms as a relation), in which the objectivity lies in the relation between things (in the tradition of structural linguistics). Nothing can be thought if it is not in relation to something.

27. Video: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2096>.

28. Summary of the lecture. Source: symposium website: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/manuel-delgado_cat>.

29. *Charade*, film directed by Stanley Donen in 1963 starring Cary Grant and Audrey Hepburn.

30. *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959.

This is how we say something relative to what we have inside and that is shared with others; speaking from the inside, Delgado continues, is a fiction, because the inside is the result of a communicational event, and the subject is the result of the relation. Hence everyone grants mutual credit in gestures, words and extraversions of personal truth.

Microsociology sets out the presumption of frankness as a fundamental requisite. Delgado wonders if it should be questioned. Otherwise, what are situated perspectives?

Delgado does not suggest any approach to reality other than in social terms (therefore, he discards psychology). He wonders why individuals should ritualise the actions of the others and notes the concern for repetition.

The ultimate end of our values, he considers, is “to give a good impression, to save face and cope with situations”. He links it, referring again to the film *Charade*, to the fundamental principle of the relational approach: the forced relations between individuals based on simulacrum, double agents, trackers, and so on. In this context, Erving Goffman is interested in the “crumbs of the social”, in Delgado’s words, where we find fundamental information. In the day-to-day observation we discover the non-existence of a social order as a guide of the institutions or prompter, but individuals find themselves in the paradox and with the warning that they have to keep at bay an imminent outburst, because at any moment something can happen and the change is very easy. Fanaticism, Delgado believes, is what always prevents the unsettling of the public and social order (always precarious, by the way).

Two samples of the aforementioned would be, from the social point of view, “the art of giving explanations, of knowing how to behave” (for example, during a game consisting of drinking, it would be allowed to say silly things, but not to later throw up in the taxi). Moreover, in the field of fiction, sitcoms would exemplify the maintenance of a permanent waterline at risk of being surpassed, but there is a request for predictability.

And thus comes the definition of *situation* as “a negotiation, on the fly, of what the hell is happening.” At a moment when we are all masks (in reference to Santayana), what interacts? There is always a physical and time demarcation that needs to be taken care of, with the corresponding penalty and rites of reparation if it is crossed.

However, “holes” are also created among us, which enables Delgado to return to the concept of sincerity and introduce that of *imbecile*, described as whoever plays at being sincere and saying what they think (like someone who does not laugh at a joke because he does not find it funny, despite the convention). Otherwise, an imbecile would be whoever does not understand the game. What is socially requested, in contrast, is “to look good, to come up to scratch”. And what would be needed otherwise are the aforementioned rites of reparation: demanding apologies, convincing the other that we have not done what we have done, or that something has prevented us from being ourselves (because we were angry, sad or drunk, for instance). Because, he argues, better to apologise than to ask for permission. But, what is the game? “What are you playing at?” he asks us.

In this game, all the details betray (oneself and the rest) and the situation must be defined: appropriate framework, participants and roles, prior structure and of each meeting, stipulation of meaning... In short, an operational consensus or agreement with “the real” and, consequently, with what would be an infringement.

Delgado refers to *Etnografías extraordinarias: gentes, espíritus y asombros en Salto, Uruguay*, by Sibila Vigna Vilches,³¹ in which the anthropologist writes an epilogue on the social life of ghosts and on questions such as when and where they manifest themselves, the wait, the expectation or the daily notion of the term. The ghost, as an “apparition” in front of the audience, would be the apotheosis of the speech unfolded. By extension, all the characters would be actors (and there would be no difference between the terms).

Everything is related to Goffman’s microsociology and the symbolic interactionism of George Herbert Mead, creator of the concept of self, understood as what one is: the way everybody thinks of themselves based on what others see. This is how the subject perceives himself or herself. Examples derive from it such as the search of evidence to know if the audience is listening or not (the *amen* in gospel masses, for instance). Therefore, the self is a “comedy”; like poker, a game in which everybody must guess what the other holds. Delgado argues that interaction consists of this; communication informs us about this: the transmission of truth is a manoeuvre based on the strategy focused on how the other wants us to appear.

Delgado ends the lecture with the words of Canetti,³² for whom we are only the masks, what the others see (and all they fear there may be behind). But behind the mask there is nothing, he points out, except a corporeal mass that tries to be loved, although it never deserves this love.



31. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020. Delgado also highlights its prologue, written by William A. Christian Jr.

32. 1905-1944. Writer. Reference not found.

Ludic-theatrical device. Marc VILLANUEVA and Gerard VALVERDE

El candidato (o candidata)

Teatre Estudi, 13/10/2020, 12.30 pm

1969. In the troubled context in the aftermath of May 1968, L'Impensé Radical, an anarchist bookshop specialising in mostly unknown strategy games, opened its doors in Paris. Its aim is unique: to manage to decipher, through games, the mechanisms of the political power and domination practices. Fifty years later, El candidato (o candidata) recovers one of the board games produced by L'Impensé and invites you to a performative game in which spectators become players and representatives of a political party and part of an immersive device. El candidato (o candidata) proposes a ludic situation as a reflection on the mechanisms of production and perpetuation of power.³³

•

33. Information on the theatrical device. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/el-candidat_cat>.

Ludic-theatrical device. Clara TENA, Mar MEDINA and Aimar PÉREZ GALÍ

SUSANA

Teatre Estudi, 13/10/2020, 4.30 pm

SUSANA is a board game. There is something preeminent in how we formulate a discourse that sometimes hinders the task of thinking freely. This game seeks to dodge it. SUSANA is a way of “lowering” the ideas and mixing them. It is a tool to start to speak of things that we had not considered yet. SUSANA is a game that can be downloaded and built free of charge at: <www.susana.club>.

SUSANA is a way of generating knowledge by talking, not through a learnt knowledge and a pre-conceptualised theory. It would be a kind of teacher-free maieutics or that displaces the teacher in the figure of the cards. The main issue remains at the core and based on it each participant in the game is a source of resources for dialogue.³⁴



34. Information about the theatrical device. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/susana_cat>.

Lecture. Anxo ABUÍN

Immersive Theatres. Rototaza's Autoteatro

Auditorium, 13/10/2020, 4.30 pm

Within the current experience of de-spectacularisation of the theatrical and the performative, and of inclusion of intermediality in its more interactive sense, we must assess as particularly interesting the work developed since 1998 by the company Rototaza (Ant Hampton and Silvia Mercuriali) based on the concept of "autoteatro". The aim would be to approach pieces such as The Quiet Volume or Etiquette by challenging the idea of the social body of the study of the role of the non-spectator in these kinds of practices, located within the sphere of the global networks that fit in intimate and unconventional spaces.³⁵

‘

35. Information on the lecture. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/anxo-abu%C3%ADn_cat>.

Lecture. Paulo Antonio GATICA COTE

Theatre in Times of Pandemic: Social Distancing as an Aesthetic Category

Auditorium, 13/10/2020, 5 pm

Lockdown has fostered the extimacy and rewarded a series of more or less “community” initiatives. Balconies, linked “at first sight” or recorded and shared through the mobile phone in real time, have been resignified as spaces of participation in collective rituals and practices. Specifically, in this symposium the lecturer suggests reflection on the performance and relational aesthetics in a post-lockdown (and possible re-lockdown) situation; in other words, subject to medical-judicial logics such as social distancing or other protocols of hygienic and “responsible” behaviour”.³⁶

’

36. Information on the lecture. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/paulo-gatica_cat>.

Lecture. Christina SCHMUTZ

Playing with the Devices Vol. 2 – The Utopia of an Understanding

Auditorium, 13/10/2020, 5.30 pm

Linking with Michel Foucault, in recent years the elements of theatre have increasingly been analysed as devices; in other words, as the crystallisation of architectural discourses, regulatory decisions, laws, and scientific, moral and philanthropic doctrines. The concept of device points to the analysis of power relations in the cultural field (and to the possibility of its aesthetic subversion).

The game with hybrid speech manners raises the utopia of an understanding in the theatrical devices. It is related to the physical part of the text material, to a “music of the meaning”, to a gesture which is not at the service of a representation of the characters of their individual expression. Then, a situation of common experience may emerge that constitutes a relational space among all those present and represents a paradigm of democratic social communication. As Michel de Certeau would say, “what happens if we play with the devices?” In other words, are the strategies of the powerful — i.e., the powerful laws of theatre — subverted by agile and mobile tactics?³⁷

•

37. Information about the lecture. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/christina-schmutz_cat>.

Roundtable

with Stefan KAEGI, Mónica RIKIĆ and Roger BERNAT,
led by Constanza BLANCO³⁸

Teatre Estudi, 13/10/2020, 6.15 pm

Mónica Rikić, Roger Bernat and Constanza Blanco are there while Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) participates by Zoom from Geneva. We will see him projected on the same wall on which we saw Cornago in the morning.

