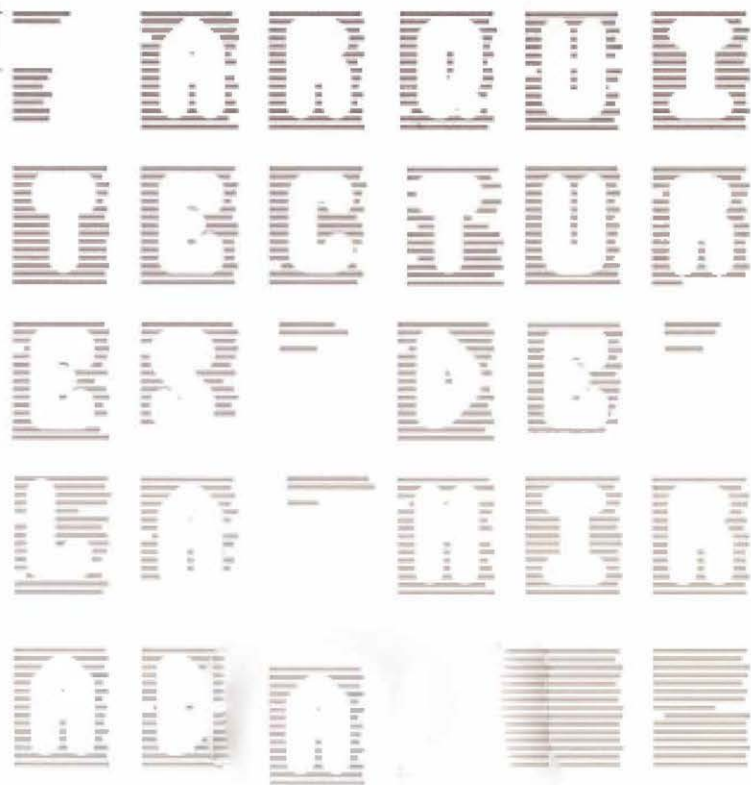


[CdL#2]: DANSA I PENSAMENT

# Arquitectures de la mirada

Ana Buítrago (ed.), José A. Sánchez, Christine Greiner,  
Marina Garcés, Zeynep Günsür, Jaime Conde-Salazar  
Pérez, Clàudia Galhós i Jacques Rancière



**Ana Buitrago** (Eastbourne, 1967) és coreògrafa i ballarina independent. Llicenciada en Filologia Anglesa per la UCM i en *Dance Performance* per la SNDO, Universitat de les Arts d'Amsterdam. Des de 1992 realitza les seves pròpies coreografies i intervencions tant en solitari com amb altres artistes, desenvolupant en paral·lel una àmplia tasca docent i de recerca. Entre 1995 i 2001 va ser membre del col·lectiu de coreògrafes UVI-La inesperada i codirectora d'Estudio 3 (Madrid). Entre 2004 i 2007 ha estat codirectora artística de La Porta (dansa independent Barcelona), estructura amb la qual segueix col·laborant puntualment.

**José A. Sánchez** és catedràtic d'Història de l'Art a la Universitat de Castella-la Manxa. Ha publicat, entre altres, els llibres *Brecht y el Expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994 i 1999), *La escena moderna* (1999) i *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007). És director de *Cairon. Revista de estudios de danza*, del grup ARTEA. *Investigación y creación escénica* i codirector del Màster en pràctiques escèniques i cultura visual de la Universitat d'Alcalá.

**Christine Greiner** és professora del Departamento de Linguagens do Corpo de la Pontificia Universidade Católica de São Paulo. Coordina el Centro de Estudos Orientais i dirigeix la col·lecció *Leituras do Corpo*, de l'editorial Annablume. És autora del llibre *O Corpo, pistas para estudos indisciplinados* (Annablume, 2005).

**Marina Garcés** és professora de Filosofia a la Universitat de Saragossa i a la UOC. És autora del llibre *En las prisiones de lo posible* (2002) i de nombrosos articles. És creadora del projecte col·lectiu de pensament crític i experimentació Espai en Blanc.

**Zeynep Günsür** (Istanbul, 1968) és llicenciada en Sociologia per la Universitat de Boğaziçi. Imparteix cursos a la Universitat Tècnica de Yıldız d'Istanbul. Forma part del consell de direcció de la xarxa Danse Bassin Méditerranée i és membre fundadora de l'Association of Contemporary Performing Arts Initiation. L'any 1999 va crear la companyia Movement Atelier, amb la qual segueix treballant.

**Jaime Conde-Salazar Pérez** és llicenciat en Història de l'Art (UCM). MA en *Performance Studies* (Universitat de Nova York, 2002). Ha col·laborat com a crític de dansa en diverses revistes i és membre del Consell de Redacció de *Cairon. Revista de estudios de danza*. Actualment col·labora com a dramaturgista i escriu sobre arts vives.

**Claudia Galhós** (Lisboa, 1972) escriu sobre arts performatives per al setmanari *Expresso* i per a *Diário Económico*, *O Público* i *Jornal de Letras*. L'any 2001 va publicar el seu primer llibre de ficció que iniciava la *Trilogia Rock*, acabada el 2007. Ha publicat diversos relats curts en col·leccions portugueses i estrangeres. Amb freqüència realitza la documentació de seminaris i programes d'experimentació en arts performatives.

**Jacques Rancière** (Alger, 1940) és un reconegut filòsof francès i professor emèrit de Filosofia de la Universitat de Paris VIII (Saint-Denis). Va participar en la revolució de maig de 1968. Actualment és conegut per les seves aportacions al camp de l'estètica i la democràcia.



CdL  
COS DE LLETRA  
DANSA I  
PENSAMENT  
[#2]



# Arquitectures de la mirada

ANA BUITRAGO (ED.),  
JOSÉ A. SÁNCHEZ,  
CHRISTINE GREINER,  
MARINA GARCÉS,  
ZEYNEP GÜNSÜR,  
JAIME CONDE-SALAZAR  
PÉREZ, CLAUDIA GALHÓS  
I JACQUES RANCIÈRE

Centro Coreográfico Galeg Mercat

de les Flor Institut del Teatr

Universidad de Alcalá

Consell assessor de la col·lecció CdL:

Natalia Balseiro, Francesc Casadesús, Irene Filiberti, Clàudia Galhós, Christine Greiner, Carles Guerra, Ramon Jovells, Magda Polo, José A. Sánchez, Pedro Sarmiento i Mercè Saumell.

Coordinadora de la col·lecció: Ana Buitrago

Coordinadora editorial: Magda Polo

Disseny: Roger Adam

Maquetació: Menú de Comunicació

Primera edició: setembre de 2009

© Ana Buitrago (ed.), José A. Sánchez, Christine Greiner, Marina Garcés, Zeynep Günsür, Jaime Conde-Salazar Pérez, Clàudia Galhós (2009) i Jacques Rancière (2004, «The Emancipated Spectator», dins de *Aesthetics and Politics*, amb l'autorització de Continuum).

© de la traducció al castellà: Antonio Fernández Lera, (text de Zeynep Günsür); Juan Fernández Lera (textos de Clàudia Galhós i Christine Greiner), Emilio Ayllón i Ana Buitrago (text de Jacques Rancière); © de la traducció al català: Marcel Germain i González

© de les fotos, els seus autors

© d'aquesta edició: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Universidad de Alcalá

ISBN de la Universidad de Alcalá: 978-84-8138-843-5

ISBN del Mercat de les Flors: 978-84-613-4041-5

Imprès a: Menú de Comunicació

Dipòsit legal: B-34701-2009

Imprès a Espanya. Printed in Spain.

Tots els drets reservats. Queda prohibida la reimpressió o reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment electrònic o mecànic, fotocòpia o gravació o qualsevol sistema d'emmagatzematge o recuperació d'informació, inclosos els que avui dia siguin desconeguts o inexistents, sense l'autorització per escrit dels titulars del copyright.

## Agraïments

Vull agrair als autors que han conformat aquest *Cos de lletra* no només les seves aportacions, sinó també el seu entusiasme per la proposta i agrair també la seva col·laboració als artistes que han cedit les seves imatges. Gràcies a Antonio Fernández Lera, Juan Fernández Lera i Emilio Ayllón Rull, que m'han acompanyat pacientment en les traduccions i revisions. A Cesc Casadesús i a José A. Sánchez, que m'han preguntat insistentment què volia dir amb *Arquitectures de la mirada*, ajudant-me a conformar-lo. A Roger Adam per tenir cura del disseny i tots els qui m'han deixat que els interrogués, els mirés i els fes comentaris al llarg del procés de teixir aquest llibre.

Ana Buitrago (ed.)





## ÍNDEX:

1. Introducció. Teixir en l'efímer. Ana Buitrago  
**p. 9**
2. La mirada i el temps. José A. Sánchez  
**p. 13**
3. La visibilitat de la presència del cos com a estratègia política. Christine Greiner  
**p. 55**
4. Visió perifèrica. Ulls per a un món comú. Marina Garcés  
**p. 75**
5. Espais intermedis / Representació intermèdia. Zeynep Günsür  
**p. 95**
6. Fora de camp. Jaime Conde-Salazar Pérez  
**p. 117**
7. Unitats de sensació. Claudia Galhós  
**p. 141**
8. L'espectador emancipat. Jacques Rancière  
**p. 187**



# 1 Introducció

## Teixir en l'efímer

Ana Buitrago

*Arquitectures de la mirada* sorgeix de la invitació als autors\* a qüestionar les diverses maneres de mirar i d'ésser mirat avui, un element basal de qualsevol proposta coreogràfica. A escoltar com construïm la mirada en aquell espai intermedi i en moviment que hi ha entre el jo i l'altre i a observar com des d'allà ens relacionem amb la presència, la imatge, l'absència, la memòria o el que encara no és.

Però per què arquitectura si cap dels textos que componen aquest llibre no analitza l'espai arquitectònic teatral ni les seves derives museístiques, paisatgístiques o urbanes? Per què cap dels autors no ha parat una especial atenció als murs, als fonaments o a les orografies espacials i en tots els casos es parla de construccions temporals, relacionals, sensibles o afectives que giren al voltant de la visió i de tot el que és no visible? Probablement perquè des d'un principi coincidim que crear o mirar una obra coreogràfica no és dirigir-nos a un lloc físic concret, sinó més aviat un intent continu de crear espais en el temps i el moment compartits. Llocs intermedis entre la mirada de l'artista i la de l'espectador en què allò «no

\* En realitat la invitació concreta només es va fer a sis d'ells; el text de Jacques Rancière era previ, però havia sorgit d'una invitació similar.<sup>16</sup>

vist» esdevé visible i desenvolupa tàctiques i posicionaments no sotmesos a una hegemonia de la visió, en els quals cada mirada assumeix una relació activa amb el procés de composició i edició d'aquesta arquitectura efímera que construeix els pilars d'altres possibles.

Però malgrat tot això em pregunto quina necessitat tenen els meus ulls de crear arquitectures per relacionar-se amb aquella infinitat en transcur, quina necessitat tenen d'ajuntar aquests dos termes, arquitectura i mirada, quan allò a què ens referim constantment són relacions teixides en la matèria del temps i que no volen quedar cimentades, fixades o classificades, sinó que busquen existir a través de la contínua transformació, el moviment i la desaparició.

I així m'adono que, més que arquitectures, el que vull crear són només petites xarxes fetes de materials fràgils i volàtils, que amb res més que la remor de l'onatge es puguin diluir de nou en sal per tornar a cristal·litzar més endavant en qualsevol altra forma efímera, permetent-me mirar i pensar la mirada cada cop com a nova, sense que això em converteixi en una desmemoriada sinó més aviat en una ingènua cultivadora de la ingenuïtat. Potser senzillament vull poder mantenir el llenç en un etern retorn al blanc, per poder mirar des de l'experiència de cada trobada. En definitiva, recuperar aquell ull sensible, l'ull de què ens parla Marina Garcés, que «ni aïlla ni totalitza. No va del tot a la part ni de la part al tot. El que fa és relacionar el que està enfocat amb el que no ho està, el que és nítid amb el que és vague, el que és visible amb el que és invisible. I ho fa en moviment, en un món que no està mai totalment al seu davant sinó que l'envolta». I fer-ho, com diu Claudia Galhós, des de la «dislocació de la mirada» que construeix «una dramaturgia de la mirada» que cadascun de nosaltres pot escriure.

Al llarg dels diferents textos que es presenten a *Arquitectures de la mirada*, els autors ens porten per recorreguts que –a més d'assenyalar certs tipus d'arquitectura de la visió que, segons les diferents cultures de partida s'han anat assentant i transformant al llarg de la història, en funció dels avatars de la filosofia, l'art, la ciència o la política– ens endinsen en els diferents espais i dispositius que els coreògrafs i els espectadors actuals posen en joc, on la mirada encarna altres sentits o, si més no, altres

enfocaments que van més enllà de la perspectiva centralitzada predominant a Occident. Així, ens parlen de mirades que toquen, que escolten, de la mirada perifèrica o desenfocada, de la inclusió del «fora de camp», de tot aquell món que no és directament visible, però que es troba latent als nostres propis cossos i memòries d'espectadors i de creadors. Això ens porta a qüestionar la nostra comprensió del que és visible i del que no ho és, de la presència i l'espai de representació, i a entreveure per aquests espais intermedis, inclassificables i inaprehensibles que tots contribuïm a crear en l'encontre/xoc de mirades que es produeix en les arts vives. I m'atreveria a dir que ho fan amb una forta càrrega de poesia i d'optimisme.

*Arquitectures de la mirada* és, finalment, un cos crític coral en el qual s'entrecruen set mirades, cadascuna amb la seva pròpia veu i els seus referents, un fet obvi, però necessari per poder construir aquesta arquitectura de creuaments i nusos en moviment amb les seves diferents invitacions a la mirada que, en el seu autoqüestionament, ambiciona obrir espais d'imprecisió, encara inexistents, des d'aquell lloc compartit que els cossos creen en desplaçar-se.

Recórrer les seves pàgines és una invitació a sentir què vol dir per cadascú mirar i ésser mirat avui, en un món en què els nostres ulls es troben atrapats o negats per milers d'imatges que, de pura saturació, ens condueixen a un allunyament, a una descarnalització de la mirada que no ens permet apropiarnos de la distància necessària per poder veure'ns i veure l'altre. És un recordatori que les perspectives úniques no existeixen i que mirar és construir, sentir, pensar i relacionar en el temps; que l'interès es troba en aquells llocs «entre», en aquells espais per a la mirada i la vida en què la distància conviu amb la proximitat, el detall, el que és subtil, i en els quals allò que no és visible pren cos i es deixa veure, tocar, sentir, imaginar. Perquè tot el que hi ha no s'acaba en el que és visible.

Tornar el cos a la mirada i, amb ella, el pes al cos i la carn al pensament.

Isleta del Moro, 15 d'abril de 2009



## 2

### La mirada i el temps

José A. Sánchez

La concepció autoral de la pràctica coreogràfica va conduir inevitablement a una reflexió sobre la posició del subjecte en el dispositiu escènic. D'aquesta reflexió en va derivar en un primer moment un rebuig del que és espectacular, és a dir, de posar el cos al servei de la imatge en benefici d'un cos discursiu. En les propostes de nombrosos coreògrafs a partir dels anys seixanta, el cos que actua per crear imatges va ésser substituït pel cos que escriu i, paral·lelament, l'espectador va ésser reemplaçat per un lector. Tanmateix, aquest desplaçament no deixava d'ésser una abstracció teòrica, ja que la imatge és inalienable del cos i, d'altra banda, qualsevol imatge (i novament amb més eficàcia en els temps actuals) és alhora signe. El conflicte cos-imatge de seguida es va revelar no com un antagonisme dialèctic, sinó més aviat com una tensió productiva en l'interior de la producció coreogràfica.