The roundtable will have a dynamic of questions characteristic of a board game. It will be a “joint” experience, as Constanza Blanco explains, but the arrangement of the room (audience on the tiers, guests on the stage) and neither will the perspective. Moreover, the only webcam that enables Kaegi to see what is happening in the room will be pointed at the guests, located on the stage. Moreover, the absence of Kaegi’s body will be replaced by that of a spectator, who will act as a medium.

Roger Bernat points out that the rules are explained during the game. However, Constanza Blanco gives some basic guidelines before starting. Each participant (on the stage) has some chips with which they can attack, question, interrupt or defend themselves. The order of play, which will be always the same, is established by a throw of the dice, with Paula in Kaegi’s place. The last key and catalysing element of the dynamic will be a “question tombola”, a box with different numbered balls which include questions aimed at the guests, previously formulated by an audience (different from the audience in the room). Blanco also invites the audience in the room to participate. The time limitation of each guest to answer the questions will be 90 seconds, but it will be possible to add half a minute in the case of using one of the cards also given. After each guest answers, the others can, through the chips, attack, question or interrupt what their companion has said.

The dynamic of the roundtable is recovered based on some of the questions and answers formulated.

38. Video of the roundtable: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2099>.

Question	Channel	Answers	Answer ³⁹
No. 15: What is your relationship with the programmers? Do you know if they understand your proposals?	Question tombola	Roger Bernat	They are the mediators between the artistic overproduction of the world and the limited number of audience, and they channel needs.
No. 1: Why are you called "father" of robots? Why are you interested in AI?	Question tombola (nominal question)	Mónica Rikić	<p>Answer to the first part of question 1: It is the title of a project and a friend of mine called it like this.</p> <p>Answer to the second part of question 2: In the human condition of the machine, but what most interests me is the social impact on our lives. The approach of Western society to the non-human other always takes place from an upper stance, but, for the first time, the robot is placed as a peer or superior.</p>
No. 12: Is there a premise or a reflection prior to the dramaturgy of a relational or interactive theatre?	Question tombola	Stefan Kaegi	We always work unilaterally. What is the role of the spectator within the game, then? "Going down to the stage", make the communication path more horizontal. This, which today is common sense, is running the risk of not respecting any form of performance. In this emblematic case, it is interesting to ask about the role of each spectator (who can occupy a conflictive place, like someone working in firearms trafficking). ⁴⁰
No. 4: How to generate meaning in life? Is game a metaphor of life?	Question tombola	Mónica Rikić	There are many ways of living and playing. The game is the core of my practice, as practice is of my life, so the answer is yes. The game strategies can help us live different lives or distance ourselves to get closer to it.
		Stefan Kaegi	In relation to [Theodor] Adorno, ⁴¹ remember that the game shows that reality is not all, as it constructs a world with all the characteristics of reality; thus, the world we validate might be different. ⁴² We should teach us to stop living unsatisfactorily.
No. 13: What is the most enjoyed artistic experience during the lockdown?	Question tombola	Roger Bernat	Rescuing books from the library at home. Reading is a feeling that I had not had for a long time (something shared by many, I guess).
Have you presented your work outside Europe? Has it been received in countries where it was not as common?	Roger Bernat answers from the table to the other two guests	Stefan Kaegi	Yes; in Cairo we had to negotiate with censorship, which wanted to approve what the actors on stage could or couldn't do (for example, they couldn't play dominos). Or in the United States, where terms like finger or arse are not considered family-friendly. Kaegi is interested in what can and can't be done in the different societies, and this not only involves looking at totalitarian countries.
No. 10: Where is the line that separates art from technology? Does it exist?	Question tombola	Mónica Rikić	They meet when they are both used or when they are used instead of the other (art used as technology or vice versa). I think the line is completely subjective. The point of art with technology is that it must not be strictly productive: it enables us to imagine new uses and imaginaries that involve it. So, there is freedom of play with meanings and utilities.

39. In contrast to most of the texts of the rapporteur, some of the answers included here, because of direct or summarised transcription of the originals, use the first person of singular.

40. With reference to *Situation Rooms* (2013), a piece by Rimini Protokoll, the company of which Kaegi forms part.

41. 1903-1969.

42. Reference not found.

Approximately half an hour after beginning, Roger Bernat says that he feels violated by the game rules, which do not include everyone (audience). He feels that the game “soils” them and he wants to stop playing. Blanco suggests, therefore, changing the *tempos* so that they can expand their outlook. She also suggests introducing the questions of social media (most in the tom-bola come from there). With an audience, Bernat argues, where there is no “la crème de la crème of the thought of the Peninsula” (a sentence that awakens mass laughter), it is possible to take the dynamic towards a more interesting place, where everybody can play and not only be spectators and, at the same time, the anonymity of the questions of the social media is left behind.

Kaegi takes the opportunity to ask for a change in the direction of the webcam (from the stage towards the tier/audience), arranges his space (which has gradually darkened as night approaches) and puts on some headphones.

The following table brings together some of the questions asked later by the audience, to whom they were addressed, and the answers formulated:

Question	To whom	Answer
Why did you leave architecture? (Question asked to Bernat by a former professor of architecture.)	Roger Bernat	Paul Valéry speaks of architecture as an enveloping and immersive game in which one must move around, and the arts of theatre and music as something in which people remain still in the seat. ⁴³ He is interested in the place in which the construction takes places in time, not in space.
They ask about childhood games.	Roger Bernat	He does not remember the game, but he does remember that he played with a ZX Spectrum, his first technological device.
What did you play at when you were a child?	Roger Bernat	He recalls that the filmmaker Lars von Trier says that he works in cinema to be able to play as an adult to all those games children did not want to play. ⁴⁴ Theatre leads him to the idea of solitude, and he feels more alone when surrounded by people. He asks himself what his/their place is amidst “these kilometric distances”.
When do you work with AI you only work with robots?	Mónica Rikić	Robots are the personification of AI, but not all must necessarily be androids. “Robot” is, mainly, an intelligent artificial entity.
What do you think that it has not been done? What is necessary to foster in the field of relational and immersive theatre? What does it concern us and we work with? (Question formulated to the three.)	Stefan Kaegi	Individualisation (masses is a synonym of danger); technology, which takes on the role of enabling or providing simultaneous though not combined multitude devices; a new distribution of the space (not in the proscenium manner); to move towards nature.
	Mónica Rikić	She believes that the most immersive reality that exists is theatre (provided virtual reality glasses are ignored). Not everything can be replaced by virtual reality; therefore, let us be fewer, but let's be more present. To cross experiences that are always different, purely virtual and in the first place, video games are naturally interactive and digital, and they must be seen as a medium of artistic expression <i>per se</i> .
	Roger Bernat	He has no idea where it is heading or where he is heading. The screen now represents the world and he has already developed two online projects, but he is lacking the bodies. For inspiration he always ends up looking at “things from the past”.

43. Reference not found. David Pérez will also cite the author the third day of the symposium, in the presentation “The Live Museum: From Mausoleum to Theme Park”.

44. Reference not found.

Question	To whom	Answer
Theatre has to do with a community as it addresses diverse people. In this respect, is there a crisis of the common space? How has the pandemic changed theatre and where is it taking it? (Question asked to all three.)	Mónica Rikić	The common is the homogenous, hatred of difference. They have destroyed culture, leaving the dominant companies of the collective imaginary (Netflix, Spotify, etc.). Faced with this, culture has the responsibility to open new ways and to contribute. Thus, she hopes new less dystopian imaginaries will emerge.
	Roger Bernat	The theatre of the last few decades is pathetic, moralising and thoughtful, unable to affect where the pandemic has put us. We have built a world in which we are unable to be together or leave a place for those who die. In line with what Kaegi said earlier, hope is occupied by vacant spaces. Theatre must be open while the audience chooses.
	Stefan Kaegi	He wonders about theatre as an insurgent place for anti-pandemic. Theatres still have the same departments to carry out their current duties, and they need to reinvent their structure. But they must be inclusive as occupants of the public place. If they don't, the media won't.
The newspaper <i>The Guardian</i>⁴⁵ says that the Arctic ice melts seventy years ahead of the predictions, with the consequent influence on the rise of the Atlantic, desertification, etc. How does this affect them as creators? Does the set of climatic and environmental circumstances affect the concept of culture? How? The questioner explains that he does not do so out of "wise humanism", but out of concern for the scale of the future. (Question to all three.)	Roger Bernat	He opposes "catechetical spectacles" on desertification or any other subject.
	Mónica Rikić	Critical spaces for reflection are needed to escape the apocalypse
	Stefan Kaegi	He chooses to focus on the development of his "performative telepresence." He wonders where his body has gone and why perhaps if "the body" channelled what he meant, he would do better than "the screen". [Paula, designated as a "medium", has left the stage at a half-way through the roundtable.]
Where is the pleasure of transgression in a game without rules?	Roger Bernat	In the possibility of reformulating them, not of abiding by them.
In a scenario of general obsession with the best, the extent of success, the culture of effectiveness and efficiency, what do you think is Divine Mercy? (Question to all three.)	Stefan Kaegi	Would the concept point to the play on words: the mercy of those who are broken or those who look at them?
Given the non-answer (or confused answers) of the guests, the person questioning says that they have heard about the concept some time. Rikić asks for clarification.		
	Roger Bernat	He recovers the contradiction noted by Kaegi (the Divinity of our time is not exactly merciful).
The person asking encourages the guests to become familiar with the concept (not only linked to Christianity) in order to understand much of what is happening now and "leave the matrix."		
Roberto Fratini, in the audience, refers to some of the comments. He considers that COVID-19 and its metanarrative have been "providential" for a part of the political class and the economic interests. " <i>Common</i> " and " <i>communal</i> ", as well as " <i>participatory theatre</i> ", do not greatly interest Fratini. In this respect, a very common "COVID format" was the choir, understood from the impolitical community (single body which could not be questioned). But politics happens in a community and in the public event, like theatre. The future requires reconstructing the public sphere (the concept of " <i>public</i> " which is now given by default), and theatre will recover its dignity when the urgency is greater than the positive in COVID.		

Constanza Blanco ends the session revealing that the boycott of the game exercised by Bernat was envisaged within the dynamic, as well as the fact that she was responsible for some of the questions of the tombola. Blanco comes from the Latin American context, in which, she notes, the supposedly overcome Elizabethan stage is still a reality.



45. The person asking makes reference to an article published by the English newspaper that same day. DICKIE, G. "The Arctic is in a death spiral. How much longer will it exist?". *The Guardian* (13 October 2020) <<https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2020/oct/13/arctic-ice-melting-climate-change-global-warming>>.

DAY 2. 14 October 2020

Gran Casino IT (speed dating)

MOS MAIORUM

Turba

Auditorium, 14/10/2020

Mos Maiorum is a theatre group from Barcelona specialising in documentary and protest theatre that aims to place the spectator within the performance situation using immersive formats. In this way, contrary to what happens with the viewing of an audiovisual documentary, the spectator becomes an experiential and empathetic witness to what is being explained.

After extensive documentary and anthropological research on the subject, Mos Maiorum regularly uses the verbatim technique. Verbatim is a theatrical technique that creates a dramaturgy from interviews and sound recordings that the performers reproduce as faithfully as possible, with all their pauses, stresses, imperfections and nuances, creating an effect of veracity that blurs the actor and transports the testimonies of the recordings directly to the scene.⁴⁶

Ireneu Tranis, member of Mos Maiorum, along with Alba Valldaura and Mariona Naudín will be in charge of the presentation. This time, in the first line of the stage, there is a line on the floor that Tranis points to the audience and that delimits the distance between her and the audience.

The company has the same name as its first piece (2016), set around the Spanish/European Southern border. With the performance space, they then recreated a “borderline feeling”. The performers passed through the audience with tripods of light, which illuminated them and at the same time got them to move.

Mos Maiorum defines their performance practice as “immersive documentary theatre that uses the verbatim technique”. In this technique, the voice of the speaker reaches the performers through headphones. Tranis, therefore, speaks of headphones to support the “metaphor of the medium”, which she defines as the journey of her body through other people and other moments.

The group focuses on the creation of a piece in phases: 1) selection of a theme, 2) anthropological and sociological work, 3) sound interviews, and

46. Summary of the paper. Source: symposium website: https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mos-maiorum_cat?authuser=0. More information about the company on their website: <https://es.mosmaiorum.info/>.

4) creation of the piece itself. Regarding the company's pieces, Tranis highlights some constants: the presence of the audience within the performance space; the documentary genre approached from "first-person" experimentation, with a direct spectator-character dialogue through the witnesses, and the rational understanding of the body. The company sees theatre as a place to think, to put issues in the public sphere and to be there. For Mariona Naudín, says Tranis, the company's wish is to make a "naked and raw" documentary theatre; to convey, in the least biased way possible, what they have picked up from the places they have travelled and are talking about. For her, she continues, it would be to understand the subject in the most intimate and humane way possible.

The company's second piece, *Gentry* (2018),⁴⁷ explores the theme of gentrification. *Turba*, the latest creation (premiered at the Festival Temporada Alta 2020), has been motivated by the group's concern about the rise of populism and the protests against the sentencing of the Catalan independence process in the autumn of 2019.⁴⁸ Hence the focus on the mass movements, "an effervescent state in which anything is possible." On the other hand, says Tranis, the pandemic has highlighted the revolution and the need for bodies. But at this point, the question is: has the revolution been mythologised?

Finally, to end the session, she proposes a verbatim practice. She asks three volunteers to choose an interview on YouTube with a public figure that interests them. She then asks that they try to hear only his voice and that everyone simply reproduces what they hear: "Don't try to say what he says," says Tranis, "but sound the way it sounds." The speaker added that they should try not to "add" gestures.

Time is running out and only one of the three planned practices can be done. The person doing it asks if, in addition to listening to the video, they can watch it.⁴⁹ From the tier, a kind of séance is being attended, with a practitioner who attempts to experience a verbatim, but which could be read in the performative key of possession.



47. Winning project of the Premi Adrià Gual 2017 of the Institut del Teatre.

48. The *Turba* research process began in 2019, before the outbreak of the COVID-19 pandemic.

49. The rapporteur did not note down Ireneu Tranis' response.

Gran Casino IT (speed dating)

Judith PUJOL

An active participation in the process of dramaturgical creation of the performance

Auditorium, 14/10/2020

The company Obskené (Spain) and Teatro Ojo (Mexico) presented in 2014 the Gran Rifa d'un fabulós viatge a Mèxic at the Tàrrrega International Theatre Festival. It was a new theatrical form that offered spectators a dialogue about this recent history of Spain: the mass exile to Mexico, a country that hosted all the citizens fleeing the Spanish Civil War (1936-1939).

The beginning of the performance was simple: it offered spectators the chance to take part in a raffle for a wonderful trip to Mexico. To participate, spectators had to answer the question: What would you take to feel at home away from home? The two companies opened a new performance space in Tàrrrega, Sinaia, to receive the participants who brought the objects that responded to this question. During the festival, the Sinaia space became an exhibition of these personal belongings, which enabled all visitors to ask themselves about exile again. The draw took place on the last day of the festival, in a festive and public event.

This presentation aims to reflect on the strategy of the artefact that made it possible to activate the desire to participate by moving its objective (from the performance to the raffle) and making participation an engine for rethinking history, a dramatic axis of the performance.⁵⁰

Judith Pujol, member of the Obskené company and part of the artistic team of the *Gran Rifa d'un fabulós viatge a Mèxic*, offers a presentation on the project premiered at Fira Tàrrrega 2014 created in collaboration with the Mexican cultural platform Teatro Ojo.⁵¹ It takes on a classic format, with a discursive presentation and audiovisual support (screening of slides and videos).

Pujol points out that the question posed to the participants in the raffle — “what would you take to feel at home away from home?” — was built on that of “as if...”, with the intention of generating reflective, corporeal and playful participation.

The experience was constructed as a “real day-to-day drama”, in the dichotomy between theatricality and reality; while the fair (dramaturgical device) had theatrical elements (and a spectacular setting, Fira Tàrrrega), the trip (prize) was real. When asked by the audience, Pujol explains that

50. Summary of the presentation. Source: symposium website:

<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/judith-pujol-i-ricard-soler_cat>.

51. <<http://teatroojo.mx/>>.

Obskené and Teatro Ojo never considered the possibility of completely fictionalising the experience and that the prize was an invention.

In the Sinaia space, participants could sign up to participate in the raffle and be eligible for the prize. The sine qua non conditions were: 1) bring an object that answered the question (and leave it for the whole time of Fira Tàrrega), and 2) fill in a question sheet (the answers were the dramaturgical basis for the script of the final event). The objects — traces, visible/searchable materials for the successive participants — built the exhibition space. Photos were also collected, giving the site a memorial character.

The participation mechanisms were conceived through a desire to enter “through all channels”. The communication strategy was mostly conducted through offline channels: handing out flyers, door-to-door information in the neighbourhood, banners on the streets, and advertising on local radio through an advertising spot. The strategy (dramaturgical, communicative) they adopted was an expanded conception of time built around the question, activating both the desire and the gesture of participation. The issue had to be tied to the home, to the land, but open enough for everyone to identify with it. From a rhythmic point of view, the extended time of the experience contrasted with the “adrenaline” of the raffle, the final moment.

The general objectives, Pujol points out, were to rethink history, move the experience to the bodies and put the focus of the artefact on the participants and the question.



Gran Casino IT (speed dating)

Verónica NAVAS RAMÍREZ

La Ciudad

Auditorium, 14/10/2020

Verónica Navas presents the performative lecture *La Ciudad*, the eponymous title of her latest piece,⁵² with material taken from the device, ergo of the spectacular relationship designed, ergo of the piece, an issue she considers a “total boycott” of the genesis of the piece and a rethinking of the dramaturgical issues that underpin it: “at what distance and to what extent.”