A principis del segle XXI, nombrosos coreògrafs han plantejat la qüestió de la mirada com a eix central del seu discurs. En fer-ho, assumeixen la impossibilitat d'alterar substancialment la situació bàsica (física) del que és escènic: la d'un ésser humà que mira el cos d'un altre ésser humà que actua al seu davant; no obstant això, s'han esforçat a descobrir noves maneres de subvertir-la, d'alterar la comoditat objectualitzadora de l'espectador i d'activar processos de comprensió que trenquin la immediatesa temporal i que permetin una obertura: el cos,

sense deixar d'ésser imatge, es converteix també en generador de discurs i dialoga amb la mirada (o amb el cos) de l'espectador en una dimensió ja no absolutament condicionada pel que és sensible. Aquest diàleg es pot entendre com una temptativa per part de l'autor d'apropiar-se en certa mesura de la mirada de l'altre i d'utilitzar-la com a material per a la seva pròpia construcció: com que assumeixo l'objectivitat inalienable del meu cos, puc restar subjectivitat a la mirada de l'altre i tractar-la objectivament com a material compostiu, sense que això suposi un qüestionament de la condició de subjecte de tots dos, sinó més aviat un intent d'emfatitzar-la en un necessari joc intersubjectiu.

Les tècniques utilitzades per a la posada en escena d'aquestes arquitectures són diverses. De vegades es recorre a posar en evidència els condicionants corporals de la mirada forçant així una consciència crítica del punt de vista o bé una activació física de l'espectador; el resultat: una dinamització de la situació bàsica per mitjà de l'ampliació de la dimensió espacial. L'activació de la memòria visual (mitjançant el recurs a arxius comuns o a elements sensibles que permeten l'accés a memòries personals) constitueix un altre mitjà d'ampliació de la situació bàsica, en aquest cas en la seva dimensió temporal. Ambdues dimensions resulten alterades quan el que es proposa és una inversió de la mirada, ja sigui perquè la mirada es dirigeix cap a l'espectador, convertint-lo ara en objecte, o perquè es convida a l'exercici de mirades impossibles: cap a l'interior del cos, cap a l'interior del procés o, fins i tot, cap a la part amagada de l'espectacle. De la inversió de la mirada en pot derivar, també, una proposta diferent: la substitució de la imatge escènica per la imatge construïda, és a dir, la substitució de la mirada directa per la imaginació condicionada, resultant d'una paradoxal neutralització del cos com a signe i com a imatge que, tanmateix, posa en evidència la inextricable unió dels tres termes.

## **I. Cinc idees**

### **1. Mirar i ésser mirat**

Quan la dansa litúrgica i la dansa festiva, per diferents vies i en diferents contextos, van derivar cap a la dansa escènica, el ballari i la ballarina es van



convertir en éssers per a la mirada. La pintura (des dels vasos grecs fins als olis romàntics) no va fer més que plasmar aquesta experiència d'entrega i d'apropiació visual que habitualment tenia lloc en l'espai dels teatres. La dansa romàntica va portar a l'extrem aquest tipus de transaccions i Degas ho va saber plasmar tant en els seus pastels com en les seves figures de cera: els materials utilitzats pel pintor eren coherents amb la voluntat *manipuladora* de l'espectador, però també amb la impossibilitat de fixar consistentment una experiència inevitablement efimera.

La ballarina de Degas, com la de Ramón Gómez de la Serna,<sup>1</sup> no mira, es deixa mirar; com els animals, es relaciona a cegues amb el seu entorn: amb l'espai, amb la música, amb els altres ballarins i fins i tot, encara més a cegues, amb el que hi ha més enllà del prosceni. Ha renunciat a la consciència del jo i presta el seu cos privat de subjectivitat a la subjectivitat de l'altre. Hi ha una subjectivitat que s'expandeix i una altra que s'encongeix fins a la desaparició, en un moviment inversament proporcional al de l'expansió i la limitació del cos que suposadament les sustenta o hauria de sustentar-les. L'espectador, en diàleg intel·lectual amb l'autor de les formes a les quals els ballarins presten la seva matèria i les seves destreses, mai no podria entrar en un diàleg versemblant amb aquells éssers privats de mirada. D'aquí que projecti sobre ells la seva fantasia, prescindint d'una realitat (esforç, emoció, imaginació, memòria) que en cap cas no serà tan interessant com la forma a què s'enfronta i les emocions, imaginacions i memòries que es creen en la seva pantalla interior. El cos immòbil de l'espectador pot entrar en un diàleg efectiu amb el cos dinàmic del ballarí?

El ballarí, per la seva banda, com a ésser *per a la mirada*, prefeix mantenir la ficció que fa possible l'esdeveniment teatral, i busca permanentment en la mirada externa (la del pintor, la del coreògraf, la del realitzador cinematogràfic...) la construcció d'una identitat que per si mateix no aconsegueix construir, en veure's, segons tots els indicis, privat d'un centre sòlid. Pur narcisisme? O més aviat manifestació extrema de quelcom que ens afecta a tots? No és més sincer el ballarí en el seu oferiment a la representació que els qui recorrem a desviar l'atenció del problema allunyant-nos d'un cos que ens situa en una dimensió incòmoda

i entregant-nos, per aconseguir-ho, a un esforç quotidià i de vegades desproporcionat d'autorepresentació? (És possible la sinceritat?)

La relació entre espectador/a i ballarí/ina es podria entendre com una concreció d'aquell teatre de la consciència que Giorgio Agamben descriu en les seves reflexions sobre el subjecte-individu o, en les seves paraules, «sobre la impossibilitat de dir jo». L'experiment realitzat amb l'ull manipulats d'un bou va servir a Descartes per demostrar el que la neurociència confirmaria segles més tard: que l'acte de visió no es produeix en el globus ocular, que no és un acte concret, sinó un procés de pensament; el subjecte només hi veu quan pensa que hi veu: «l'ull que mira es converteix en ull mirat i la visió es transforma en un *veure's veure*, en una *representació* en el sentit filosòfic, però també en el sentit *teatral* del terme.»<sup>2</sup> Quins són els actors d'aquest drama? L'ull i el cervell? Ja Descartes va descobrir el mecanisme fisiològic del globus ocular, que permetia la seva utilització per part de qualsevol altre jo situat a l'exterior. Quant al cervell, fa dècades que els neuròlegs hi han penetrat a la recerca del jo sense trobar-lo: els seus múltiples viatges del còrtex a l'hipotàlem i d'allà al cervell mitjà no han donat cap resultat. On queda el subjecte de la consciència al qual quotidianament ens referim amb el pronom «jo»? Segons Teste, el personatge de l'obra de Valéry al qual el text d'Agamben serveix d'introducció, en la pura repetició: «Jo sóc essent i veient-me; veient-me veure'm, i així successivament...»<sup>3</sup> Quan el subjecte de la visió intenta interrompre aquesta repetició per ésser sense veure, desapareix. Però mentre es manté en la repetició ha d'acceptar la distància de si mateix, la distància del seu cos, de les seves emocions, de la seva memòria, no pot ésser un amb ella, i per tant és algú aliè al seu propi jo. «Només morint», proposa Agamben, «el Jo podria obrir un pas més enllà de si mateix; però això és justament el que el Jo no pot fer, perquè la consciència –aquella puríssima ficció teatral– no pot morir, sinó només repetir-se fins a l'infinit».<sup>4</sup>

L'espectador que s'enfronta a un cos sense mirada descansa temporalment de la tensió que provoca la distància amb el seu propi cos, expandeix el teatre de la subjectivitat amb la intenció de relaxar la *musculatura* de la seva consciència: s'especialitza en la tasca de mirar i

descarrega sobre el ballarí la d'ésser mirat; ara bé, ningú no li assegura que el ballarí no pugui també mirar. Quan el ballarí obre els ulls, a dins s'hi anuncia un abisme.

La dansa moderna va trencar la ficció del ballarí cec, va interrompre la repetició i va privar l'espectador de la comoditat de la seva representació passiva en l'espai de la teatralitat social. En obrir els ulls, el ballarí es mostrava en la seva condició de cos subjectiu, disposat a participar activament en la transacció visual de l'espectacle. No es tractava tant d'anul·lar la transacció, sinó de prolongar la negociació que hi va associada. Si l'espectador subjecte de la visió, en la metàfora original, es trobava amagat en la posició de qui mira darrere de l'ull, en la nova situació, l'espectador es veia reduït a ull a través del qual mira el subjecte vist. La concepció de l'ull de l'espectador com a objecte, com a màquina que construeix la forma dissenyada pel subjecte que balla, es va prolongar mentre el modernisme va poder mantenir la ficció d'un art autònom i poderós. Les ficcions duren mentre resulten socialment útils. Tanmateix, el descobriment de la ficció no implica la destrucció del dispositiu que la sustenta, ni impedeix que aquest mateix dispositiu se segueixi utilitzant amb altres finalitats: alliberada de la seva funció transcendent, la ficció pot servir a la construcció del que és lúdic. D'aquí la possibilitat d'imaginar noves propostes coreogràfiques en què els ballarins tornen a presentar-se davant de l'espectador *com si fossin cecs*, o pretenguin imposar-li una mirada *com si* els qui miren no fossin més que ulls de bou cartesians a través dels quals es parla a una societat mal·leable.

## 2. Obertura i intimitat

La utilització de les càmeres de vídeo, les projeccions diferides o els circuits tancats ha transformat radicalment la manera de concebre la mirada per part dels ballarins. L'ésser *per a la mirada* del segle XXI ja no necessita l'espectador amb la mateixa urgència amb què el necessitava el ballarí cec del segle XIX, ni tampoc es troba sotmès a la pressió de construir la mirada de l'ull que necessita que l'ajudin a veure: la càmera li permet relacionar-se amb aquell ull mecànic que no només enregistra

el present, sinó que enregistra també la duració i permet diferir l'acte de visió, o fins i tot fer coincidir el subjecte de l'acció amb el de la visió, és a dir, el subjecte i l'objecte de la mirada.

L'any 1989, Àngels Margarit va presentar *Subur 301*, el primer d'una sèrie de solos «per a habitació d'hotel». Es tractava d'una peça en què la ballarina interpretava una seqüència de moviment davant d'un grup molt reduït d'espectadors en l'espai limitat d'una habitació. Ara bé, l'espectador físic no era l'únic receptor de la peça: en una cantonada de l'habitació hi havia una càmera. La seva presència i la dimensió pública de l'edifici-hotel contrastaven amb la suposada intimitat derivada d'una presentació d'aquest tipus, a la qual cosa s'afegia la composició mateixa de la dansa, mancada de referències privades i construïda com una seqüència circular d'estructura matemàtica. Malgrat la proximitat, el públic rebia la peça, com la càmera de vídeo mateixa, molt més a través de la mirada que a través de la presència.<sup>5</sup>

El que la peça de Margarit anunciava i moltes altres constatarien és que la proximitat no garanteix la copresència: els cossos resten en la seva alteritat inalienable i la coreògrafa pot mantenir en tot moment el control de la situació, fins i tot quan es permet jugar amb el desconcert de l'altre. La decepció, la inaccessibilitat o l'estranyesa són els sentiments que la coreògrafa maneja per assegurar una posada en moviment del pensament que mira. Asseguts en aquella habitació, els espectadors es feien plenament conscients de la seva condició d'observadors: la seva presència amb prou feines afectava la situació escènica i els seus cossos no deixaven en l'espai cap empremta visible. La mirada per si sola no podia assolir el coneixement ni la reflexió que el cos silenciós en moviment desplegava al seu davant i tan a prop seu. No només això: ni tan sols tenia accés a la contemplació de la totalitat del procés, ni a la multitud de perspectives que la càmera de vídeo, testimoni impertèrrit, podia enregistrar. La mirada es mostrava com un límit per a la comprensió del discurs del cos, al mateix temps que el cos mateix (el de l'espectador) es mostrava com un límit per a la mirada més ambiciosa.

La peça de Margarit posava en escena les dues imatges de la ballarina: la de la ballarina cega, que necessita l'altre per ésser (de fet,



Àngels Margarit.  
*Subur 301* (1989).  
Foto: Carme Masià.

ella en cap moment no mirava els qui tenia més a prop) i la de la ballarina modernista, que no necessita ningú més que ella mateixa per construir la mirada (enregistrada per l'únic espectador interessant: l'ull de la càmera). Dotze anys més tard, Cuqui Jerez va invertir els termes de manera lúdica: si a *Subur 301* l'espectador tenia un accés immediat a la comprensió tant de la situació com del discurs coreogràfic, a *A Space Odissey (2001)*, s'enfrontava a una construcció de gestos, accions i objectes en principi incompreensible. En canvi, mentre que l'espectador de l'habitació d'hotel anava prenent consciència progressivament dels seus límits fins a caure en una possible frustració, la consciència de l'espectador de l'«odissea» es dissolia sobtadament quan la imatge retornava projectada davant dels seus ulls. Com en la peça de Margarit, la càmera ocupava una posició privilegiada, encara que en aquesta ocasió no competia fins al final amb l'espectador, sinó que es posava al seu servei per compartir codis i, finalment, plaer lúdic. El 1989, la càmera, l'objectiu de la qual era la creació d'una situació i l'enregistrament documental de l'acció, es convertia involuntàriament en subjecte receptor de la peça, enduent-se les imatges d'un cos els secrets del qual no es revelaven en absolut durant l'execució en directe. El 2001, la càmera, no visible al principi, es descobria després de vint minuts d'acció deceptiva per posar en evidència la incapacitat de la mirada directa, els límits del cos subjectiu que mira; no obstant això, la imatge enregistrada per la càmera era compartida en un segon acte amb els espectadors pacients, i llavors, sí, a diferència del que succeïa el 1989, la paraula del cos es visualitzava en els signes compostos per a la perspectiva invertida que només la projecció feia llegibles.

Cuqui Jerez resolía el problema plantejat per Àngels Margarit? No; però el desplaçava, relativitzant humorísticament la mirada a l'abisme continguda a *Subur 301*. El cos, com la paraula, difícilment pot comunicar a qui mira o a qui escolta un sentit únicament endevinable en situacions d'intimitat efectiva, en espais privilegiats de solitud compartida, molt diferents a aquelles construccions espectaculars del que és íntim que es poden desplegar en un espai públic. Tanmateix, aquest límit no fa impossible la mera comunicació; la proposta de Cuqui Jerez consisteix a *desmuntar* la mirada de l'espectador per convidar-lo a participar en un

joc metateatral en què els continguts són novament accessibles per a qui ha reconegut la seva *situació* i accepta ara la proposta d'actuar en un joc compartit.