The lecture, like the piece on which it is based, will aesthetically-dramatically play on “domestic technology” – defined between spectacular convention (agreed, distant and, in this case, digital) and domestic (accessible, known, everyday) – and will alternate simultaneous projection of fragments of video (live and delayed), still images and letters, with recorded talks or addressing the audience, in a kind of modal decline of the urban and intimate discourse of *La Ciudad*.

The creator comments that the piece is born out of the vital and creative need “to be very quiet”, as well as the interest in investigating “what compromises the viability of a piece” and what the artist’s audience expect (and vice versa) in this pact full of conventions which is, she considers, the spectacular relationship, the live event. In this respect, Navas wonders when the piece emerges, when the piece becomes itself.

La Ciudad is also born out of wondering about the usual position of a body and where it is looking. Notice that it is becoming more and more oblique, leaning down (looking at the phone held in the hand, looking at the computer screen resting on the table). Conversely, when the gaze is frontal, it finds the other (human). It is from this desire for dialogue between the alternating gaze towards the inert material and the bodies (fictional or not) that make up the audience that Verónica Navas builds the performance device, with nine spectators and a performer sitting around a screen-table on which there are, superimposed, layer by layer, objects (tangible) and projections (intangible); all with a sound envelope that recovers fragments of an urban and subjective anecdote.

Thus, the piece is constructed, simultaneously, forming layers and piercing, from the physical point of view and from the dramatic point of view, respectively. It also does so from the poetics of the piece or, rather, from the tatter; because the information that reaches the audience is “torn from where it belongs”, in the creator’s words, “bit by bit; because it’s small, it’s part of it.” There is no story from the Aristotelian point of view. The idea of layered construction demands insistence, not repetition.

52. Premiered within the programme of the Antic Teatre at the Grec Festival de Barcelona 2019 (11 to 21 July) and revived at the Festival TNT – Terrassa Noves Tendències 2020 (9 to 11 October).

This takes place in a piece folded in itself, in a completely centripetal universe, with a poetics that asks the viewer for a gesture of approach, of pouring out. Navas concludes: “There is a pattern, but there is no order; there is arrangement, but there is no commandment; there is evidence, but there is room, there is doubt.



Gran Casino IT (speed dating)

MAMBO PROJECT

Iaia

Auditorium, 14/10/2020

Iaia is the new creation by the Mambo Project. A piece about memory and oblivion where grandmothers, our grandmothers, talk and fight dementia.

Who are we when we are no longer? What's left of us? In Iaia, the spectator will share a table in the family dining room of the grandmother's house, gradually weaving the saved memories of our grandmothers' generation. Staged reconstructions sifted through the gaps left by the pathological loss of memory framed in a confusing space-time where ellipses will mark the rhythm of history.

Iaia is a work in process, and Mambo Project will present a brief sample of the performance and dramaturgical device.⁵³



53. Summary of the presentation. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mambo-project_cat?authuser=o>.

Gran Casino IT (speed dating)

LΔST

Tiranes Banderes. The construction of a symbol as a performance

Teatre Estudi, 14/10/2020

Performative lecture in which the team will present their working hypothesis when dealing with the dramatic design of their next piece. Tiranes Banderes reflects on the obvious parallels between the construction of a symbol and the development of a project as agreed fictions and the constant process of renegotiating conventions.

Atheists and believers welcome. Agnostics, stay away.⁵⁴

•

54. Summary of the presentation. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/last_cat?authuser=0>.

Gran Casino IT (speed dating)

Paula PASCUAL DE LA TORRE

Protocols of intimacy: programming and craftsmanship of the immersive theatre experience

Exhibition room, 14/10/2020

The aim of this research is to analyse the strategies through which immersive theatre articulates interaction with the audience. In particular, the hypothesis that intimacy – as a condition, situation or emotion – is the most characteristic and fundamental element of the phenomena of participation that occur in the immersive format.

Paula Pascual de la Torre is a creator and actress, member of the company Calatea (www.calatea.es). In recent years she has specialised in performance creation linked to participatory and immersive languages.

As part of the master's degree in Theatre Studies (MUET) at the Institut del Teatre with the UAB, she is writing her dissertation "Protocols of intimacy. Programming and craftsmanship of immersive theatre". In this participation in the Symposium she will explore this research by deploying some of the elements in an experiential way. Attendees will be invited to get involved at this point in the process and then be able to exchange ideas.⁵⁵

，

55. Summary of the presentation. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/paula-pascual_cat?authuser=0>.

Gran Casino IT (speed dating)

Laura CLOS 'Closca', Pau MASALÓ, Xesca SALVÀ
and Marc VILLANUEVA MIR

Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)

Mercat de les Flors, 14/10/2020

An interactive multimedia installation that focuses on six social conflicts that have affected Catalonia in recent years and examines the tension between police control and new ways of using public spaces.

This installation received an award at the 2019 Prague Quadrennial of Performance Design and Space⁵⁶ [project⁵⁷], a meeting that has been held since 1967 and is one of the great European events in the world of stage design. In the lobby of the Mercat de les Flors there is a roundtable turned into a kind of large game board, map or model; a scenario where a series of everyday elements (needles, balloons, forks...) allude to some of the clashes between law enforcement and protesters that have taken place in Catalonia in the last fifteen years: since the closure of a group of undocumented migrants in Barcelona Cathedral in 2004 until the rally "Aturem el Parlament" in 2011, from the eviction of Can Vies in 2014 to the eviction of the Expropriated Bank in 2016 or in the 1 October 2017 referendum, as well as the protests against the sentence of the case of La Manada in 2018.

Sit at the table with these objects in front of you and put on your headphones. You will hear a narration of the events related to each of these protests, mixed with utopian reflections that, from a performative and performance design point of view, are provided by six Catalan stage designers (Anna Alcubierre, Paco Azorín, Cube.bz, Sílvia Delagneau, Max Glaenzel and Eugenio Szwarcer), who were asked to think of set designs related to each of these conflicts. Artistic and scenographic current events find a common territory in this installation with political current events, while the space is revealed to us both in its condition as a meeting point and as a scene of conflict. A dialogue between social conflicts and performance design based around demonstrations, occupations and the construction of barricades. A look at the revolution... seen from the set.⁵⁸



56. <<http://pq19.institutdelteatre.cat/es/>>.

57. <http://pq19.institutdelteatre.cat/wp-content/uploads/Prospective_Actions_ca.pdf>.

58. Summary of the paper. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/prospective-actions_cat?authuser=0>.

Ludic-theatrical device. SOCIETAT DOCTOR ALONSO

El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules

Teatre Estudi, 14/10/2020, 1.15 pm

The Unearther focuses on the word and its relationship with the body and action. The body of words is the property they possess, not only of creating and designating the physical world but also of generating an ethical world, a political system, and a social order.

Unearthing is a pedagogical mechanism around words, language, dialogue and ethical values that shape us that allows everyone to collaborate in order to exchange knowledge and improve the ability to reason, listen and jointly construct a speech.

The permanent unearthing invites those who visit and experience it to enter into a double reflection through a practice, on the one hand, on the use of words, language and its mechanisms and, on the other, on certain fundamental values of our community and their role and theoretical and practical meaning in contemporary society.

It is a conversation shaped and guided by an expert where, with a series of rules that participants learn and must respect, we will try to unearth a certain word and arrive together at the original "meaning", based on which to work.

It is in the joint process of researching this deep and primordial meaning of the word that, through this mechanism of regulated conversation, the mechanisms, "senses", contradictions and paradoxes of language and the word in their common and shared use appear.⁵⁹

Before the device is activated, the presentation takes place of *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*, published by the Institut del Teatre in the collection Materials Pedagògics.⁶⁰ Sofia Asencio, member of Societat Doctor Alonso, thanks for the context and explanation of the framework. The book, she says, is another state of practice, a place they never thought they would reach.

As a company, Societat Doctor Alonso focuses on creating performances; that is, building work, exhibiting the piece, and also conducting research, which is its focus of interest and wherein lies the prior freedom.

In the case of *El Desenterrador* (since 2013), the research was so important that it revealed a tool that never became a show. Over the years, in Asencio's words, the company has been "the generator and spectator of a tool that has shown its way." They are part of the base team, in addition to Societat Doctor Alonso (that is, Asencio and Tomás Aragay), Jordi Claramonte

59. Summary of the session. Source: symposium website: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/el-desenterrador_cat?authuser=0>.

60. SOCIETAT DOCTOR ALONSO [et al.]. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020.

(who wanted to do a piece based on words), Jaime Conde-Salazar, Bárbara Sánchez and Silvia Zayas.

The idea behind the research is to “unearth what words are.” Towards the beginning of the previous decade (and the practice), Asencio noted that the form was empty; that the words had no content; and that the fact that this happened during a time of economic crisis did not “help” either. She wondered: “What about values that don’t activate a force in me that makes me react?” It is from this place that they generate an imaginary based on the fact the words are buried and that it is necessary to go against the flow, to unearth them. And so the image of making a hole arises, an action that, in return, generates an adjacent mountain (even if it is the result of an indirect action).