Cuqui Jerez tornava a portar a l'espai institucional la situació teatral que Margarit havia desplaçat a l'habitació d'hotel. L'hotel és el lloc on l'acumulació d'històries privades coexisteix amb la netedat i l'absència d'empremtes exigible als escenaris públics. Tres anys abans que Margarit compongués el seu solo, Sophie Calle havia fet de cambrera d'hotel per treballar precisament amb el contrari: les empremtes de la privacitat que ella, com a cambrera, havia d'esborrar i, tanmateix, conservava. Continuant una línia d'accions de seguiment o reconstrucció de la identitat de persones anònimes desenvolupada a *Les Dormeurs* (1979), *Suite Vénétienne* (1980), *L'homme au carnet* (1983) o *Le détective* (1981), a *L'Hotel* (1986), Calle va documentar mitjançant llistats i fotografies la presència de diferents hostes a les habitacions. La privacitat quedava al descobert i la cambrera es constituïa en *observadora* d'una successió de desconeguts. Dionisio Cañas recorda que el 'voyeurisme' va aparèixer associat a la delimitació moral del que és privat i del que és públic i a la conseqüent prohibició de determinades mirades. I que si aquestes reglamentacions morals es van produir va ésser perquè existia «la possibilitat del *voyeur*». «Per tant, si és cert que ens trobem ja en la posthistòria, assumpte discutible, un dels símptomes d'aquesta nova era és la desvalorització de l'espai privat com a tal en voler convertir la nostra vida real més íntima en un espectacle perquè tothom el vegi.»<sup>6</sup>

Els mateixos instruments que serveixen al coreògraf per prescindir de l'espectador com a límit necessari per a la construcció del seu ésser, li serveixen també a l'espectador per convertir en espectacle la seva pròpia privacitat i per satisfer, per tant, en l'exercici de l'autorepresentació, la temptació voyeurista que en altres moments necessitava l'actor o el ballarí. L'ésser per a la mirada de l'espai teatral s'ha expandit a l'espai social per generar una nova convicció: «Existeixo només en la mesura en què algú em mira tota l'estona...» Žižek va interpretar la proliferació de pàgines-càmera com una realització de la lògica d'*El show de Truman*. «Ens trobem», observa, «davant d'una inversió tràgicòmica de la idea orwelliana-



Cuqui Jerez.  
*A Space Odissey* (2001).  
Foto: Isabelle Meister.



benthamiana de la societat panòptica, en què algú (potencialment) «ens observa tota l'estona» i no hi ha cap lloc on ens puguem amagar de la mirada omnipresent del poder: en aquest cas, la inquietud sorgeix davant de la perspectiva de NO estar exposats tota l'estona a la mirada de l'Altre, és el mateix subjecte qui necessita la mirada de la càmera com una mena de garantia ontològica del seu ésser...».<sup>7</sup>

Si la societat mediatitzada ha esdevingut teatre, si experimentem la privacitat com un constant exercici d'autorepresentació dirigit a l'altre i l'acte de mirar com un exercici de simulació que satisfà l'esforç de qui prova de convèncer-nos de la seva autenticitat, no podríem resignificar llavors la situació teatral, ja no com l'espai privilegiat del *com si* (del que és lúdic), sinó més aviat com un espai de l'ésser? Llavors sorgiria la possibilitat d'un coreògraf que mira insistentment l'altre a la recerca d'una devolució efectiva de la mirada. O bé la d'un coreògraf voluntàriament cec que confia en la possibilitat de fer desaparèixer la distància.

En el primer cas, el coreògraf interroga directament l'altre sobre la imatge que l'altre construeix d'ell, o de les formes que proposa, en la seva consciència. Es procura realment un diàleg? O es tracta més aviat d'una inversió literal del teatre com a reflex? Si és així, la utilització de l'espectador en un procés d'autoconeixement fàcilment podria esdevenir terapèutica si en el fet de compartir presència no hi hagués també un cert guany per a qui es presta a la funció especular. Aquest guany en cap cas no deriva d'una participació real, ja que l'espectador sempre queda a fora, a l'altra banda, fins i tot en les situacions de màxima proximitat. El guany, per tant, només pot derivar de la capacitat de l'espectador d'invertir el mirall i d'aguditzar l'oïda i intentar escoltar allò que no rebota en la superfície de l'estany.

En el segon cas, el que cal és anul·lar el prosceni (real o imaginari), és a dir, esborrar la frontera de l'alteritat que sustenta el fet escènic mateix (en distingir qui mira de qui és mirat), per fer possible una mirada que fregui, que aconsegueixi finalment tocar. Olga Mesa, María Muñoz i Idoia Zabaleta van explorar de diferents maneres la via de l'amor.<sup>8</sup> En un moment de *Más público, más privado* (2001), un dels intèrprets, Juan Domínguez, entregava un petit monitor a una espectadora, s'ajeia al fons

de l'escenari, davant d'una càmera, donant l'esquena al públic, i elaborava un discurs íntim sobre les seves fantasies sexuals per acabar regalant-li el seu cos (en la distància) a aquella desconeguda amb la invitació que fes amb ell el que volgués.

El concepte d'«espectacle» queda privat del seu nucli (l'«spectare», «spécere» o «mirar») i s'hi empelten altres nuclis, com el d'«estar a», el d'«assistir a» o el de «compartir». Tot això amb l'objectiu que pugui *continuar*. A quin preu? Al preu de fer més prims els límits entre el que és públic i el que és privat, el que està formalitzat i el que és caòtic, el que és digne d'admiració i el que és anodí o quotidià. L'esdeveniment escènic com un acte d'amor? Una hipòtesi problemàtica, perquè el que passa més aviat en aquest joc de proximitat i distància en què els intèrprets ofereixen a la mirada del públic el seu cos i la seva memòria és una nova constatació dels límits: el que aconsegueix l'espectador, com a màxim, és participar en un joc de rebots per mitjà del qual es conforma un espai habitat per la solitud compartida. La pantalla es resisteix a la penetració: no aconsegueixen estripar-la ni els cossos nus dels intèrprets, ni l'humor de les accions, ni l'exhibició dels records, ni molt menys la mirada obsessiva d'un espectador constantment mirat.

Tret que entenguem l'amor en termes d'animalitat; en aquest cas la proposta d'intimitat seria més aviat una invitació a la pèrdua de la consciència, a una ceguesa compartida que, com en el relat de Boris Vian, produís dos mons paral·lels però superposats: el dels éssers solitaris, tancats en el seu cos, i el dels éssers amalgamats, oberts en aquell mateix cos. Aquesta situació (imaginària, per bé que possible) quedaria en qualsevol cas fora de l'àmbit del que és escènic.

### **3. La imatge**

La definició simple de la situació escènica amaga un problema. Podem pensar que qualsevol format escènic conegut deriva del fet que un ésser humà actua per a algú que el mira. Evidentment, qui mira pot fer altres coses a més de mirar, i qui actua també pot mirar i fins i tot provar de construir la mirada de l'altre. La qüestió és qui crea la situació: és l'actor

qui decideix que el teatre existeixi i fa seure l'altre al seu davant? O bé és l'espectador qui fa possible el teatre en acceptar treballar perquè l'altre actuï? Qui traça la línia? Es tracta merament d'una línia? O és alguna cosa més, quelcom que se li escapa tant a qui mira com a qui actua? Algú dels dos està en condicions de «domar la mirada» de l'altre? O potser la mirada té una existència independent de tots dos?

A partir dels textos de Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception* (1945) i *Le Visible et l'Invisible* (1964, pòstum), Jacques Lacan qüestiona la metàfora cartesiana (represa per Valéry) del subjecte fenomenològic concebut com aquell que *es veu* o *es pensa veient*. Segons Lacan, l'aportació fonamental de Merleau-Ponty és la de descobrir «la dependència del que és visible respecte a allò que ens situa sota l'ull de qui veu». Aquest ull «no és més que la metàfora de quelcom que jo anomenaria més aviat *l'impuls (pousse)* de qui veu –quelcom que es troba abans que l'ull». Es tracta en definitiva de reconèixer «la preexistència d'una mirada: jo hi veig només des d'un punt, però en la meua existència jo sóc mirat per tot arreu».<sup>9</sup> La consciència no derivaria, com en la metàfora cartesiana, del subjecte que es reconeix veient-se, sinó més aviat del subjecte que es reconeix essent vist: «som éssers mirats en l'espectacle del món. Allò que ens fa conscients ens institueix al mateix temps com a *speculum mundi*».<sup>10</sup> Recuperant una idea formulada per Sartre a *L'èsser i el no-res* (1943), Lacan proposa que la mirada és quelcom que ens sorprèn i que ens provoca vergonya, que aquesta mirada ni tan sols ha de tenir relació amb la visió, sinó que pot ésser una mirada imaginada, pressentida de vegades per un simple so («el so sobtat d'unes fulles»)<sup>11</sup>

La divisió de funcions pretesa pel teatre quedaria suspesa, llavors, si acceptem que *l'èsser per a la mirada* no és en exclusiva aquell que s'ofereix, sinó qualsevol ésser pel fet d'existir en el món social. I que la consciència d'*èsser per a la mirada* és també la condició per a la subjectivitat i el coneixement. Per molt que l'espectador s'oculti en la foscor d'una sala, també l'espectador és mirat per allò que mira, i aquella mirada que arriba de fora li impedeix construir la seva pròpia mirada des d'una (impossible) subjectivitat individual. L'espectador forma part del dispositiu teatral, ha d'acceptar unes regles i, d'aquesta manera, participar en la construcció

d'una mirada que es troba al seu exterior, però que qui té al seu davant tampoc no pot controlar.

Žižek ens recorda que «per a la concepció lacaniana de la mirada és crucial que la mirada impliqui una inversió de la relació entre subjecte i objecte»: la mirada queda a la banda de l'objecte, «ocupa el lloc del punt cec en el camp del que és visible des del qual la mateixa imatge fotografia l'espectador». Aquesta inversió es fa explícita freqüentment en el cinema, quan determinades seqüències provoquen que l'espectador deixi d'ésser subjecte de la visió per esdevenir ell mateix objecte de la mirada.<sup>12</sup> «L'escena fantasmàtica més elemental no consisteix en una escena que hi és perquè la mirem, sinó en la convicció que «hi ha algú allà a fora que ens mira»; no és cap somni, sinó la idea que «som els objectes del somni d'algú altre.»<sup>13</sup>

Lacan va esquematitzar aquesta bidireccionalitat de la mirada per mitjà de la superposició dels dos triangles de la visió utilitzats per la perspectiva renaixentista. El primer esquematitza la relació entre el punt geomètric i l'objecte de la representació: el pla que talla els costats del triangle és la «imatge». El segon esquematitza la relació entre el punt de llum i el quadre: el pla que talla els costats és la «pantalla». Però aquest esquema, observa Lacan, falsifica la percepció perquè la geometritza: la llum es propaga en línia recta, però també «es refracta, es difon, inunda i omple»; per damunt de tot, aquest esquema no té en compte una condició essencial de la visió: la profunditat de camp. En el nou esquema, el subjecte de la visió no és només el punt geomètric que condiona la perspectiva; dins del seu ull s'hi dibuixa la imatge, però, a diferència del que havia deduït Descartes, el subjecte de la visió no queda a l'altra banda, observant aquesta imatge en perspectiva dibuixada dins de l'ull, sinó també en l'interior de la imatge.<sup>14</sup>

En la seva interpretació de Lacan, Hal Foster insistia en aquesta privació operada sobre el subjecte cartesià: el subjecte de la visió ja no es pot concebre com a «propietari» o «constructor» de la mirada, sinó com un element més que serveix en tot cas a la construcció d'aquest camp. L'element clau en aquesta construcció és el que Lacan anomena «imatge-pantalla» i Foster tradueix com a «pantalla-sedàs». «Jo entenc», proposa Foster, «que es refereix a la reserva cultural de què cada imatge és un exemple. Podem dir-

ne les convencions de l'art, els esquemes de la representació o els codis de la cultura visual; aquesta pantalla-sedàs fa de *mediadora* amb la mirada de l'objecte *per al* subjecte, però també *protegeix* el subjecte d'aquesta mirada de l'objecte. És a dir, capta la mirada, «pulsativa, enlluernadora i dispersa» i la *doma* perquè esdevingui una imatge. [...]. Veure-hi sense aquesta pantalla-sedàs seria quedar enecat per la mirada o tocat pel que és real.»<sup>15</sup>

L'art ha aspirat tradicionalment a *domar* la mirada. Lacan explicava aquesta idea prenent com a exemple la pràctica de la pintura. En plasmar sobre un oli el model natural o imaginari, el pintor *atura* la mirada, la fixa sobre la tela i l'ofereix a qui vulgui mirar. «No volies mirar? Doncs mira això», li diu el pintor a l'espectador, i en aquesta actitud l'està convidant a «deposar la mirada» com qui «deposa les armes». El quadre s'ofereix a l'ull, no s'ofereix a la mirada.<sup>16</sup> El mateix Lacan observa que certs estils pictòrics han mirat d'evitar aquesta *domadura* (l'expressionisme). De manera molt més conscient, l'art de les últimes dècades s'ha plantejat com a objectiu *esquinçar la pantalla*. L'opció per una relació íntima o amorosa seria una de les maneres d'esquinçar la pantalla-sedàs. Per aconseguir-ho, caldria arribar fins al final en l'opció per allò que és íntim-animal. Què passaria, llavors? La trobada amb el que és real i, simultàniament, la suspensió de la representació, la cancel·lació de la mediació (protecció) que la imatge-pantalla aporta, l'anul·lació, per tant, del camp escòpic i de les condicions de possibilitat de la mirada.<sup>17</sup>

L'altra via és la de treballar en l'acceptació d'aquest camp en què el subjecte es reconeix com a ésser que mira i que és constantment mirat, una acceptació que afecta simultàniament l'actor (coreògraf) i l'espectador. Això dóna lloc a un nou tipus de *mimesi*, que ja no consisteix a posar-se en el lloc (afectiu) de l'altre, sinó a posar-se més aviat en la mirada de l'altre (o dels altres). El coreògraf pot no només situar-se en el punt de fuga de la imatge en perspectiva, sinó desplaçar-se capritxosament en el camp de construcció de la imatge, *agitar* la reserva cultural de la mateixa manera que abans *agitava* els cossos, les sensacions o les emocions, i convidar l'espectador a participar en aquest moviment que no necessàriament es produeix en l'objecte *mirat*, sinó en la *mirada* mateixa en la construcció de la qual participen actor i espectador.

Podriem identificar aquesta temptativa d'agitació en l'obra d'alguns coreògrafs contemporanis, d'una manera molt evident en el projecte artístic de Jérôme Bel. El desmuntatge de la mirada practicat a *Nom donné par l'auteur* (1993) va iniciar un procés de treball que va conduir a *The Show Must Go On* (2001), una peça en què l'espectador ja era reconegut com a subjecte de l'acció teatral (però no pas escènica). No només es tractava que els intèrprets, disposats frontalment sobre el prosceni, miressin insistentment els espectadors durant un parell de cançons; és que l'acció ja no se situava sobre l'escenari, sinó en l'espai intermedi entre l'escenari i la sala, en el rebot de les mirades i les escoltes; no sols això, ja ni tan sols no calia la presència d'intèrprets per garantir la comunicació: la mirada podia seguir funcionant amb l'escena buida, o fins i tot a les fosques, una vegada l'espectador acceptava la invitació d'un autor físicament absent. En fer-ho, l'espectador trencava la seva identificació amb el punt geomètric del camp escòpic i entrava ell mateix dins del camp, és a dir, es convertia ell també en subjecte actiu de la mirada.

A diferència del camp escòpic de la pintura, el del teatre és immediatament col·lectiu, i això situa en primer terme quelcom que passa igualment en la pintura, per bé que diferit en el temps: no hi ha un sol espectador ni una sola manera de mirar. I, d'altra banda, la mirada en què qualsevol individu entra resulta d'una construcció que inclou tant l'element col·lectiu present (cultura) com el passat (història). A la metàfora de l'ull de bou que proposava Descartes s'hi hauria de contraposar una nova metàfora ajustada a la concepció contemporània d'espectacularitat: la de la visió multicàmera. Si substituïm l'ull per una multiplicitat d'objectius que enregistren en moviment una imatge, com concebem el subjecte de la mirada? Indubtablement, ja no pot ésser un subjecte *darrere* de l'objectiu, sinó més aviat una mirada construïda en el desplaçament constant d'una imatge a una altra. El subjecte de la visió es relaciona amb aquesta mirada encara que no la vegi en la seva totalitat ni en la seva complexitat. De la mateixa manera que el realitzador limita físicament la seva mirada a l'enquadrament decidit en cada moment però al mateix temps manté la consciència del fora de camp tant com la de les successives preses i la seva reutilització posterior durant el procés d'edició, també l'espectador

ha desenvolupat la capacitat de mirar simultàniament el que és concret, el fora de camp i la projecció multipantalla real o diferida. Ara ni el coreògraf ni l'espectador no són amos de la mirada, sinó participants d'un procés dominat per l'activació de la funció *multicàmera*. Tal activació és impossible sense moviment, però aquest moviment ja no s'identifica amb el del cos en escena, sinó amb el moviment que fa possible la construcció de l'espai intermedi, de la «pantalla-sedàs» que no s'esquinça, però que sí que s'agita.