Jordi Claramonte, also present, recalls, in the words of Agustín García Calvo,⁶¹ that man is the only being that possesses the apparatus of language as a free mechanism, as opposed to the written word, which demands technology (paper, pencil...⁶² As words belong to everyone, he says, they don’t belong to anyone, and this becomes a kind of guide that leads the team to unearth words with more people.

Hence the first meeting was held in Figueres,⁶³ with a box of biscuits “in the centre”. At that time (2013) they understood that everything is mixed underground, but that sometimes an excavator finds a piece and this piece “already has something of a container”. When this happened, they ate a biscuit to stage a moment of celebration.

Thus, continues Asencio, the unearthings of each year were generating new tools that in turn were nourishing the practice, to the point that in the end they realised that *The Unearther* did not need novelty but repetition, as a small frame-device of rules. It was the practice itself that made the instrument (like the musical) perfect. Therefore, the intention of each unearthing would not be to know more; rather, the articulation — which means every word every day, with the people there — is what counts.

Claramonte comments that the values “are there”; even if they are buried, even if time passes, spurious parts remain,⁶⁴ and the important thing is to understand what kind of situation has happened for it to be buried. With the tool they seek collective intelligence, because what they are dealing with is what it refers to (more lucid). This is how they generate an ethic of research and prospection.

The speech contains references such as Edward C. Harris,⁶⁵ who we recall as a “great founder of contemporary archaeology”, and the composer Aaron Copland, for the work on timbre and harmony.⁶⁶

61. 1926-2012.

62. Reference not found.

63. Festival Ingràvid 2013: <http://www.figueres.com/programacio-ingravid-2013-festival-de-cultura-contemporania-de-lemporda/>.

64. “Cachos” in the original Spanish.

65. Born 1946.

66. 1900-1990.

At this point, Asencio walks to the excavation, which is about to begin. She defines unearthing as a path downwards with values in all strata: the organic, the inorganic, the psychic, and the objectifiable. Whoever “directs” the unearthing does a job through the others (participants), in which it goes “intentionally” down without return and where the importance does not lie in capturing meaning or in the search for the purpose understood as “therapy” of dynamics, but in the practice of doing.

Asencio recalls that the device has had a journey over the years and has gone through “different houses”. Since the first unearthings in 2013, the tool has been separated from the idea of a performance and works with different groups, including secondary schools and the Lledoners prison,⁶⁷ where interns and educators are involved, and where the team understands that there are places where the tool takes off, because words, in different contexts, make more sense. *El Desenterrador* is also revealed to be a “textual machine”. It is thanks to this fact that Societat Doctor Alonso is compiling a dictionary of excavated machines, from which the text for his piece *Y los huesos hablaron*, released at the Grec Festival in Barcelona in 2016, emerges.⁶⁸ They have also found that when they hold four- or five-day workshops, *El Desenterrador* takes on the dynamics of Socratic maieutics.

In short, it is not a question of dialogue or consensus but of rapprochement, of refinement (critical or uncritical). The practice is not done to be seen, although the conditions of the symposium will make some of the people sitting on the tiers participate (there will be rotation), while the rest will watch.

Before starting the unearthing, Sofia Asencio gives four more directions: 1) to try to find the inside of the word and what it can accommodate (“there are words with a very large spoon”, she illustrates); 2) that there be an initial silence not to judge the word, because “the mental muscle is very difficult to control, and so it is put on hold”; 3) to follow the other (she notes it as the most important point); and 4) that questions be asked.

Some biased words about “what’s going on” in the unearthing:

I distinguish between logos chiamsus or dodging;
 “let the language emerge, let it sound”;
 capturing a tendency for participants to “self-organize” language and meaning; eating and talking, same flow;
 whoever enters it goes to what we do not know, although from the outside the same work is done (with a little perspective);
 when the concept is overrated it loses its real value; excavation of “pleasure”;
 the ease of the word is the difficulty of the group.



67. The unearthings in Lledoners were in October and November 2017. Source: SOCIETAT DOCTOR ALONSO [et al.]. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020, p. 154. (Contexts where the unearthing tool has been incorporated.)

68. <<https://www.barcelona.cat/grec/arxiugrec/es/espectaculo/y-los-huesos-hablaron-o>>.

Ludic-theatrical device. NYAMNYAM***A quatre potes***

Teatre Estudi, 14/10/2020, 4.30 pm

A quatre potes is a performance device that revolves around 24 benches built collaboratively, as a prelude to the piece. These benches, understood as a construction system, shape the performative space, creating action-disruption situations, which generate the dramaturgy of the piece. It investigates the possibilities of the format of performative installation, creating a space of action of common free movement between audience and creators. In this way we investigate the appearance of everyday life in the scenic event, the boundaries between the format of different situations that do not normally happen in the same context, and the possibility that these “scenes” generate a strange place between reality and fiction. At the conceptual level, it activates ideas such as craftsmanship understood in a broad way, the gesture as a (micro) political action, the feedback that puts into circulation logics close to ecology, and the exploration of social imaginaries as nourishment for contemporary thought and practice.

The activity presented at the Symposium has been developed together with El Graner Centre de creació de dansa i arts vives and La Marina neighbourhood, where it is located. It has been done in collaboration with Salva Sanchís, Pedro Pineda (TMDC), Dianelis Diéguez, Imma Solé, various agents from the Marina district and the lighting design by Anna Rovira.⁶⁹

Fifteen wooden benches and twenty-nine people take part in the practice on the stage of the Teatre Estudi, while the rest of the audience will watch from the tiers. The dynamics of the relationship between the participants and the benches take place in the movement of each other through space, and in the relationship between the bodies (objects or humans) and the adaptation of each other (with adoptive tendencies, later) mainly through gaze and distance. They share the stage with the volunteer-participants Ariadna Rodríguez and Iñaki Álvarez (Nyamnyam), Dianelis Diéguez and Salva Sanchís, who will read texts with directions for body and apprehension (with ideas that are malleable enough, they say, so that everyone can enter).

At the end, there is a more discursive-explanatory section and dialogue with the audience.

Nyamnyam explains that *A quatre potes* has two years behind it and has changed as a project; they have gone from working with tables to working with benches (sometimes they work with constructions *ex professo* and other times with the material they find and consider valuable).

As for the material of the benches (wood), Ariadna Rodríguez says that this conditions the way the body of work develops in each context of activation. In this respect, the ideas that the group believes work for them are

69. Summary of the presentation. Source: symposium website: https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/nyamnyam_cat?authuser=0.

recycled with each residency or context due to “ecology”. Xesca Salvà, set designer and participant, believes that this is a “physical” device.

Dianelis Diéguez says that *A quatre potes* has been “permeable to joint learning” since its genesis in the Marina district, where El Graner is located, a centre for the creation of dance and living arts in which Nyamnyam works, thanks also to the activation and collaboration of residents in the neighbourhood. This is where the idea of “bench” comes from.

The device, clear and flexible, is born from the desire to generate a space with others, and by undertaking a journey, of personal and mutual recognition. It also advances as specific questions are asked: how to inhabit a space of thought and composition? How to inhabit a space? What imaginaries do we share with communities? What does “being in a neighbourhood” mean and what kind of membership does it appeal to? How is a group formed?

This question leads to talk about Imma,⁷⁰ a participant in the process who is not physically present during the meeting but who has been key to the development of *A quatre potes*, for Nyamnyam to “find a channel”. In this respect, when it comes to the body of work and commitments, the group does not appeal to a quantitative question but a representative one, they say, and this is where the concept of social project makes sense: they do not want a joint work, but of “closeness”, with whom they meet along the way. The work arises from walks, conversations and moments shared with people in the neighbourhood. They also argue that social interaction is a natural desire of Nyamnyam, but that in no case should the artist be forced, and this is something that institutions usually do.

Iñaki Álvarez points out that the relationship they have has a lot to do with time (in Valencia it was two months, but in La Marina, two years), and that a necessary change is needed when they leave. They work to give a gift to the neighbourhood, though whether they like it is another matter.

They also emphasise rigour: if you want a spectacular result, you need time to work, a good technical-artistic team, and so on.

For her part, Salva Sanchís comments that she was fascinated by the reversal of work logics, especially in terms of process time, with very different experiences, people or places, impossible to fit into traditional production systems. In the successive openings to the public of *A quatre potes*, Sanchís observes a progressive process of convergence and dispersion of ideas. In this respect, Diéguez comments that the identity of artistic work has to do with perception (it only exists insofar as it is perceived), and considers it an act of respect for joint knowledge.



70. Imma Solé, teacher at the Institut Montjuïc.

Debate on the ludic-theatrical devices presented

led by Roberto FRATINI and AGOST PRODUCCIONS

Teatre Estudi, 14/10/2020, 6.30 pm⁷¹

“Dramatúrgies del debat” is a set of games for viewers and artists to talk about what has been seen on stage. At the I’m Playing! symposium, in the absence of any shows to talk about, we decided to apply some of the dialectic games to the general theme of the symposium and to the content of the presentations or actions undertaken by other participants.

In this way, the audience is offered a dynamic of free conversation for about an hour and a half following the conversation guidelines contemplated by the “Dramatúrgies del debat” project. The chosen protocols are developed as if it were a forum, an assembly or a meeting, as there are no “artists” or “audiences”.

The “Dramatúrgies del debat” project is available on the website ddd.barcelona, which for technical issues cannot be connected now.⁷² The project consists of about sixty conversation protocols, a manifesto and other writings on the condition of the audience.

*The conversation begins with the protocol Oviedo:
Oviedo begins as a traditional meeting between the audience and the artist. After ten minutes of conversation, the moderator will interrupt the dialogue and ask that the first ten minutes of the same dialogue be repeated accurately and in detail (word and gesture). After five minutes of experimenting, he will interrupt again and ask for the last five minutes to be repeated. Oviedo relies on the enormous power of repetition to banish theatricality, expose the absurdity of what is said in general, and allow new things to be thought of while always being said the same. Oviedo is stubborn and old-fashioned.*

And it continues with Albacete:

Due to the nature of this protocol, it will be appropriate to allow the audience to accept the game to have a preparation and “mental warm-up” time of at least five minutes. There are only two rules: the first is that no intervention or response can last more than thirty seconds (participants therefore implicitly agree that when the referee’s bell marks the end of their turn, they must stop); the second is that if more than fifty seconds elapse without anyone speaking, the debate will end (so there is the possibility that the debate will end within minutes of starting).

And continues with Logroño:

Security personnel are advised for this conversation protocol. The presence of the artist and his show is optional. Logroño philologically reproduces the circumstance of the ancient symposium (which meant drinking heavily in the home of individuals, with the option of becoming a philosophical dialogue).

71. What follows (in italics) is the script that Roberto Fratini and Agost Producciones prepared for the session, and that Miquel Valls, a member of the group, has provided to us. Below, the report notes complement the script. More information about the cultural association Agost Produccions at: <http://www.agostproduccions.com/>.

72. Information updates June 2021.

One rule: everyone present must consume the wine or alcoholic beverage they prefer. It's not a tasting: the goal is to reach a certain level of intoxication. The debate will start gradually only after the third glass. Anyone who does not drink does not speak.

And continues with Jerez:

Suitable for audiences with strong stomachs. Jerez has only one rule: any turn of speech (be it a question, an observation, or an answer) must include swear words, slander, blasphemy, attacks on decency, sexual winking, eschatological references, and other verbal excesses. The real acrobatics of the protocol will be to give in to this linguistic disinhibition (which is offensive in itself) without offending anyone directly or raising your voice. In short, it is a matter of upsetting the linguistic register without transforming the gestural register.

And finishes with Altamira:

Depending on the variant applied, specific technical conditions may be required. The protocol is carried out in the dark and whispering. If the artist is present, participants may not be able to locate him. In this case, the artist himself will determine the tone of the talk by addressing the audience in a low voice. It is recommended to perform the same protocol with very sensitive ambient microphones, which capture and amplify the whispers. A sound designer could alter sentences and speeches with real-time effects, and distort the phenomenal nature of the space where the debate takes place. In this case, a certain agglutination of delay and distortion effects could progressively weaken the insight of the acts of speech. The moment all the sentences collapse into an ocean of echoes, resonances, etc., Altamira will end and the lights will come on.

Miquel Valls, a member of Agost Produccions, and Roberto Fratini, creator of the “*Dramatúrgies del debat*” (ddd), will be responsible for activating some of the protocols that make up the dramaturgies of the debate, in a particular session when the artist-piece will be displaced by days 1 and 2 of the symposium, objects, this time, of inflected relation, in a play with the public.

Fratini will begin with a statement: “Belief in what is said is secondary to what is believed to be said.” The rules of the protocols, “encrypted, hidden”, are consistent with the stated principle.

Next, some biased notes about the protocols.

The Oviedo protocol is activated under the question “What do you want to add to what has happened in the last two days?” Oviedo’s *hidden* rule is that the audience is allowed to speak for five minutes, and after that time they are forced to repeat everything they have said. They operate a memory and conceptual synthesis, but above all, the inclination of the participants to return to their self five, ten or fifteen minutes earlier. It is, therefore, a pure play of acting and drama of the moment.

The Albacete protocol recalls a question from the previous day⁷³ and the reaction of Roger Bernat, which one of today’s participants would explain in relation to the position of the director of *Domini públic* in the world and the apocalyptic problems that confront us with the situation of a hypothetical ending. Another participant also states that Bernat understands redemptive,

73. Seventh question (from the second round) asked at the roundtable, led by Constanza Blanco and involving Stefan Kaegi, Mónica Rikić and Roger Bernat.

evangelical and non-apocalyptic art (neither evangelistic nor “catechetical”). There are also those who believe that Bernat did not answer the question in the sense in which it was asked, and that there is a possible “ethics” in the “ways of doing things”, not necessarily linked to thematisation or arguments. Because we’re supposed to be talking about how artists approach ideas, but not how art reconnects us with certain forgotten forms of the self.

The Logroño protocol invites you to do what the ancient philosophers did: drink (this time it will be red wine and in a small glass) and talk. While one intervention advocates safeguarding the complexity of art, another advocates devices. It is observed that non-rhetorical questions cause the speaker to inhabit the centre. Other ideas that have arisen are that theatre is elitist, that the culture of politicians does not serve to cushion art, or that theatre has an untimely, uncomfortable component.

With the Jerez protocol come explicit comments on the reasons why the politico-social restrictions motivated by COVID are the same as those of the closure (of cinemas or theatres, for example). He warns that the state must guarantee the existence of public space, but not become its owner. Also (alcohol and permanence and commitment to practice are doing the work) it is explained that the culture that makes possible the crisis derived from COVID is not Mercury in retrograde, but because of capitalism. The latest remarks allude to the need for circumstantial thinking and the conviction that making art is a waste of the money received from politicians.



DAY 3. 15 October 2020

Presentation. David PÉREZ

The Live Museum: From Mausoleum to Theme Part

Auditori, 15/10/2020, 10 am⁷⁴

This presentation addresses the growing acceptance of the cultural framework of the live arts in contemporary art museums. A trend that has become widespread over the last decade with the emergence of multiple exhibitions that incorporate performance and choreography into the portfolio of temporary exhibitions. At the heart of many of these proposals are immateriality, temporality, and direct interaction with the audience outline a new curatorial strategy that questions the objectual aspect of artistic work and inserts the body and action (of performers and spectators) into the core of the exhibition apparatus.

Through some case studies, a critical reflection of the paradigm of the living museum is proposed that relates the transformations of the exhibition apparatus through the incorporation of the live arts, with the new experiential and cognitive regime of globalised capitalism, and the centrality that experientiality, participation and the body occupy in the cultural, social and economic metabolism of contemporaneity.⁷⁵

David Pérez begins by talking about the “live arts” as the cultural act that focuses on the experience, with practices that appeal to what is established.

In the term *museum*, the “central” idea is that of the collection, a space consecrated as history, and this has a correlation with the mausoleum, the consecration of great names and men.

Pérez is therefore interested in “activating the mausoleum, because conjunctural life is what is outside”; recovering life in the second degree,⁷⁶ in reference to Paul Valéry.

He approaches the museum from a spatial and *objectual* logic, in which time, *between* works and rooms, is a gap. In theatre, on the other hand, it is the other way around: we find, he says, the work driven by the action of some subjects, with a temporal logic. This requires different ways of caring. Both

74. Sastre's previous presentation, “Emerging Dramaturgies, Relational Devices And Invasion Theatres In Today's Balearic Theatre Panorama”, was not done. The information can be consulted on the symposium website: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mart%C3%AD-b-fons-sastre_cat>.

75. Summary of the presentation. Source: symposium website:

<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/david-p%C3%A9rez_cat?authuser=0>.

76. Quotation not found.

spaces produce fictions: historical memories (which aspire to build the space of the present) or dramatic theories (as a relationship with the subjects, in a kind of game of duplications and mirrors related to the truth, located and contingent, of the experience).

The speaker focuses on the “how” of the evolution of the *white cube* (museums) and *black cube* (theatre) devices, and on the ways of attention developed in the spaces. In this line, live art exhibitions would superimpose the spaces; history is presented as a lived, corporeal and energetic world. They are, therefore, grey areas, new space and time configurations that dislocate the mortuary logic of the museum apparatus. In other words, he says, they are a new fold of living history. Hence the question of how the live gallery has been made acceptable.

Pérez is now addressing the relationship between exhibition practices, discourses and institution. That’s why he talks about the exhibition’s models of effectiveness, how art exhibitions work, the effects on space, time and audience, and how they pass this through discourses of building models of effectiveness and verification systems.