#### 4. El temps

«Domar la mirada» implica en certa manera portar-la a un estat d'aturament. En coherència amb una imatge aturada, el subjecte de la visió esdevé immòbil. La suspensió del moviment comporta igualment una temptativa de cancel·lar la temporalitat: condensada en la imatge, afecta tant l'objecte com el subjecte de la representació. Tanmateix, el temps batega en la instantània de la mateixa manera que ho fa en els ulls de l'espectador d'una fotografia o d'un quadre, símptoma d'una temporalitat més complexa que transita entre tots dos. En el dispositiu teatral, qui està condemnat a la immobilitat és l'espectador: certament l'acció escènica transcorre en el temps, però la clausura de la representació apunta igualment a una temptativa d'aturament de la temporalitat: quin és el temps de l'obra: el del ballari en acció o el de l'espectador immòbil, sostret al seu ritme quotidià? Com a conseqüència de l'aturament, la mirada de l'espectador és desplaçada a una altra dimensió, a una temporalitat inexistent: no surt del teatre, roman dins del teatre, però en un temps que no és futur ni passat, que és simplement un temps suspès, que només existeix en el llenguatge, que només existeix en el joc compartit entre actors i espectadors.

Paul Ricoeur recordava que «la imaginació i la memòria posseeixen com a tret comú la presència de l'absent i, com a tret diferencial, d'una banda, la suspensió de qualsevol posició de realitat i la visió de l'irreal, i, de l'altra, la posició d'una realitat anterior».<sup>18</sup> La memòria posa en imatges allò que ja no existeix; la imaginació, allò que mai no ha existit d'aquella manera. La neurociència, d'altra banda, ha comprovat que les zones del

cervell que s'activen quan veiem quelcom i quan ho imaginem són les mateixes. Hi ha un trànsit constant entre visió, imaginació i memòria, i és el temps d'aquest trànsit el que funciona en la contemplació d'una obra escènica (o cinematogràfica). En voler imposar el seu temps, el realitzador més aviat està alliberant l'espectador dins d'una temporalitat en què memòria i imaginació (desig) s'amalgamen. Per què no imaginar llavors una obra en què, en una inversió de la cèlebre peça de Cage, es regali a l'espectador el temps de la memòria? Per què no imaginar una peça en què es porti a l'extrem allò que distingeix la plàstica de l'escena, *donar-li la volta als ulls* i submergir-se en l'absència d'imatges externes en l'espai de la memòria-imaginació il·luminada? Però segueix essent efectiva, aquesta «distinció»?

Fins ara semblava que existia una diferència clara entre la mirada plàstica i la mirada escènica: la primera es basava en un aturament del temps en l'objecte, mitjançant la imposició d'un marc espacial; la segona, en un aturament de l'espectador, la immobilitat del qual *clausura* la peça fins a plastificar-la per mitjà de la imposició d'un marc temporal. Tanmateix, la tecnologia digital i els canvis perceptius que ha introduït han trastornat completament els vells ordres. El cinema ha actuat com un vas comunicant per produir una progressiva hibridació dels modes d'aturament i també, és clar, dels modes d'agitació. És cert que les propostes realitzades en els contextos de *happenings* i *Fluxus* van introduir la temporalitat i la corporalitat en les arts visuals ja als anys seixanta al mateix temps que el teatre abandonava la clausura de la representació i alliberava els espectadors en espais oberts i propostes d'acció simultànies. No obstant això, la veritable subversió només es va produir quan el cinema, reivindicat tant des de la plàstica com des del teatre, va entrar simultàniament i amb diferents efectes en l'espai museístic i en l'espai domèstic. En entrar al museu, va introduir un temps de contemplació que obligava a un aturament de la mirada habituada al *passeig*. I en entrar a l'espai domèstic va permetre una llibertat de manipulació que desafiava la mirada escènica habituada a la concentració, al respecte i a l'espera. El que s'havia produït durant els anys seixanta i setanta havia estat un exercici d'apropiació: les arts plàstiques es van apropiari del temps teatral



(«art d'acció») i en paral·lel les arts escèniques es van apropiari de l'espai plàstic («teatre d'imatges»), però el dispositiu de la mirada, en la seva essència, no va quedar trastornat (tret d'aquells casos en què es va utilitzar el trànsit cap a un altre mitjà per provocar un esquinçament de la pantalla i aproximar-se a *el que és real*). En canvi, l'exposició o manipulació de la imatge cinematogràfica és causa i símptoma d'una nova manera de mirar indissociable de l'expansió dels mitjans digitals i de la multiplicació dels focus de projecció i de registre. «Exposar el temps» i «manipular la imatge» constitueixen dues idees que afecten el nucli de la nostra comprensió de la mirada. En el primer cas, es posa de relleu la dimensió discursiva enfront de l'observació immediata de la imatge. En el segon cas, s'assenyala una idea aparentment contradictòria: la de mirar amb les mans.

En el seu assaig *Le temps exposé*, Dominique Païne proposa que, en traslladar-se el cinema del teatre al museu, es va tornar a situar en un primer terme la seva potencialitat com a mitjà per (en les paraules d'Artaud) «expressar les coses del pensament». En contrast amb el temps de la quotidianitat, de la història dispersa o de l'acció fictícia propis de la televisió, el temps del cinema seria «el temps del pensament del cineasta que ha organitzat les imatges segons el principi de muntatge».<sup>19</sup> Païne assumeix en gran part les reflexions de Deleuze sobre la «imatge-temps», les maneres en què la imatge fílmica es constitueix com a pensament, així com la relació de la imatge amb el cos i el sorgiment d'un pensament no del cos, però sí associat al cos, sorgit d'una obstinació que «força a pensar».<sup>20</sup> El temps del pensament no seria resultat d'una supeditació de la imatge fílmica a imposicions d'una intel·lectualitat immaterial, sinó d'un exercici de *manipulació* la conseqüència del qual seria l'alentiment de la imatge-temps. L'autor recorda una entrevista a Jean-Luc Godard en què Godard assegurava que com a cineasta patiria menys havent de renunciar als seus ulls que a les seves mans, i remet a dues seqüències de l'episodi 4 (*Le contrôle de l'univers*) de les seves *Histoire(s) du Cinéma*, la primera de les quals constitueix un autèntic elogi de la mà: «[...] la veritable condició de l'home / És la de pensar amb les seves mans».<sup>21</sup> Si el cinema com a dispositiu industrial tendeix a esborrar les empremtes de les mans, com a mitjà d'expressió del pensament sembla que apunta més aviat en la direcció contrària. Seguint les reflexions

d'Henri Focillon a *Éloge de la main* (1934),<sup>22</sup> Païne proposa que el muntatge (Godard, Eisenstein, Epstein) seria la manera de què disposa el cineasta per introduir plasticitat en la imatge-temps i que la càmera lenta seria l'eina que permetria una màxima visibilitat de la manipulació: «El muntatge és una de les eines decisives per *esculpir el sentiment de la duració*. El temps tendeix així a convertir-se en matèria».<sup>23</sup>

En l'obra de La Ribot es fa molt evident aquest tractament del temps, resultant de la hibridació de les mirades escènica i plàstica. L'èmfasi en la ruptura del tancament de la representació escènica es visualitzava en la presència irònica (si bé funcional) del cronòmetre, que rellevava la coreògrafa en el control del temps, tant a *Oh Sole* (1995) com a *El gran game* (1999), mentre que la voluntat de substitució del marc temporal per l'espacial arribava al títol mateix de la tercera sèrie de *piezas distinguidas: Still Distinguished* (2000). Com en l'obra de molts altres coreògrafs contemporanis, la mobilització de la mirada coincideix amb una certa immobilització de l'interpret, si bé en els seus treballs cinematogràfics (especialment a *Travelling*) sembla que proposi un retorn irònic a la situació original, precisament mitjançant el trasllat literal de la mirada a la mà. La manipulació s'entén com un principi compositiu en el muntatge de la seva pel·lícula documental *Treintaycuatropiècesdistingüees&onestriptease* (2007), una temptativa de fixar la mirada ideal d'un espectador inexistent, construït precisament gràcies a l'opció multicàmera, en aquest cas superposada a un exercici de «bricolatge» amb una múltiple temporalitat.<sup>24</sup>

La Ribot va manipular el procés enregistrat de les seves peces de la mateixa manera que l'espectador pot manipular el seu propi arxiu cinematogràfic. Ella el va manipular amb l'objectiu de fixar la seva obra com a patrimoni, per la qual cosa es va esforçar a respectar el marc temporal de cadascuna de les peces. Però l'espectador és lliure, una vegada ha esdevingut posseïdor de l'objecte-memòria, de practicar una nova manipulació. El fet de mirar amb les mans (encara que sigui amb les mans que premen el comandament a distància) introdueix una nova manera de mirar que contribueix, una vegada més, a difuminar la diferència entre les posicions de l'autor i de l'espectador, però també entre el passat (enregistrament) i el present (construcció).

Que l'enregistrament no és posterior al procés artístic, sinó part del procés, i en alguns casos l'única matèria del procés artístic és quelcom que les arts visuals van aprendre ràpidament del cinema. En quin moment es construeix la mirada? En la posada en escena? En l'enquadrament? En el muntatge? L'última opció és sens dubte la preferida dels cineastes. La segona, la dels fotògrafs o pintors. La primera, la dels creadors escènics. Cap d'elles no satisfà l'espectador inquiet, que prefereix disposar ell mateix de tots els materials i instaurar, com a lector, el seu propi temps. La rebel·lió de l'espectador anima els artistes a ésser ells també espectadors de la seva pròpia obra i a llançar-se així a una observació de cada moment del procés, generant una potencialitat infinita de mirades (que tanmateix intenten, amb més o menys èxit, *domar*). En l'àmbit de tot el que és coreogràfic, aquesta voluntat d'observació porta a la introducció recurrent de càmeres en l'escenari, càmeres que poden tenir una utilitat en el moment de la posada en escena, però que al mateix temps són instruments d'enregistrament amb una finalitat documental. La memòria s'introdueix en el present de l'actuació mateixa, esdevé inseparable del procés de creació i d'exhibició i es fa coherent amb la manera de mirar multidimensional de l'espectador, que ja no es pot concebre assegut immòbil i estàtic davant d'una escena-pantalla, sinó també situat en una posició complexa: com la càmera, rep, respon i anticipa.

## 5. Codis

La mirada no és només la comprensió d'una imatge que la retina projecta sobre la part posterior de l'ull i que llavors es reflecteix en el còrtex cerebral: la mirada és a fora, la mirada ens mira. Però a més la pantalla ha estat recurrentment esquinçada, invertida, multiplicada, moguda en el temps i, coberta de signes, convertida en palimpsest, sempre sotmesa a esborraments i noves escriptures. D'aquí potser la temptació d'invisibilitat que afecta nombrosos creadors contemporanis. O també l'abandonament de la mirada en benefici de l'escolta.

El desplaçament de la mirada a l'escolta havia començat a produir-se ja a principis del segle xx en certa literatura d'avantguarda.

Olga Mesa.  
*Suite au dernier mot: au fond  
tout est en surface* (2003).  
Foto: Rémi Villagi (Metz 2007).



Jacques Ancet va observar que en la novel·la de Proust, Joyce, Woolf o Faulkner, «l'orella suplanta l'ull», que el codi representatiu deixa d'ésser pictòric per esdevenir musical: «el lector ja no s'enfronta a un espectacle delimitat per un quadre, sinó que se submergeix en un corrent en què les variacions d'intensitat li ofereixen no una visió, sinó una sèrie de visions en moviment que difícilment poden constituir un espectacle». Ja no es tractava tant de mostrar com de crear les condicions perquè «l'ull escolti». I aquest desplaçament del codi pictòric al codi musical es produïa en la mesura en què el que és real ja no es podia percebre si no era per mitjà de la «posada en moviment de la realitat (dels estereotips de la representació) en l'organització subjectiva de cada obra, en l'esdevenir del seu ritme».<sup>25</sup> Un dels exemples més significatius és el monòleg de Stephen Dedalus a l'inici del capítol tercer d'*Ulisses*, en què la reflexió peripatètica sobre la «ineluctable modalitat del que és visible» aboca a una constatació de la «ineluctable modalitat del que és audible».<sup>26</sup>

El segle de la imatge apareix, doncs, travessat gairebé des dels seus primers anys per una tensió que proposa l'accentuació de l'escolta enfront de la mirada. En plena crisi del model espectacular, pels volts dels anys seixanta, Marshall McLuhan va advertir de l'agonia de la galàxia Gutenberg i de la seva substitució per una nova galàxia marcada per la incidència dels mitjans audiovisuals. La tesi de McLuhan era que la invenció de la impremta hauria condicionat un canvi de paradigma: la substitució de la transmissió oral per la transmissió escrita hauria imposat com a model hegemònic una narració lineal de la història, de l'experiència i del discurs del coneixement, en contrast amb els modes holístics propis de l'oralitat. El procés d'alfabetització creixent que va resultar de l'expansió de les impressions hauria tingut com a conseqüència la desaparició de les cultures orals, i per tant, la relegació del que és auditiu-tàctil en favor del que és visual. El concepte de camp s'hauria substituït pel concepte de línia i la comprensió global per l'anàlisi. No obstant això, la nova imatge de la realitat que la ciència, l'art i la tecnologia actuals ens ofereixen exigiria, segons McLuhan, una percepció i una comprensió noves.<sup>27</sup> La sofisticació de la tecnologia digital apuntaria en la mateixa línia de discurs de McLuhan. I això tindria com a conseqüència un reequilibri entre el

que és sonor i el que és visual, entre el que és holístic i el que és lineal. Les coses no han anat exactament així. Tanmateix, és cert que en les darreres dècades només la música ha pogut competir amb el cinema i amb la televisió (i de vegades vèncer-los) com a mitjà de comunicació i com a generadora d'espais de trobada.<sup>28</sup>

Podem qüestionar, matisar o discutir aquestes reflexions de McLuhan i Powers; però no podem deixar de constatar que el procés de desalfabetització verbal de les generacions postcinema està tenint conseqüències directes també sobre els discursos de la imatge i del que és espectacular. Aquest fet ha donat lloc, els darrers anys, a una sèrie de treballs coreogràfics que podem seguir considerant eminentment visuals, però que vehiculen la visualitat no per mitjà d'imatges, sinó per mitjà de signes, gestos o paraules que permeten a l'espectador la construcció de la visualitat. En certa manera, es tracta d'un altre pas de rosca als qüestionaments de la mirada exposats en la primera part d'aquest text: si en peces com *El gran game* o *Más público, más privado* o *Atrás los ojos* es tractava de posar sota sospita la immediatesa de la mirada, fins i tot de la mirada crítica o de la mirada reflexiva, en algunes produccions dels últims anys la negació de la mirada no implica un desplaçament cap a una zona sense imatges (espais lúdics, ressonants, d'intimitat o de memòria corporal), sinó una reconstrucció de la mirada per altres mitjans.

Juan Domínguez, que havia treballat amb La Ribot a *El gran game* i amb Olga Mesa a *Más público, más privado*, va crear l'any 2002 una peça titulada *Todos los buenos espías tienen mi edad*, en què proposava una substitució del material sensible habitual en escena per una paraula sotmesa a un cert tractament sensible. L'espectador substituïa la mirada per la lectura, però la lectura estava condicionada per un temps i una presència imposades pel manipulador de les cartolines, que reconeixiem com a autor. L'abstracció dels textos era corregida pel tractament visual de les paraules, de diferents mides, densitats i colors (segons la seva categoria sintàctica o el seu contingut semàntic), en la mesura en què la linealitat era corregida pel reconeixement dels textos com a empremtes de la veu d'un cos present: el trànsit de la lectura a l'oralitat es produïa de manera immediata. I aquesta oralitat remetia a un procés obert, a una

narració que en aquest cas sí que prescindia completament de la linealitat per ramificar-se en una multiplicitat d'opcions.

Com qualsevol procés, el de Juan Domínguez va estar ple d'interrupcions, dispersions, vacil·lacions, es va contaminar d'impressions quotidianes, records, vivències emocionals, cops de realitat i va estar sotmès a la disciplina que el mateix autor va imposar-se en el maneig del temps, de l'espai i del codi... L'autor-manipulador aconseguia que l'espectador penetrés a poc a poc, sense voler-ho i amb plaer, en els vaivens del procés creatiu, fins a dimensions molt profundes, i que s'hi sentís còmode, malgrat que l'acomodament que se li oferia era quelcom a primera vista tan incòmode com el joc dels codis, ja que tota la peça no era més que la codificació d'un procés coreogràfic interromput abans de la seva materialització física. Al mateix temps que l'espectador anava llegint les targetes, en feia una doble lectura: d'una banda, llegia el procés de treball; de l'altra, podia parar atenció al codi mateix, i traçar ponts amb altres codis: amb les fotos de Santos, les novel·les no escrites de Borges, els projectes de vides de Sophie Calle..., tots ells entremesclant-se en el text, en una enriquidora barreja d'experiència personal i ampliació lliure. En aquest marc, el que és anecdòtic podia convertir-se en signe i l'experiència quotidiana, sense perdre la seva quotidianitat, podia adquirir rang de discurs.

La capacitat de la paraula de traduir la resta dels codis podria posar en qüestió la tesi de McLuhan; tanmateix, l'eficàcia d'aquesta peça residia precisament en com la paraula s'aliava amb el cos i amb la visualitat en la generació d'un espai que, des d'una aparent bidimensionalitat, per mitjà d'una situació estàtica i d'una oralitat congelada, ens traslladava a un espai ressonant efectiu. La mirada no necessàriament s'ha de veure, es pot escoltar. L'espectador pot també escoltar la mirada. Tot i que en aquesta peça més aviat *es mirava l'escolta*. Escoltada o vista, la mirada sempre és a fora. Per això resulta fascinant, per això també és contemplada com a amenaça. La temptativa de neutralitzar la mirada i convertir-la en una altra cosa no respondria llavors tant a una voluntat efectiva de diàleg, d'interlocució (impossible en el context del que és espectacular), com a un desig d'amortir el risc, l'abisme que s'obre al límit de l'exposició i el xoc de l'alteritat. Hi intervenen dues tensions contraposades: el desig d'ésser mirat

per garantir d'aquesta manera la pròpia condició de subjecte que actua i la voluntat de dissoldre la mirada per fer possible una comunicació efectiva, alliberada de l'objectualització a què el subjecte inevitablement s'exposa. Però aquesta tensió funciona igualment de la banda de l'espectador, que aspira a ésser mirat pel coreògraf o per l'espectacle mateix per esdevenir, d'aquesta manera, quelcom més que un ull (paraula?, acció?), i que, tanmateix, desitja alhora romandre ocult per evitar així el risc de caure en un joc les regles del qual no coneix, un joc que construeix una realitat que li és aliena. És en aquesta tensió on s'instal·la el treball de la mirada, és sobre aquesta base inestable que es construeix l'arquitectura que fa possible una espectacularitat que es contradiu a si mateixa, que es desafia a si mateixa en el seu propi nucli.

La mirada, com la dansa, es construeix en el temps, i aquest temps pot substituir de vegades el temps generat pel moviment perdut de l'arquitectura escènica. Estàtica, la mirada no té lloc: la seva inclusió només pot ésser una promesa, la seva participació una ficció amable. Només la mirada dinàmica, la mirada que s'activa en el procés pot esdevenir funcional per a una arquitectura sempre efímera, necessàriament efímera: la mirada que accepta la combinatòria dels codis i que es dissol en el metallenguatge, la mirada que s'inverteix i que busca en la memòria corporal unes imatges que mai no suportarien la immaterialitat, la mirada que es nega a si mateixa en l'escolta de l'espai ressonant, o la mirada que es presta a la subsidiarietat d'una comunicació entre individus, a la participació efectiva en el joc que construeix realitats alternatives. Amb aquesta mirada, coreògrafs i espectadors poden construir arquitectures sempre inestables, amenaçades per l'accident, per la foscor, per la interrupció o per la fugida, però també carregades d'una intensitat de no-ficció, d'una possibilitat real de fer efectiva la convivència.

## **II. Mirades**

### **1. La mirada que ofereix**

Raymund Hoghe és autor de dispositius per a la mirada en què la seva presència (i la del seu cos) indica una voluntat inequívoca de presència



compartida analogable a la d'aquelles coreògrafes que van pensar l'amor com a tema central de les seves propostes. De fet, l'amor era també el tema de les seves *Lettere amoroze* (1999), una peça en què Hoghe construïa laboriosament i delicadament les seves instal·lacions sobre l'escenari amb la finalitat de crear el tempo i l'ambient adequats per a l'escolta de les tres cartes *d'amor*, tan diferents i tan doloroses. Hoghe s'esforçava a posar-se a si mateix en condicions de dir i de sentir el dolor aliè, sabent que es tracta d'una tasca impossible. L'espectador que escoltava la «carta a Europa» que un nen guineà havia escrit moments abans d'amagar-se al tren d'aterratge d'un avió amb destinació a Brussel·les, podia sentir-se commogut per les paraules i podia creure que comprenia i fins i tot que es reconeixia en el dolor del nen traït per uns somnis dels orígens i conseqüències dels quals som responsables. Però l'espectador que veia el tors nu de Raymund Hoghe sabia que mai no podria comprendre l'experiència d'aquell home ni identificar-se amb el seu dolor, encara que entengués les seves paraules i encara que volgués respondre a la seva invitació d'amor. L'espectador que veia les accions de l'autor durant la peça, la seva parsimoniosa manera d'estendre i plegar teles, la seva curiosa manera de posar i treure objectes del quadrilàter escènic o les seves tímides danses, podria pensar que aquestes accions eren assequibles a qualsevol i que ell mateix podria executar-les. Però l'espectador que escoltava la carta que el pare de Hoghe va escriure al nen després d'abandonar-lo sabia que mai les seves mans no serien les mateixes, ni tampoc els seus moviments. La mirada i l'escolta tensen un espai d'experiència ampliat per la memòria, mostrant els límits enganyosos de l'espectacularitat sensible i la necessitat de situar-se per obtenir un retorn que mai no satisfarà la complexitat de la nostra experiència, ni la meua ni la de l'altre, però que pot aportar un guany de plaer, d'emoció o de coneixement.

## **2. La mirada que viatja**

Dotze anys després de convertir l'escena en un laboratori per fer una dissecció de la mirada, objecte central de la seva primera peça, *Nom donné par l'auteur*, Jérôme Bel va decidir abandonar la fenomenologia i



Raimund Hoghe.  
*Lettere amoroze* (1999).  
Foto: Luca Giacomo Schulte.

aproximar-se a l'antropologia: va viatjar fins a Tailàndia i va compondre un diàleg de mirades titulat *Pichet Klunchun & Myself* (2005). En la peça s'establia un doble nivell d'observació: el de cadascun dels intèrprets davant de la demostració de l'altre i el dels espectadors, que assistien a una mena de classe magistral durant la qual eren en certa manera ignorats. La construcció de la mirada en aquest espectacle ja no només responia al control dels temps i dels humors de la recepció, sinó que anava més enllà, proposant un intel·ligent trànsit que descol·locava una vegada i una altra l'espectador, obligant-lo, en aquest cas amb un mètode diferent, a fer-se conscient de la seva situació. Si a l'inici de la peça la mirada de Jérôme Bel podia ésser ingènuament criticada per l'espectador com a *colonial*, a mesura que la demostració avançava, l'espectador mateix aniria essent captivat per la destresa tècnica del ballari tailandès, caient així en una admiració *premoderna* que el situaria de part de Klunchun i en contra de Bel, assumint ell mateix una actitud «colonial» (que atorga a l'altre l'habilitat tècnica però no la consciència crítica). La reconciliació de l'espectador amb Bel començava quan Bel intentava aprendre en va els passos, els moviments i els gestos que executava brillantment Klunchun. La seva poca traça com a executant l'igualava als espectadors, semblava condemnar-lo a la funció d'observador. Ningú no confiava que pogués haver-hi una devolució: cap espectador coneixedor dels treballs previs de Bel no podia imaginar com seria capaç d'aproximar-se al tipus de demostració que havia fet Klunchun. Tanmateix, Bel, que jugava a la complicitat amb l'espectador sumant-se ell mateix a aquest escepticisme, aconseguia explicar-li a Klunchun la seva trajectòria i quin és el sentit que té per ell la creació contemporània. Klunchun es convertia llavors en un espectador que mira, però que sobretot escolta; i que, causant la decepció dels espectadors malintencionats (és a dir, aquells que desitgen un retorn ràpid a la premodernitat), comprèn.

### **3. La mirada que mira**

Què miren els ulls de Luiz Abreu quan es fa la llum sobre l'escenari de la *Samba para un crioulo doído* (2005)? Els seus ulls s'han transformat en

closques d'ou, rígides i impenetrables. Per què no ens mira? Per què no deixa que el mirem? Com podríem mirar-lo, però, si els nostres han quedat atrapats en aquell enorme teló de banderes que com una atraient teranyina captura un cop i un altre les mirades? S'amaga l'aranya darrere dels ulls? Tot era més fàcil quan no s'hi podia veure, quan el cos del ballarí-coreògraf era amb prou feines una insinuació i l'exotisme d'aquella silueta *quee* permetia el vol lliure de les imatges. Llavors desitjàvem penetrar entre les ombres. Però quan finalment se'ns va donar l'oportunitat de veure-hi, hauríem volgut veure-hi menys. Perquè en realitat no estàvem veient, més aviat ens estaven veient, aquelles imatges ens interrogaven amb una insistència que interrompia el plaer que, sens dubte, oferien la imatge i la dansa. L'espectador voldria alliberar-se del tòpic turístic, concentrar-se en el discurs i compartir el dolor històric i personal subjacent a aquelles contorsions plàstiques del coll, dels omòplats, a l'exhibició del somriure i del penis en dansa, de la bandera foradada a l'altura de les parts delicades del cos i a l'exercici final d'antropofàgia invertida: qui es menja a qui, la bandera al cos o el cos a la bandera? L'espectador voldria alliberar-se del seu estúpid riure de blanc occidental i comprendre corporalment tot el que la samba cantada per Elsa Soares ens anunciava: «*A carne... A carne mais barata... A carne mais barata do mercado... A carne mais barata do mercado é a carne negra*». Endurit per anys de colonialisme, el turista cultural es comporta com s'espera d'ell: aprofita la seva oportunitat i es lliura al gaudi. Però l'oferta de plaer d'aquell cos de negre/negra amagava una amenaça. Alguna cosa distorsiona l'alegre samba i la contemplació del cos monumental, una mirada que s'oculta rere la superfície reflectant dels ulls del ballarí, una mirada que surt del cos negre i que, com a cos subjectiu, reclama de nosaltres una resposta que només en l'àmbit de la política pot escapar tant a l'espectacularitat ingènua com a la decadent malenconia.

#### **4. La mirada-memòria**

*Memory* (2008) forçava l'espectador a una reflexió sobre el seu posicionament en el camp de la mirada i a una presa constant de decisions sobre

com situar-se en aquell camp; en sentit literal, perquè la durada de la peça en la seva versió original (vuit hores) obligava que cadascú decidís quan començar, quan descansar, quan tornar i quan acabar; però també en sentit polític, perquè l'espectacle remetia a uns temps, els de la revolució cultural xinesa, que diferents espectadors podien comprendre des de posicions molt diverses. La qüestió de la mirada havia ocupat un lloc central en la trajectòria de Living Dance Studio, la companyia dirigida per la coreògrafa Wen Hui i del realitzador cinematogràfic Wu Wenguang. En peces anteriors, l'espectador es veia obligat a *situar-se* sempre en aquest doble sentit: com a espectador i com a individu. Com a espectador, havia de buscar el seu lloc: *Report on giving birth* (1999) era una *instal·lació* que s'havia de recórrer i en l'interior de la qual l'espectador podia decidir els seus temps; *Dance with farm workers* (2001) es va presentar en una nau en construcció on es convidava els espectadors a assistir a un moment del procés en un espai que més que mai pertanyia als altres, als treballadors-intèrprets que hi actuaven. Però també com a individu, cada espectador s'havia d'enfrontar amb les peces posant en joc els seus condicionants culturals i afectius: una aposta per la recepció individualitzada, que segueix essent un repte en el context de la cultura de masses i que en el moment actual pren rellevància política, i una aposta també per la comunicació que assumeix el repte de l'alteritat sense pretendre dissoldre-la.

A *Memory*, es proposava una nova inversió de la mirada. La inversió implica, en sentit literal, girar la vista enrere, però aquest gir de la mirada és una metàfora, ja que no mirem realment el passat, sinó que més aviat el reimaginem. En reimaginar-lo, els records sensibles s'associen a les experiències afectives i a la memòria mateixa del cos; en la memòria, cos i imatge s'interpenetren d'una manera difícilment imaginable en l'experiència quotidiana. Wen Hui declarava que el seu primer estímul per a la composició de la peça partia d'una memòria corporal associada a les velles cançons de la revolució cultural que ella escoltava de petita i que la transportaven al seu llit, cobert per una mosquitera, sobre el qual va executar les seves primeres danses davant dels seus familiars. Aquesta memòria corporal establia l'estructura escenogràfica i narrativa de l'espectacle, que es completava amb seqüències d'un documental de

Wenguang sobre els guàrdies rojos i diversos testimonis teixits físicament i verbalment per l'actriu Feng Dehua. La memòria corporal era en primer lloc repetitiva; d'aquí que durant vuit hores Wen Hui executés una seqüència cíclica, només modificada per les intervencions puntuals de Wenguang sobre el seu cos; d'aquí que en determinats moments, el seu cos se sumés al de les actrius de les «òperes model» en la repetició d'aquelles danses revolucionàries, carregades d'optimisme i d'artificial ingenuïtat, que van penetrar de manera inesborrable en el seu imaginari infantil.