In this context, he places the following phenomena chronologically:

1. Intermediate practices. Pérez introduces the model of the studio in the gallery, from which time is derived. It is accompanied by a critique of marketing and an emphasis on live action. They are characterised by the entry of temporal logics (such as happening and performance), environmental (installations, environments) and participatory logics (such as some happenings of Allan Kaprow or the Fluxus movement).
2. Minimalism and an exhaustive analysis of the conditions of perception and attention of the spectator through the space. In this model, the gallery is understood as a space for experimentation in which the body of the spectator emerges; an open space between the work and its body. Criticisms also arise for a certain “theatricality”, for the loss of autonomy of the work and for the topological consciousness of the space.
3. Discursive shift of the arts and the advent of curatorship, through conceptual art, which conceives the space of the gallery as that of reading from the semiotic model, full of linguistic signs. The viewer becomes a radical reader here. Pérez appeals to notions such as “concept” and “discourse” in relation to the theories of John L. Austin or Jacques Derrida, and to the performativity of language. This causes the collection to begin to be perceived as an archive, a key moment in understanding the movements of appropriation and reactivation.
4. Relational art (from Nicolas Bourriaud). The exhibition begins to be perceived as a social art, as a relationship between the audience and the space and the exhibition, and the idea of the spectator as a co-author arises. There is a perceived identification between art forms and political event, the consensual opening of politics, and the suppression of fictional mediation. The gallery was born as a space for the production of ways of sociability.

In this context, the curator is also born, who works with the collection, helps build it and arranges it in the space to make it talk, to create narratives. In the last fifty years, the importance and attributions of curators have grown far beyond the arrangement of the collection, and have moved towards socialisation and educational approaches. The articulations of the cultural and economic sphere perceive a transition between practice and reception, cultural management and the construction of frameworks.

Pérez provides Lois Keidan's concept of live arts (within the new British Labour and the culturalization of the economy), according to which culture in neoliberal societies does not function as a resource; or as a way of life or as a good, but as a resource (understood through "exaltation" in the manner of Friedrich Schiller).

In this context, Pérez recalls, the cultural collapse of the archives in different cultures is due to the fall of the museum as refuge of translation. The museum is also defined in other terms in which the activation of the archives matters (from the culture of heritage to that of processing). In addition, connectivity and immediacy demands are generated.

Neoliberalism promotes the idea of culture as a resource: it involves administration by creative economies and cultural factories. It also fosters it for individuals, for whom culture becomes an asset that enables network competition. All this is accompanied by a process of cultural *eventualisation* in relation to the devaluation of the heritage function, and in the interest in the use of culture as an asset. Jean-François Lyotard thus speaks of the need to "put culture into action", a phenomenon embodied in the proliferation of events.

The "live museum" would thus be the "accommodation" to the museum's new metabolism, which points to the exhibition as an organisational processing of audiences, performers and social relations. A government that appeals to cultural reason is beginning to emerge. Here, according to Pérez, museums not only adopt the cultural framework but also begin to be perceived in an association of values.

Experience,⁷⁷ in line with the concept of *liveness* developed by Philip Auslander,⁷⁸ would be a rhetoric that works both in the presence and in the mediatization of live forms of interaction. The ideal fulfilment of real time would be the absence of time, because we are in a continuous present. What is art?, Pérez asks. And he answers "time"; the idea of "time" can be taken out of the present and out of the immediate reaction and interaction of the narrowing of time. The need for interaction and updating is re-assessable, and has to do with life in general and the devices around us. With this idea of time as art, of time as a subject, he ends.

During the dialogue with the audience of the presentation, Roberto Fratini comments on the notion of "culture" as the journey of the soul towards itself, where accidents and, perhaps, "catastrophic illuminations" occur. He says the new museum insulted the traditional model. The fact that admission

77. "Vivencialidad" in the original Spanish.

78. AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999).

to the old museums (remember the *horror vacui*, the apparent disorder) was often free, exposed visitors to the incidental experience, with the works as attractions. The contemporary museum, on the other hand, is not made up of attractions because much of it is not very attractive. He notes more museum solemnity and emphasis at the Guggenheim than at the Vatican Museums. The relationship arises with theme parks and possible common experiential economies. In short, Fratini is annoyed by the idea of defending a new paradigm of neoliberal culture that insults the old museum with simplifications.



Ludic-theatrical device. ERRO GRUPO

Jogadouro

Itinerant action in the street, 15/10/2020, 10.30 am

Jogadouro is a workshop/practical action of the ERRO Grupo aimed at anyone interested in exploring the procedures that promote situations of collective games, specifically in street art, not exclusively actors or people related to the world of theatre.

*Jogadouro is a performance that refers to two classic texts of Spanish Golden Age drama e: *La vida es sueño*, from 1636, and *El gran teatro del mundo*, from 1655, by Pedro Calderón de la Barca. The action is carried out through a proposal of interaction with the environment, people and space, which allows a playful meeting between all those who are part of the context at the time of the performance.⁷⁹*



79. Summary of the device. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposio20/cap/programa/erro_cat?authuser=0>.

Ludic-theatrical device. LA FARINERA***Farinera, et guanyaràs el pa
amb la suor del teu front***

Teatre Estudi, 15/10/2020, 12 noon

It's a role play against real estate speculation and gentrification.

It builds a micro-society through five social roles: Economic Power, State Representatives, Media, Middle Class, and Precarious Workers.

This is the day of the inauguration of Farinera, a new avant-garde real estate project to be built. Precarious workers are the protagonists, who decide to make a last attempt to stop the destruction of the neighbourhood, which causes a chain of events that ends up forcing the authority of the state and economic power, along with the Middle Class and the Precarious workers themselves, to resolve the conflict in an assembly. Here each group will defend its position within the conflict, and finally it will be the power of the state, through a public vote, who will decide whether or not to build Farinera architectural project.⁸⁰

,

80. Summary of the device. Source: symposium website:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/farinera_cat?authuser=0>.

Conclusions

by Roberto FRATINI, Constanza BLANCO, Carles BATLLE and Verónica NAVAS⁸¹

Teatre Estudi, 15/10/2020, 1.30 pm

Those attending, in representation of the Organising Committee and sitting on the stage of the Teatre Estudi, from left to right, are Constanza Blanco, Carles Batlle and Roberto Fratini, accompanied by Verónica Navas, responsible for the written rapporteurship, followed by an account of the previous three days.⁸²

Carles Batlle recalls that “*I’m Playing!*”, the third annual symposium of *Estudis Escènics*, is a source of nourishment for the academic journal. The symposia (or conferences, colloquia, debates...) held⁸³ try to answer a recurring question: how can the academic world and research be located in a context like ours. Thanks to the coherence required by the internal structure of “*I’m Playing!*”, Batlle points out that the classic symposium format has been overcome, and this is how the contents have gone from the most traditional academic communication (discursive, illustrated with a power point, etc.) to strictly performative or hybrid formulas that have opted for the circulation of the audience through different events. For the closing, Carles Batlle asks the attendees for a “normal and ordinary” debate, which will facilitate its “transcription”, since the symposium, beyond its “fleeing” status as a live event (face-to-face, physical) or online, there will be “partial” documentation of “useful materials and instruments” published in the next issue of the journal, including the rapporteurship by Verónica Navas.

Navas opens the conclusions by questioning the objectivity of the endeavour and favouring subjectivity, both partial and unquestionable. She continues to share various anecdotes. The first is that, in parallel to the symposium, the 53rd International Fantastic Film Festival of Catalonia is being held in Sitges, which, due to the extraordinary situation this year, has decided to enable an online window so some of the films can be seen outside the iconic and traditional physical location.⁸⁴ And it has happened that people applaud from home,⁸⁵ a gesture that Navas considers both a collective recognition

81. Video: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2102>.

82. The recording of the weekly radio show *Això és un drama!* (iCat, Catalan Audiovisual Media Corporation - CCMA), will be on the frontier of the symposium (and outside of this rapporteurship) led by Txell Bonet and directed by Rafel Plana. It can be listened to in full on the CCMA website: “Un programa de ‘simposi’, també conegut com a ‘botellón escènic’”. <<https://www.ccma.cat/catradio/alcarta/drama/un-programa-de-simposi-tambe-conegut-com-a-botellon-escenic/audio/1081684/>> [Last accessed: June 06/2021].

83. More information in the section “Simposis i Jornades” of the website of *Estudis Escènics. Quaderns de l’Institut del Teatre* <<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/pages/view/simposis-jornades>>. [Accessed: June 2021].

84. 155 films were screened through the Festival’s online Virtual Hall, more than half of the programming. More information at: <<https://sitgesfilmfestival.com/cas/noticies?id=1003646>> [Last accessed: June 2021].

85. Phenomenon widely covered by the community of fans of the festival on the social networks, and that can be tracked with the *hashtag* #Sitges2020.

and a personal celebration. The collective and physical recognition of the applause in the hall⁸⁶ has been displaced, this year, by the comments on the networks.