Però recordar exigeix també deixar de mirar la realitat actual per concentrar l'esforç de la imaginació en el passat, és a dir, recordar exigeix *tancar els ulls*. Això és el que feia Wen Hui: girar sobre el seu propi cos, buscar-hi a l'interior les experiències d'aquell temps passat enterrades en la memòria dels músculs, dels gestos, de les posicions, de les sensacions. Això és el que feia Feng Dehua: apartar la vista de la imatge i concentrar-la en l'escriptura, en les paraules que ella mateixa cal·ligrafiava sobre el tauler de la màquina de cosir i que de vegades es projectaven ampliades sobre la gegantina mosquitera-pantalla, o en les paraules que pronunciava durant els seus recorreguts cíclics al voltant de l'escenari empenyent pacientment el seu instrument de teixidura-escriptura. I això és el que feia, paradoxalment, el realitzador Wu Wenguang, quan renunciava als seus ulls i a les seves mans d'artista, és a dir, a la càmera i a les imatges, i entrava en escena, parlava, actuava, fins i tot ballava; però sobretot quan, en contrast amb els primers plans dels guàrdies rojos que recordaven la seva experiència durant la revolució cultural en el seu documental, ell projectava el primer pla de la part posterior del seu cap, curiosament afaitada; sobre aquesta imatge del cap cap enrere es podia veure en transparència Wen Hui, el cos de la qual era modificat de vegades pel mateix Wenguang en una vana temptativa d'aproximar-lo a la imatge que ell volia crear. I l'espectador? A ell li corresponia que la màquina de la memòria no s'aturés, que aquells cossos presents en escena no es convertissin en imatges d'arxiu aixafades sota el pes de la història, sinó en sensacions vives que, una vegada i una altra, poden actualitzar-se en experiència.

Living Dance Studio.  
*Memory* (2008).  
Foto: Odette Scott.





Juan Domínguez.  
*The Application* (2005).  
Foto: Anja Beutler.



## 5. La mirada que escolta

Després de l'èxit de *Todos los buenos espías tienen mi edad* (2002), aquell desplegament d'imaginació masculina en contrast amb la reducció a la immobilitat del propi cos, anul·lat orgànicament fins i tot en el procés d'envelliment per mitjà d'una màscara de si mateix, Juan Domínguez va decidir continuar la seva investigació sobre la metateatralitat en un espectacle de grup, *The Application* (2005). En paral·lel a la ficció de la representació practicada per Cuqui Jerez a *The Real Fiction* (2005), Domínguez va insistir en el recurs a la verbalització imaginant un programa de televisió que serveix per construir la sol·licitud: els textos escrits projectats sobre la pantalla se simultaniejaven amb l'exemplificació o cita efectiva de determinats moments mitjançant la col·laboració d'un grup d'actors, així com amb una interacció efectiva amb els espectadors, als quals s'atorgava igualment el dret a la paraula i a la rèplica. La idea de construir un espectacle que en realitat és el projecte que s'adjunta a la sol·licitud d'ajuda per a un altra peça (*Shichimi Togarashi*) permet a Juan Domínguez reflexionar humorísticament sobre la ficció i la realitat de l'espectacle mateix, sobre la superposició de llenguatge i metallenguatge, de present i passat. L'espectador que mira l'escena s'enfronta a un present físic (el temps de la copresència), a una realitat (la dels actors, la de l'escena) i a un llenguatge (el de la coreografia), però l'espectador que llegeix els textos que Juan Domínguez projecta sobre la pantalla és constantment assotat per la irrupció del passat (el procés de treball) i del futur (el projecte de la peça que encara no existeix). Ha d'acompanyar una memòria que li resulta aliena i imaginar un projecte que probablement mai no esdevindrà representació efectiva. A l'espectador no li queda cap altra sortida que convertir-se en còmplice de la construcció d'una peça metateatral, que no existiria sense la seva participació, sense la seva acceptació d'entrar en el joc, és a dir, sense l'acceptació del «com si», de la ficció que se superposa a les accions reals dels actors, que no obstant això són definides pel coreògraf com a merament projectuals. Quan el coreògraf es posa les ulleres que li permeten veure tothom despullat i la imatge de les actrius i els actors nus és projectada sobre la pantalla, permetent a l'espectador situar-se en

Olga Mesa.  
*Solo a ciegas (con  
lágrimas azules)* (2008).  
Foto: Benedicte Zanon.



la mirada del coreògraf, no només s'està recuperant un efecte màgic per a la vella caixa escènica, s'està posant en qüestió la diferència entre la imaginació, la memòria i la realitat efectiva: Què és més real, la imatge dels cossos nus filmada abans, la imatge dels cossos vestits que imiten els cossos nus per fer eficaç l'efecte màgic o aquells mateixos cossos privats de la construcció icònica a què els sotmet el coreògraf armat amb les seves ulleres o amb la càmera de vídeo? I quin és conseqüentment el lloc reservat a la mirada? La mirada que hi veu? La mirada que imagina? La mirada que escolta? La mirada que projecta?

## 6. La mirada que toca

Olga Mesa es va basar en una pel·lícula sense imatges del cineasta portuguès Joao Cesar Monteiro<sup>29</sup> per inventar un *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* (2008) que presentava certs paral·lelismes amb temptatives anteriors de coreògrafes com Mónica Valenciano o Barbara Manzetti per treballar en la invisibilitat.<sup>30</sup> Que aquesta no era una peça per mirar, sinó més aviat una peça per tocar, és un fet que la coreògrafa deixava clar en rebre el públic amb els ulls tancats, movent amb prou feines les mans, unes mans que tocarien no exactament objectes, sinó més aviat constructes resultants d'una combinació d'immaterialitat (llum, so) i d'efimeritat (temps). Mitjançant les llargues foscos, Olga Mesa forçava l'espectador a tancar també els ulls. Per si això no fos suficient, ja al principi del solo el seu cos obstruïa el raig de llum que projectava els fragments cinematogràfics, recuperats de manera indirecta, obliqua, com la imatge mateixa del públic i, igual que aquesta imatge, arbitràriament retallada sobre un mirall. Per mitjà de la interferència de la imatge cinematogràfica amb el seu cos-carn, Mesa semblava insistir en la materialitat del cinema, fins i tot quan el suport ja és electrònic i la seva imatge és el resultat d'una multiplicació de reflexos.

El cinema és llum i el cos és memòria. En la memòria del cos hi habita el dolor d'aquells que no vam conèixer. Hi habita també l'impuls animal, la naturalesa estranya (que tanmateix podem reconèixer en alguna de les nostres zones obscures). I hi habita la disciplina, la disciplina coneguda (la de la nostra educació com a ciutadans i com a autors o consumidors

d'experiències estètiques), la disciplina per conèixer (la ballarina de tango, com a víctima d'una tortura). La memòria no es mostra en imatges: es manifesta primàriament com un eco, com a sons que retornen: resulta impossible controlar-ne l'estructura o preveure'n la freqüència. Les imatges són allà, cal que per escoltar n'interpretem el flux. Olga Mesa ens convidava a un joc de silenci, de referències creuades, de penetració en l'altre.

I l'espectador, privat durant llargs minuts de la seva condició d'espectador, començava a gaudir estèticament en el moment que els seus ulls s'acostumaven a la foscor, quan comprenia que les imatges documentals que fragmentàriament observava no li retornaven la realitat, sinó la memòria (la memòria resideix sempre en el cos), quan comprenia que l'estranyesa del moviment no és el resultat de construccions capritxoses, sinó una destil·lació d'allò que ens resulta més pròxim, i que aquell cos disfressat o disciplinat és un desig (tant com un record), que no es construeix en escena, que és dins nostre, molt a prop, i que el podem tocar. L'experiència estètica es produïa quan l'espectador assumia que les llàgrimes blaves no eren metafòriques ni líquides, sinó sòlides, escultòriques, i que, per comprendre, calia que tanqués els ulls i estengués les mans en l'obscuritat de la seva imaginació.

**José A. Sánchez** és catedràtic d'Història de l'Art a la Universitat de Castella-la Manxa, on imparteix docència d'història de les arts escèniques, la literatura i el cinema. Ha publicat, entre altres, els llibres *Brecht y el Expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994 i 1999), *La escena moderna* (1999) i *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), així com nombrosos articles sobre teoria i història de les arts escèniques, la literatura i el cinema. Col·laborador i membre del consell assessor de diverses revistes internacionals i director de *Cairon. Revista de estudios de danza*. Actualment dirigeix el grup ARTEA. *Investigación y creación escénica*, l'Arxiu Virtual d'Arts Escèniques ([www.artescenicas.org](http://www.artescenicas.org)) i és codirector del Màster en pràctiques escèniques i cultura visual de la Universitat d'Alcalá (Guadalajara/Madrid).

## Notes

### 2 La mirada i el temps.

José A. Sánchez

- 1 La ballarina –va escriure– és la dona donada en l'aire, en l'apart, davant per davant, alliberada, en la seva carn. Convé que s'entengui bé, això. La carn de la dona és com un vestit fet per un sastre, fet per l'home, i així sol davant de la ballarina és quan m'he vist més lluny de la dona de l'home, i més sol amb la dona de la dona, corista del seu vestit de sastre. Que sola que és la mirada, el posat i la vida en una ballarina pantomímica! (Ramón Gómez de la Serna, *Teatro muerto*, edició d'Agustín Muñoz-Alonso López i Jesús Rubio Jiménez, Cátedra, Madrid, 1995, p. 482)
- 2 Giorgio Agamben. «El yo, el ojo, la voz» (1980). *La potencia del pensamiento* (2008), Anagrama, Barcelona, p. 95.
- 3 Ídem, p. 97.
- 4 Ídem, p. 108.
- 5 «M'interessa», escrivia Margarit, «aquesta sensació màgica que es té quan s'emmarca la realitat com si es tractés de cinema, tan pròxima i tan aliena a la vegada. L'espectador assisteix com un voyeur accidental, a una escena que succeeix a l'interior d'una habitació d'hotel, descobrint la intimitat d'un personatge que no actua per al públic, algú que està atrapat en el silenci dels seus pensaments, de la seva espera, de la seva distracció, de la seva soledat: un instant en el temps.» Àngels Margarit, *Mudances*, Mudances, Barcelona, 2000, p. 29.
- 6 Dionisio Cañas. *Memorias de un mirón (voyeurismo y sociedad)*. Plaza y Janés, Barcelona, 2002, p. 64.
- 7 Slavoj Žižek. *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio* (2005). Debate, Barcelona, 2006, p. 98.
- 8 Olga Mesa va compondre *Daisy Planet* (1999) per a una programació específica sobre el tema de l'amor a Teatro Pradillo. A partir d'aquí va arrencar una sèrie de peces en espais blancs, amb ús de la càmera i del circuit tancat, l'exposició del que és privat i la inclusió del públic: *Más público, más privado* (2001), *Suite au dernier mot: au fond tout est surface* (2002). Començant *El rato de José* (2002), Idoia

Zabaleta s'admirava: «És estrany, jo volia parlar del temps però tinc la sensació d'estar parlant de l'amor». Maria Muñoz, per la seva banda, concebia *Atrás los ojos* (2002) com «una reflexió sobre la separació i l'amor».

9 Jacques Lacan. «L'oeil et le regard», dins de *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, 1973, p. 84.

10 Ídem, p. 87.

11 Ídem, p. 98.

12 Puc sentir-me sota la mirada d'algú sense veure-li els ulls, sense que ni tan sols n'hi hagi cap indicatiu. Només cal que hi hagi quelcom que signifiqui per a mi la possibilitat que hi hagi algú altre. Aquesta finestra, si s'enfosqueix una mica i si tinc motius per pensar que hi ha algú a l'altra banda, és directament una mirada. No queda perfectament recollida aquesta concepció de la mirada en l'escena típicament hitchcockiana d'un subjecte que s'acosta a un objecte sinistre i amenaçador, que generalment és una casa? En aquesta escena hi trobem la versió més pura de l'antinòmia entre l'ull i la mirada: l'ull del subjecte veu la casa, però la casa –l'objecte– sembla que li torni en certa manera la mirada... (Slavoj Žižek, *op. cit.*, p. 96).

13 Ídem, p. 97.

14 J. Lacan, *op. cit.*, p. 111 i 121.

15 Hal Foster. *El retorno de lo real* (1996). Akal, Madrid, 2001, p. 143.

16 J. Lacan, *op. cit.*, p. 116.

17 Foster aporta diversos exemples de com artistes contemporanis han intentat esquinçar la «pantalla-sedàs» mitjançant el recurs a l'obscuritat i a l'abjecció. Foster, *op. cit.*, p. 150-156.

18 Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. d'Agustín Neira, Trotta Madrid, 2003, p. 67.

19 Dominique Païne. *Le temps exposé*. Cahiers du Cinema, París, 2002, p. 13.

20 Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo*. *Estudios sobre cine 2* (1985). Paidós Comunicación, Buenos Aires, 2005, p. 56 i seg., 219 i seg. i 251 i seg.

21 D. Païne, *op. cit.*, p. 95.

22 Ce qui distingue le rêve de la réalité, c'est que l'homme qui songe ne peut engendrer un art: ses mains sommeillent. L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance.

*La main est à l'origine même de toute création. Adam fut pétri dans le limon, comme une statue. Dans l'icônographie romane, Dieu ne soufflé par sur le globe du monde pour le lancer dans l'éther. Il le met en place en i portant la main. Et c'est une formidable main que Rodin, pour figurare l'oeuvre des six tours, fait jailler d'un bloc où sommeillent les forces du chaos. Citat dins de D. Païne, op. cit., p. 96.*

**23** *Le ralenti détrompe l'oeil, trouble la vrai semblance transparente entre les phases d'un mouvement. En ce sens, le ralenti es une sorte de conscience plastique de défilement filmique; il affirme ce dernier en tant que phénomène optique pour le spectateur. Le ralenti est donc de l'ordre de l'aberration, toujours au sens de Baltrusaitis, une aberration qui désillusionne. En revanche, le temps se représente illusoirement élastique, extensible, plastique et cela confère au réel un état irréel, incertain entre liquide et solide. (Ídem., p. 99).*

**24** Vegeu José A. Sánchez, «Moviendo fijamente la mirada», dins de Cairon. *Revista de estudios de danza*, n. 11 (2008), p. 45-48.

**25** Jacques Ancet. «Le Soleil», dins de Quai Voltaire, n. 11, 1994, p. 15, citat per Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, L'Harmattan, París, 1998, p. 72-74.

**26** James Joyce. *Ulises*. Bruguera, Barcelona, 1979, vol. I, p. 121.

**27** Vegeu McLuhan, Marshall i Powers, B.R., *La aldea global* (1989), Gedisa, Barcelona, 1990, p. 57-58.

**28** En una obra de 1990, McLuhan i B.R. Powers resumien de la manera següent la seva visió sobre la transició del model visual al model ressonant: «L'estructura de l'espai visual és un artefacte de la civilització occidental creat per l'alfabetisme fonètic grec. [...] És com l'«ull de la ment» o la imaginació visual que domina el pensament dels alfabetos occidentals, alguns dels quals exigeixen una prova ocular per a l'existència mateixa. // L'estructura de l'espai acústic és l'espai natural de la naturalesa nua habitada per les persones analfabetes. És com l'«orella de la ment» o la imaginació acústica que domina el pensament dels humans prealfabetos i postalfabetos [...] Les estructures dels espais visual i acústic es poden considerar incommensurables, com la història i l'eternitat, i alhora, tanmateix, tan complementàries com l'art i la ciència o el biculturalisme.» (Marshall McLuhan i B.R. Powers, *La aldea global* (1989), Barcelona, 1990, p. 58).

**29** *Branca de neve* (2000). Durant 75 minuts l'espectador de cinema es veu confrontat a una pantalla negra i l'experiència cinematogràfica és desplaçada a la banda sonora, és a dir, a l'escolta.

**30** Vegeu José A. Sánchez, «La construcción de la intimidad. Sobre un proceso de Barbara Manzetti», *Cairón*, n. 6, 2000, p. 71-79.



### 3

## La visibilitat de la presència del cos com a estratègia política

Christine Greiner

La discussió sobre què és i com es reconeix la «presència» d'un cos ha tingut lloc amb freqüència en diferents fòrums i interessa, particularment, a tots els qui es dediquen als estudis de les arts del cos, de la filosofia i de la comunicació. Fins i tot hi ha altres implicacions entre els gestors culturals, comissaris i crítics d'art en general, per no parlar dels historiadors de la medicina i de la ciència i dels investigadors de les noves tecnologies.

Això es deu al fet que la relació de la presència d'un cos amb la visibilitat de l'experiència viscuda sembla cada vegada més inevitable i rellevant en el debat contemporani. Constitueix una clau important per a l'art, perquè, després de 1990, un dels aspectes més rellevants de l'escena artística ha estat l'exploració dels canvis dels estats corporals i de les seves representacions. Dit d'una altra manera, allò que és identificable (perceptible) en l'experiència es presenta com una aptitud específica per descol·locar, transformar, desestabilitzar i, al mateix temps, adaptar-se als diversos ambients de manera que generi una *diferència*,<sup>1</sup> intervenint no només en el cos de l'interpretador-creador sinó també en el seu entorn (llocs, xarxes de pensament, altres persones, etc.), configurant-se com una estratègia política.

L'any 2004, el professor del Department of Performance Studies de la Universitat de Nova York André Lepecki va preparar una col·lecció d'articles precisament per discutir la presència del cos a partir d'alguns aspectes que

relacionaven els estudis de la dansa i la *performance* explorant, per exemple, la tensió i, al mateix temps, la complicitat entre la dansa i l'escriptura de la dansa; així com els problemes coreogràfics i teòrics que depenen de la separació entre cos i presència del cos en el transcurs de la història. Segons Lepecki, va ésser únicament després de l'impacte del concepte de *Da-sein* concebut per Martin Heidegger, de la crítica de les tècniques de reglamentació construïda per Michel Foucault i de les relectures de Gilles Deleuze i Felix Guattari sobre el «cos sense òrgans» proposat per Antonin Artaud, que cos i presència van desestabilitzar radicalment la base epistemològica en què es basaven la dansa i la *performance*. A partir de llavors van esdevenir recurrents en els debats i es van ampliar en noves discussions, com va passar en l'obra de Jacques Derrida, després que la seva «metafísica de la presència» i el concepte d'«empremta» van fer augmentar de manera significativa la seva importància. Per Derrida, la metafísica de la presència es podia entendre com el desig exigent, potent, sistemàtic i inexpressable d'un significat (Derrida; 1973:60). O, com va explicar Eric Landowski (1997), el mode de presència en el món seria encara una forma única d'atenció sensible, una disponibilitat, un acord immediat amb les coses i les persones que eren allà, així com una trobada amb els petits esdeveniments que s'encadenaven els uns amb els altres i, d'aquesta manera, construïen la pròpia trama d'una narrativa sense cap altra preocupació que la de l'instant que és a punt d'arribar. En aquest sentit, l'espacialització (o l'acció de l'espai) seria també una forma de presentificació (l'acció de la presència).

Tenint en compte totes aquestes discussions, no es tracta de fer una retrospectiva exhaustiva de les temptatives que pretenen explicar, definir o senzillament cridar l'atenció sobre la presència del cos. En certa manera, aquest tema ja l'han abordat prou àmpliament els autors citats. Així que, en contra del panorama general, proposo incorporar al debat bibliografies produïdes per investigadors japonesos (poc citats en les investigacions occidentals), així com alguns estudis desenvolupats en el camp de les ciències cognitives i de la filosofia política que ajuden a enfortir l'aliança epistemològica entre la investigació en dansa i els estudis del cos.

Amb aquest objectiu, proposo tres idees inicials.

1. La presència del cos emergeix de moviments que no sempre són visibles ni clarament identificables, ja que s'organitzen en el trànsit entre l'interior i l'exterior del cos. La seva forma perceptible neix del moment intersticial en què comença el procés d'exposició a l'«altre». El fet de transitar entre llocs (del cos i en el cos) il·lumina la possibilitat de la «diferència». És llavors quan el cos demostra aptitud per comunicar-se i crear noves connexions.
2. La presència del cos és el que dóna visibilitat al pensament i per això sembla que cada vegada es valora més en les experiències de l'art contemporani, l'objectiu del qual ha estat, prioritàriament, exposar pensaments i processos de creació més que no pas productes o resultats finals.
3. La presència del cos és una acció política que esdevé eficient a mesura que guanya visibilitat, creant connexions amb la mirada dels qui en són testimonis. Quant a la dansa, per reconèixer la seva presència política cal aprendre a llegir les intertextualitats que el cos inventa quan balla, partint dels processos que alimenten i modifiquen les seves accions en el món.

Per desenvolupar aquestes idees, en primer lloc és important observar que la presència del cos no és quelcom (característica, propietat, qualitat) que es trobi únicament *en el cos*. L'investigador Kuriyama Shigehisa, durant la seva visita a São Paulo l'any 2003, va suggerir que la «presència» no seria res més que un cert to muscular que s'accentua sobretot en el moment en què un cos s'exposa. En aquest sentit, la presència s'organitza sempre en l'«interval», en processos de mediació, i es fa evident quan el cos adquireix «un estat d'alerta». Això pot passar quan el cos és en escena o quan senzillament s'exposa en les diverses situacions de la vida quotidiana, quan és observat.

Per entendre millor aquesta situació de presència és interessant acompanyar l'anàlisi que fa el mateix Kuriyama<sup>2</sup> de la representació de la musculatura en la història de la medicina. En comparar les representacions de la musculatura en l'anatomia d'Andreas Vesalius (1543) i la total manca de

músculs observada en els mapes d'acupuntura dibuixats per metges xinesos com Hua Shou (1341), Kuriyama explica que el contrast entre aquestes dues formes de representació va crear una estranya polèmica en la història de la medicina. L'interès pels músculs individualment, separats de la carn, dels tendons i dels lligaments es va desenvolupar només en les arts mèdiques i pictòriques arrelades en l'antiga Grècia, però això no significa que els xinesos no «perceguessin» els músculs ni que en desconeguessin l'existència. Durant més de dos mil anys, els metges xinesos havien reconegut quatre maneres de jutjar la condició física d'una persona per mitjà de les accions de: mirar, escoltar/olorar, preguntar i tocar. A la pràctica, el gran desafiament era palpar el *motor* que se suposava que estava relacionat amb el moviment de la sang dins les venes, però no era fàcil definir-lo, perquè no es corresponia exactament amb el pols ni amb cap moviment del cos identificable per l'ull nu. Ara bé, el que resulta interessant per a aquesta discussió és el desplaçament de l'atenció des del cos inert sobre la taula de dissecció (quan s'identificaven els músculs i se'ls donava nom) cap al cos en acció (quan l'atenció es dirigeix cap als moviments i no necessàriament cap a la musculatura que els va engendrar). Es tractava del trànsit del cos mort cap al cos viu.

Cada habilitat cognitiva tindria la seva especificitat i un paper en l'organització de la presència del cos. Tocar i sentir, per exemple, no serien la mateixa cosa, perquè les percepcions mai no són experiències en estat pur. El que percebem en tocar quelcom depèn en gran mesura de com ho toquem. La nostra manera d'agafar una cosa està directament relacionada amb la nostra manera de concebre l'objecte (una porcellana xinesa o una imitació de plàstic). El procés de l'acció és el que la configura, no pas el seu resultat final.

Tanmateix, explica Kuriyama, és perillós afirmar taxativament que els grecs estudiaven el cos mort, estàtic, configurat en parts identificables, i que els xinesos buscaven el cos viu en moviment. Perquè la preocupació pel cos viu també era present en la tradició grecoromana, per bé que formulada d'una altra manera (en gran part, dependent de l'estudi de la musculatura). Com explicava Leonardo da Vinci, era important entendre quins músculs treballaven en cada acció. Alberti deia que un cos sense músculs seria com «roba sense una persona».

D'alguna manera, la investigació sobre la musculatura del cos tenia a veure, per tant, amb el reconeixement de la seva materialitat corporal. La diferència entre els procediments d'investigació en les diverses cultures residia en la metodologia escollida. Leonardo, Alberti i altres artistes afirmaven que per percebre els músculs en una persona viva calia estudiar abans l'anatomia en el cadàver, una pràctica que a la Xina i en altres cultures com l'egípcia, l'asteca i l'ayurvèdica era considerada una anomalia.<sup>3</sup> L'origen etimològic de la paraula autòpsia és «veure amb els propis ulls» i l'enigma del cos muscular estava relacionat, no sense motius, amb el que es podria veure o no amb els propis ulls, segons criteris de rellevància. En definitiva, el sistema visual sempre ha estat inseparable dels processos imaginatius, perquè no hi veiem únicament amb els ulls, sinó també amb el còrtex visual.

El terme múscul (*mys*) apareix als estudis d'Hipòcrates, però no apareix ni en Heròdot ni en Homer ni en Plató. I fins i tot en Hipòcrates, no sembla que els músculs tinguessin un paper específic, eren únicament un tipus de carn que es distingia de les «altres carns del cos» per la seva major fermesa. Tanmateix, explica Kuriyama, el que resulta més curiós és que allò que defineix la importància de la musculatura en les diverses temptatives no són l'anatomia i la dissecció, sinó la «consciència muscular». Perquè la consciència de la musculatura estava associada a la tendència, constant entre els artistes, a crear una certa «estètica de l'articulació», a partir de la qual s'interpretaria el «cos muscular», creant un «look» específic transformat en un discurs dels músculs. Per això, tant en les bibliografies mèdiques com en les artístiques, es dedicava una atenció especial a la presència i als estudis de l'articulació. En certa manera, la presència i la forma identificable del cos naixien sempre d'una certa articulació. Sòfocles menciona l'esgotament com una «falta d'unions». En Aristòtil, la inarticulació era sinònim d'immaduresa, com en el cas dels ous i les larves que encara es troben en estat de formació. La inarticulació, per tant, no es referiria únicament a l'existència o no de les articulacions del cos, sinó a totes les diferenciacions que li donarien a un cos la seva forma diferent, per això es relacionava amb el reconeixement de la musculatura.

¶.

Si els metges parlaven en un principi de com el cos apareixia, al cap de poc van començar a invocar els músculs per entendre com funcionava. Quan Claudi Galè (129-200 dC) va escriure el seu tractat «Sobre el moviment dels músculs», va centrar l'atenció en el fet que, a diferència d'altres «òrgans», els músculs serien «òrgans de moviments voluntaris», malgrat que, en certes situacions, també podrien accionar-se de manera inconscient, com en el cas dels somnàmbuls o de situacions específiques en què la musculatura s'accionava encara que la persona estigués aparentment aturada. Galè argumentava que l'aparent no-activitat era també un acte genuí. Així, l'habilitat de mantenir-se en una determinada postura només seria possible a causa de l'activitat muscular.

En revisar tots aquests tractats, la qüestió fonamental, per Kuriyama, rau en el trànsit del cos articulad cap al cos muscular. La transició es troba en els orígens de la consciència del cos. Però en quina mesura existiria, de fet, una relació entre la consciència que engendra un to muscular, la presència corporal i la mirada?

## **Mitate i fūdōsei: la dislocació i l'emergència dels interstícis**

Augustin Berque (1993: 45-48) explica que per analitzar la «mirada que institueix» i modifica els estats corporals, és fonamental conèixer el concepte japonès *mitate*: una mena de renovació de la forma a través de la dislocació d'una imatge, moviment o diagrama present en una altra experiència i que passa a transportar-se cap a la situació present. Seria una mena de «veure com» que no es pot entendre com una mera imitació i sí com l'expressió d'un sentit propi a partir d'una altra referència. És a dir, és quan el que és propi es valora a partir de la referència al que és aliè. Així van tenir lloc, per exemple, transferències de models urbans estrangers cap a la terra japonesa i allà es van afirmar com a experiències *absolutament japoneses* i no com a calcs de la urbanització estrangera.

També trobem un bon exemple de *mitate* en el teatre *kabuki*, com recorda Gunji Masakatsu (1985). En aquest cas, el *mitate* del gest seria un desdoblament del concepte de *yatsushi*, establert durant el període Edo

(1603-1867), i es podria entendre com una temptativa de modernitzar-ho tot, traduïnt en termes de la societat contemporània allò que s'havia experimentat anteriorment en altres situacions. En el *kabuki*, el *mitate* és freqüent fins i tot avui, quan situacions, imatges i gestos procedents, per exemple, de la literatura xinesa, són actualitzats en l'escena teatral com un joc que treballa la «identitat doble o significat doble» (Gunji, *op. cit.* 16-17).

El concepte de presència del cos seria un dels moments d'aquesta traducció-dislocació, on alguna cosa es fa present (una acció, una idea, una imatge) i guanya visibilitat establint un nou procés de comunicació amb el seu entorn (espectadors i context). Aquestes estratègies dirigeixen l'atenció cap al fet que, malgrat que el «punt de vista» sembli sempre, per a cadascú, la manera d'ésser pròpia de les coses, normalment es tracta d'una il·lusió òptica força poderosa que crea diferents realitats.

La manera com té lloc aquest procés també es pot entendre a través d'un altre concepte japonès: el *fūdosei*. El filòsof Watsuji Tetsurō (1889-1960) va definir el *fūdosei* com «el moment estructural de l'existència humana». Per Watsuji, l'ésser humà estaria constituït per dues meitats, una que seria el cos animal (individual) i l'altra que seria el cos medial (col·lectiu). Aquest vaivé entre privat i públic, individual i col·lectiu, es trobaria sempre present en l'organització del *fūdosei*, que seria, en la seva millor traducció, una mena d'*ambientalitat*, és a dir, l'acció de l'ambient (clima, paisatge, universos simbòlics, etc.) com a element estructural de l'existència humana. La investigació de Watsuji va acabar essent interpretada com una resposta a la indagació heideggeriana exposada a *Ésser i temps*, on Heidegger va definir la finalitat del *Da-sein* (fonamental per a la discussió de la presència del cos) com «l'ésser per a la mort». Watsuji va fer una relectura d'aquesta obra i va passar a examinar «l'ésser per a la vida». Perquè, partint del context japonès, no es tractava d'examinar únicament la temporalitat (per Heidegger la vida s'inscrivía, abans que res, en el temps), sinó d'identificar com temporalitat i espacialitat es corresponien, així com historicitat i regionalitat. En aquest cas, la presència del cos seria la «carn del cos», però també les seves connexions amb diferents objectes i realitats plurals, és a dir, un flux d'informacions no només individuals, sinó col·lectives. Tot estaria relacionat en el suposat moment present,

sense que hi hagi cap separació entre naturalesa i cultura: el clima, el paisatge, els temps del cos i de la vida, l'espacialitat del cos i de l'entorn, la història i la situació material i simbòlica de l'aquí i ara (regionalitat).

*Fūdosei, mitate* i les diferents percepcions del cos (mirar, tocar, sentir) constituïen, des del punt de vista dels estudis japonesos, una possibilitat de testimoniar/pensar/identificar la presència del cos, en la mesura en què cridaven l'atenció sobre els processos de mediació. Més enllà d'això, aquestes investigacions suggerien una hipòtesi *avant la lettre* que s'ha analitzat amb un interès cada vegada més gran en el camp de les ciències cognitives i que considera que el concepte de percepció és una acció i no quelcom que la precedeix.

## **Micromoviments d'interfície**

En termes de percepció (i específicament de la percepció de l'«altre»), tan bon punt la informació ens arriba de fora i l'organisme processa les sensacions, aquestes sensacions se situen sempre «en relació amb», creant noves connexions. D'aquesta manera s'organitza el procés imaginatiu. Per això la història del cos en moviment és també la història del moviment imaginat que es corporifica en acció. Els diferents estats corporals modifiquen la manera de processar la informació. L'estat mental no és més que una sèrie d'estats funcionals o d'imatges sensoriomotors amb autoconsciència. Dit d'una altra manera, l'estat de la ment no està separat ni és quelcom diferent de l'estat del cos, perquè el cervell també és part del cos i és en el cos on el flux d'informacions de l'ambient s'organitza i es modifica.