Óscar Cornago also recalls that in the opening of the symposium he mentioned the well-known expression “One thing is ideas, another thing is what happens” (“what happens” as a thing, as a subject) and the desire that, in the words of Navas herself, the symposium was an event that breathed and developed for 72 hours. These concerns about the experience and “what is burning” (second question from Cornago, three days ago), reminds the speaker of the latest film by Oliver Laxe, the eponymous (no question, this time) *O que arde* (2019), popularised, among other things, by the awards received at some festivals,⁸⁷ “elitist” participation environments discussed the day before during the dynamics of the “Dramatúrgies del debat”, conducted by Fratini and Agost Produccions. In this respect, Navas considers that it is precisely in that session where the true conclusions of the symposium arose due to the nature of the discussion (irreverent, regulated, fictional and true) during the day, a discussion activated in turn by what each participant had experienced until then. This makes Navas think that it is in the discussion that “what happens, what *exists*” takes place.

Through her personal anecdote, Navas comments that *O que arde* was the second film she saw during the lockdown after a long time without watching any, without “being a spectator”, which is her passion. The film that preceded it was an adaptation of a play built on “misunderstanding”, according to Navas, of doing nothing more than an audiovisual planning of a dramatic text, and not even being useful as a playful artefact, as entertainment. The erroneous essence on which this last film is built is what Navas thinks is really “burning”.

She also recovers the idea discussed the day before about theatre as an elitist medium as “not everyone gets there” (as opposed to cinema, which is highly popular). Clearly understanding this as a cultural issue, Navas discusses paternalism or a possible desire to reach everyone, and questions who everyone is and, beyond that, what is popular, what a body needs, what levels of care each experience requires, how far artistic and cultural expressions go, and so on.

Navas considers that the film *O que arde* has a “slow” temporality that assimilates to the person’s breathing as he watches it (regardless of whether he does so in the theatre or in bed, with a tablet close enough to the face to validate – or not – the sensation of abstraction of the black box). Moreover, the narrative time of the film is assimilated to the filming times based on waiting for what is to be shot. In this respect, Navas provides the example of fire, and finds a parallel between the recurring invocation that, from the verb, is made throughout the footage and the fact that the team had to wait for a real fire

86. The tradition of applauding before and after each screening is well known in the vast community of Sitges Festival fans.

87. One of them was from the Cannes International Film Festival, which, in its 72nd year (2019), awarded the Jury Prize to the film directed by Laxe and written by Santiago Fillol.

to happen to shoot it. The actual shooting was, at the same time, contingent, inevitable and essential for the film to be what it is.

And this is where chance comes in and one of the most beautiful shots of *O que arde* emerges: the appearance of a horse on fire riding through the embers. “Catching” this extraordinary image, Navas considers, is an example of fact and latency (Claramonte might argue), reasons that connect with the already discussed relational theatre, where *relational* would be a dispensable epithet rather than a qualifier. Since theatre is always related, perhaps the questions that should be asked are rather about the bodies that each piece relates, as well as the spatial and temporal design, always through a consciousness towards the sensitive awakening of the implicit spectator.

Returning to the film adaptation he contrasted with Laxe’s film, Navas wonders how far our “tolerance of fire” will go to keep up with cultural products until “something changes”. Because while theatre may not be and should not be democratic, the aesthetic experience, enjoyed from any everyday practice, should be. Thus, theatre alone would be another way of working on it.

Navas also shares concerns about social media as fictional frames of life (and governed by non-human rhythmic tempos) or the actual non-influence of the pandemic, given the collective attempt at social fiction to go on “as if nothing” (in a veiled allusion to the “new normal”). And a wish: “We do what we do with the body we have *now*.”

To close, remember some expressions heard during the previous days: slow time, return to the circle, return to the pattern, play with the norm, appeal to sensitive experience, public spaces (or not), responsibilities as spectators with the (relational) ecosystem, the topic treated as an argument or from the design of a situation, etc.

Roberto Fratini points out that the reality of the symposium, or at least this is how it is perceived, is that, despite the will, some of the central issues will not be resolved. It is reminiscent of a traditional tale cited by Vladimir Odóievski to talk about the “untimeliness”,⁸⁸ fundamental in our theatre-ludic relationship, between the theatrical and the ludic dimension. The “ludic devices”, far from being theatrical avant-garde, what they do is archaeology, and they will only serve our context if they produce a revelation.

In this respect, the symposium lacks spaces for game theory, with a tradition that includes titles and names such as *Homo ludens*, by Johan Huizinga⁸⁹ or Roger Caillois with *Man, Play and Games*. Caillois, he explains, divides children’s games into four categories: *mimicry* (based on simulation), *alea* (chance), *agon* (competition), and *ilinx jilx* (vertigo, loss of control). Each existing game has some (or all) of these parameters. Fratini insists that some analytical or classifying categories with a certain history, such as those mentioned, could be applied when speaking of “new theatrical formats”.

There is also a pedagogical misunderstanding: the game that treats adults as children to make them go through very basic experiences that do not

88. *Destiempo*, in the original Spanish.

89. 1872-1945.

invent anything. In contrast, he states that in the theatrical context the game only makes sense if it is for adults, that is, if one understands the non-parity of conditions, the multisensory capacity inherent in the *ludus* and its bad and dirty aspect (as opposed to the experimentation-laboratory environment). Similarly, a device, if it is for adults, must work regardless of whether or not the participant is benevolent. In short: “ludic theatre does not mean children’s theatre with a variation for adults, because it is not part of the myth that we have to be children again.”

The first intervention by the audience, by Marc Villanueva, expresses the concern for the lack of space for discussion, moments of relationship to collect what was happening during the symposium and reflect on it, especially with regard to ludic-theatrical devices, which he considers samples of practice as research and therefore subjects of dialogue and exchange. A doubt as to why the symposium, with a few exceptions, did not generate a common language.

Silvia Ferrando, an IT professor, wonders aloud “what’s left”. She agrees with Fratini in his generally paternalistic attitude towards those fields of the theatre that he considers need improvement and, in contrast, they are treated with excessive care. She thinks it would help to put the devices into play to see how well they connect with the audience. Our time offers very little for reaction and has a constant feeling of “docile obedience”, but considers that the audience “dares more” the stronger a device is. The way would be to spin ideas, weave, create continuity; also questioning what we believe is not working in order to reclaim its agency. *Relational* would imply an emancipatory will.

The third intervention is made by the same guest who, two days before, during the roundtable, asked the first question from the audience. He points out that the good part of the symposium is the ability to make the listener think, to “give work”. He considers that he has seen and heard about *what* (games, formats, devices, etc.), about *why*, about *how*, about *when*. So the question is *where*: do the devices explored at the symposium feel comfortable in a space established as a stage? He believes that it would be necessary to do this documentary work of studying and recording the place where these types of works can happen, something that Roberto Fratini defines, next, as a “topological taxonomy (as a discourse about the place) of interactive theatre.

The fourth speaker wonders if the fact that we are an adult “leisure audience” is related to the understanding (from artistic creation or from participatory benevolence) of ludic and childish play theatre. In this regard, Fratini believes that the answer can be found, on the one hand, in the fact that some creators mistakenly believe that spectators need to be children again; and, on the other, in the fact that a part of the audience accepts this sociocultural task of “innocence”. In contrast, it would be possible to use the proposed game-device “perversely” (for example, the slide), according to which it would become a device, which includes notions of risk or resilience. In a summary of what Foucault is proposing, says Fratini, *device* is the apparatus that, while in use, is using you. The success of the device lies in the lightness of the device.

The fifth intervention, by Cristina Cordero, questions whether we are prepared for subordination, for non-response to instruction: is the dramaturgy of ludic-theatrical devices prepared for disobedience?

Also from the audience, and in relation to amended paternalism, Andrea Bel considers that a way to escape it would be to consider spectators as players-citizens, social political bodies located in a place (game board) where they develop a role. Fleeing the idea of passivity, then, would mean accepting the game and, therefore, a simulation of political action with results. In response, Fratini says that the interesting rules of being obeyed are those that are discovered as paradoxes. Interesting choices are difficult, he insists; that the audience will never know if they are making the best decision from an ethical and strategic point of view.

Roberto Fratini, to end the session and also in response to Villanueva's concern, agrees that possibly the symposium could have included more, but refers to its already mentioned etymological meaning (to meet for a drink) and says that it may be unfair to consider that it should be fundamentally inclusive (apart from issues such as saturation of the programme), when there are other more informal interstitial spaces.

Carles Batlle closes the session thanking the whole team and with a special mention of Ferran Adelantado's "organisational efficiency".





EL JOC no té res a veure amb els diners.

El joc té a veure amb l'amor i amb la intervenció divina.

[...]

Les cartes poden ser divertides, perilloses o destructives.

Mai no són neutrals.



David Mamet
Writing in Restaurants
1989