Els estats corporals, generats en tot moment, no són necessàriament visibles. Així, científics com António Damásio, Rodolfo Llinás, Alain Berthoz, George Lakoff, Mark Johnson i Sheets-Johnstone expliquen, cadascun partint d'un interès específic, que la imatge sensoriomotora no és necessàriament una imatge visual, sinó un conjunt de dispositius sensorials per produir un estat corporal funcional que desemboca inevitablement en una acció, i que aquests mateixos dispositius són accions internes del cos. La formació de les imatges té lloc en el moment en què està passant alguna cosa. Quan agafem un objecte, per exemple, es produeixen al mateix temps



moltes modificacions. El filòsof William James (1890) ja havia proposat que la producció de moviment sempre està guiada per una sensació i que la generació de moviment és la resposta a la clau sensorial. Per això, encara que les accions motores siguin semblants, sempre hi ha una gran diferència entre agafar un vas o una metrallera, travessar el carrer o creuar l'escenari en una coreografia de Pina Bausch. Les mediacions i les organitzacions de les metàfores del pensament canvien radicalment.<sup>4</sup>

Segons Llinás (vegeu 2001), qualsevol moviment es crea sempre a partir d'una oscil·lació, un esdeveniment rítmic (com el del pèndol o el del metrònom) que es processa en una neurona com una activitat elèctrica i que es manifesta en el moment precís en què el voltatge travessa la membrana que embolcalla la cèl·lula. Les accions potencials són els missatges que viatgen pels àxons (la prolongació de la cèl·lula nerviosa) teixint la relació entre la informació del cervell i els nervis perifèrics del cos. Així, el procés comença sempre per una transformació sensoriomotora. A partir dels canvis en l'ambient present –on es produeix l'acció–, el moviment és una resposta de supervivència. El pas següent és el que Llinás anomena la «predicció». Allò que identifiquem com a «si mateix o *self*» s'entén, en aquest sentit, com la centralització de la predicció. El *self* no es crea fora de la consciència, però pot organitzar-se quan un cos es troba en estat d'alerta (en un nivell de consciència molt més baix). El moviment voluntari sempre és la continuació d'una tremolor subtil que forma «la melodia cinètica determinada pel continu ment-cos». A partir d'aquestes evidències, Llinás desenvolupa la seva hipòtesi que el pensament és la interiorització evolutiva del moviment.

En aquest sentit, plantejo que la presència del cos es construeix en aquest flux i no és res més que l'exteriorització del pensament/moviment que té lloc a partir d'interfícies creades entre l'interior i l'exterior del cos. El seu reconeixement depèn, al mateix temps, de la «melodia cinètica», composta per l'interpret-creador en el seu propi cos, i de la mirada de l'altre, que, al seu torn, engendra noves dislocacions, redimensionant les interfícies i reinventant els pensaments.

Per completar aquest quadre de referències, és interessant recordar també la hipòtesi d'Alain Berthoz, per a qui la «percepció és una acció

simulada». Segons Berthoz, el cervell és actiu, en el sentit que és capaç de predir el futur i d'anticipar les conseqüències d'una acció (la seva pròpia i la dels altres). Perquè això sigui possible, hi ha mecanismes biològics que l'han dotat de models interns del món i del cos. Aquests models reflecteixen lleis fonamentals de la natura i asseguren la supervivència de cada animal. El cervell no seria, tanmateix, una màquina merament reactiva, sinó també proactiva, capaç de projectar cap al món molts interrogants.

Així, per desenvolupar qualsevol activitat física, per exemple esquiar, no n'hi ha prou de tractar les informacions dels sentits i corregir la trajectòria; cal desenvolupar la ruta predient etapes i estats de receptors sensorials, entreveient possibles solucions per a cada error i prenent decisions sobre el que el gest pugui fer. La nostra facultat de comprendre aquests límits també pot portar-nos més enllà dels límits mateixos. Molts filòsofs ho van percebre ja fa anys. Un d'ells, Schelling (1775-1854), deia: «sé que el pensament no viu encapsulat en el cervell, que pot ésser en tot, dins nostre i en la rosa del matí».

En aquest sentit, pensament i sensibilitat no son més que estats d'activació cerebral induïts per certes relacions entre món, cos i cervell hormonal i neuronal, així com la memòria de milers d'adquisicions culturals. Una de les idees principals de Berthoz és que la percepció no és només una *interpretació* dels missatges sensorials. Està limitada per l'acció i és, ella mateixa, una simulació interna de l'acció: una espècie d'anticipació de les conseqüències de l'acció. És per això que, després de la simulació inicial hi ha adaptacions a estimulacions futures, susceptibles d'ésser caracteritzades per conduccions perceptives. Cal, per tant, suprimir d'una vegada per totes la dissociació entre percepció i acció. Aquesta constatació el va portar a concloure que la «percepció és una acció simulada».

En termes històrics, ja s'havien proposat estudis sobre la relació entre percepció i acció, però van quedar interromputs a partir d'investigacions com les teories de la forma (la *Gestalt* de Gibson) i el constructivisme de Piaget. Tant Gibson com Piaget van reconèixer, evidentment, una relació entre l'acció i la percepció, però van interpretar aquestes habilitats com a dues instàncies separades i successives, una interpretació radicalment diferent de la idea de simulació suggerida per Berthoz.<sup>5</sup>

La meua proposta en aquest assaig és que, en esdevenir perceptibles, els micromoviments d'interfície que fan de mediadors entre l'interior i l'exterior del cos constitueixen el que anomenem «presència del cos». Estan íntimament relacionats amb el procés de creació de les metàfores del pensament i de la simulació interna de les accions/percepcions (del propi cos, de l'entorn i de l'«altre»). Com ja havia observat Kuriyama, la presència sempre es produeix «en relació amb...». En aquest sentit, l'alteritat no és causa ni efecte. És l'experiència.

Altres investigadors, com Maxime Sheets-Johnstone, també van reconèixer el vincle entre el pensament, l'espai i la consciència cinètica de la vida. Per Sheets-Johnstone (vegeu 1990), abans de parlar d'intel·ligència o d'una consciència més complexa, és important observar la instància corpòria dels diferents modes de pensar. La font del pensament és sempre una comprensió corpòria; d'aquí parteixen totes les analogies que creem durant la vida, singularitzant les qüestions per tal de comprendre-les. Una persona morta no és el mateix que la mort. És la personificació de la mort el que elabora tota una cadena de significacions. El cos viu és més que una cosa estesa en un espai, és també totes les relacions que suscita i que són inevitablement singulars. Això no significa que tinguem control sobre tot. No es confonen intencionalitat, control i voluntat. Segons Sheets-Johnstone, hi ha tres modalitats d'intencionalitat:

1. L'experiència del subjecte en relació amb la seva experiència perceptiva
2. La comprensió conceptual del cos, que pot partir de coneixements diversos (científic, mític, etc.)
3. L'actitud emocional del subjecte

El concepte d'intencionalitat està vinculat a tot això, però no es pot confondre amb la voluntat. En aquest sentit, fins i tot sense ésser conscient de totes les accions i processos culturals, la presència es pot considerar intencional i política des que es fa patent, és a dir, des que es fa visible per a algú.

## La visibilitat com a estratègia política

Un dels punts de partida per comprendre que la presència del cos s'organitza com una acció política és el reconeixement de la materialitat del cos. El filòsof Donn Welton presenta, en el segon volum de la seva sèrie sobre cos i filosofia (*Body and flesh, a philosophical reader*, 1998), el que ell denomina «construccions qüestionades i qüestionadores, les matrius i la carn de la cultura».

Susan Hekman, una de les crítiques seleccionades per Welton, explica que, quant a la discussió de la materialitat del cos, cal mencionar dues autores contemporànies força actives en el camp dels estudis feministes i de la filosofia: Susan Bordo i Judith Butler. Totes dues han discutit la materialitat i l'actuació del cos com a instàncies inseparables i, no sense motius, apareixen freqüentment citades en les bibliografies que analitzen el cos, la *performance* i la dansa.

Per entendre una mica més les seves teories, és important saber, prèviament, que el fonament epistemològic de totes dues té com a punt de partida l'obra de Michel Foucault, sobretot la seva proposta del cos com a text cultural. Bordo afirma que la materialitat del cos ha d'ésser el centre de la teoria feminista, mentre que Butler considera que cal que el feminisme rebutgi les nocions metafísiques implícites en aquesta discussió. Segons aquesta autora, malgrat que moltes investigacions es considerin materialistes, de fet segueixen insistint en algunes dualitats.

L'obra de Susan Bordo n'és un exemple. El 1985, l'autora va afirmar que, com tot el que construeixen els humans, el cos també s'ha de reconèixer com una construcció cultural i un *locus* del control social. Perquè les regles pràctiques a través de les quals el cos s'entrena i es modela el capaciten per respondre a qüestions d'ordre social. Per Bordo, el cos no és una entitat merament material o «brutalment biològica». Tot estaria culturalment mediatitzat i subjecte a interpretació i a descripció. Partint d'aquests supòsits, l'autora estudia algunes malalties que es consideren eminentment femenines: la histèria i l'anorèxia. Diu que, observant aquestes malalties, identifiquem el cos de les pacients com una construcció ideològica i emblemàtica de la definició de feminitat pròpia de cada període en què van tenir una major incidència.

En les seves primeres obres va afirmar que aquestes patologies mai no van ésser explicitades de fet, ni per la medicina ni per la psicologia, perquè són malalties culturals i estan absolutament relacionades amb els codis culturals del cos de la dona a Occident, reflectint una comprensió metafísica del dualisme cos/ment. En el seu llibre *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body* (1993), l'objectiu va ésser desenvolupar un discurs polític efectiu sobre el cos femení. El que no queda suficientment clar, però, en la seva posició és per què la materialitat del cos no sembla ni biològica ni física, tot i que actua sobre aquestes dues realitats. En alguns passatges, es defineix com una construcció cultural resistent a les definicions del cos. Bordo diu que la materialitat és un gran paraigua sota el qual caben moltes coses (com ara valors epistemològics, polítics, existencials, ètics, etc.), però, en termes més amplis, la materialitat tindria a veure amb la *finitud* i faria referència a la ineludible localització en el temps i l'espai i la història i la cultura que constantment ens constitueixen i ens limiten.

Judith Butler va partir d'unes premisses similars. A *Subjects of Desire* (1987), i igual que Bordo, va identificar Foucault com un reorientador del pensament occidental sobre el cos, si bé va estudiar també les anàlisis d'altres autors posteriors, com Simone de Beauvoir, segons la qual el cos es podia entendre com una idea històrica i no com un fet natural. Mentrestant, a poc a poc, Butler va reelaborar la relació entre història i materialitat i, a *Bodies that Matter* (1993), va afirmar que la materialitat en si mateixa té una història i que, per tant, no n'està apartada. Per aquest motiu, segons l'autora, no seria apropiat afirmar que la història *inscriu* el cos o que el *construeix*. La materialitat del cos ja és, per la seva pròpia naturalesa, històrica. No *inclou* ni *conté* la història.

Així, Butler considera que les diferències socials són indissociables de les demarcacions discursives. Això no és el mateix que afirmar que el discurs *causa* la diferència sexual o que en qualsevol assumpte que es refereixi al cos hi ha algun tipus de determinisme cultural. Perquè el cos és una construcció materialitzada a través del temps. No és una condició estàtica, sinó evolutiva. La materialització mai no es completa. Són les inestabilitats i les rematerialitzacions el que marca un domini en el qual

la força es pot tornar contra ella mateixa, sobretot pel que fa a les forces hegemòniques.

En una temptativa de reformular el concepte de materialitat corporal, Butler proposa que:

1. La reconquesta de la materialitat del cos és un efecte de la dinàmica del poder. Així, la matèria del cos es pot considerar inseparable de les normes reguladores que regeixen la seva materialització i la significació dels efectes d'aquest material.
2. La comprensió de l'actuació no és un acte que un subjecte transfereix a l'ésser, sinó el poder reiteratiu del discurs que produeix el fenomen que el regula i el delimita.

Per tractar l'actuació del cos, Butler reprèn fins i tot el concepte d'abjecte a través de l'arrel llatina *ab-jicere*, és a dir, el que s'ha de llençar fora o deixar de banda. Afirmar que certes matrius, com qualsevol reglamentació de poder, descarten totes les variacions que no encaixin en els paràmetres presents en les seves pròpies classificacions, desplaçant allò «no conegut» a la categoria d'abjecte.

Explica que la relació entre naturalesa i cultura que pressuposen alguns models de construcció de gènere impliquen un requeriment social. Per això rebutja la idea que tot sigui discurs i construcció. Si el subjecte fos de fet una construcció, qui l'estaria construint en últim terme?

La construcció, afirma l'autora, sempre s'ha entès com quelcom que realitza un subjecte o una cultura, és a dir, com un constructivisme reduït a un determinisme. Però en una lectura més profunda del mateix Foucault percebem que no hi ha un poder que actua sobre algú o sobre alguna cosa, sinó una actuació reiterada que és el poder en la seva persistència i inestabilitat. La construcció no seria, per tant, un acte solitari ni un procés causal iniciat per un subjecte i culminat en un conjunt d'efectes fixos. Es podria reconèixer com un procés temporal que actua per mitjà de la reiteració de normes. En aquest sentit, qualsevol acció és produïda i desestabilitzada en el curs de la seva reiteració, inclosa la dansa. Aquesta inestabilitat és la possibilitat de desconstitució del procés de repetició i es pot reconèixer com una «crisi productiva», més coneguda, en la

teoria general dels sistemes, com un «èvolon», que seria la crisi sistèmica pròpia dels processos evolutius, reconeguda com la transició d'un nivell d'estabilitat cap al següent.

L'estudi d'aquestes transformacions sistèmiques pot ajudar-nos a entendre la presència del cos que balla com una acció política, perquè es tracta precisament de la possibilitat de «desconstitució del procés de repetició», d'una transició sistèmica i d'una desconstitució de la mirada (aquella que testimonia l'acció com a observadora o creadora). Així, fins i tot quan la dansa no té una temàtica específicament política, en la mesura en què promou dislocacions epistemològiques, fugint dels límits imposats per classificacions preestablertes, reinsereix el que suposadament quedaria confinat a l'àmbit de les diferents abjeccions (socials, culturals, personals, polítiques). En guanyar visibilitat construint testimonis d'aquest procés (en el trànsit entre els qui fan la dansa i els qui la veuen), redimensiona la hipòtesi que la dansa, com qualsevol art, és sempre política encara que intervingui en la realitat d'una manera molt singular: creant mons possibles.

Si pensem en les tres idees proposades en aquest assaig per reflexionar sobre què és i com s'organitza la presència del cos, podem concloure que, tot i la diversitat de les experiències, algunes qüestions incideixen en el seu reconeixement. Són les següents:

- Les dislocacions espaciotemporals
- Les transicions des de la instància del que és privat i individual cap al que és públic i col·lectiu (i viceversa)
- La traducció d'un nivell mínim de descripció (micro) a l'esfera macroscòpica  
L'aliança entre natura i cultura
- L'ambivalència entre estabilitat i inestabilitat
- La instància política de les accions que guanyen visibilitat

Com ha explicat el científic Michael S. Gazzaniga (2005), el nostre cervell produeix una autobiografia bastant pobre i precària. No estem preparats per recordar o representar amb fidelitat res del que veiem o percebem en el món. Recordem millor allò que sembla rellevant per a la

nostra supervivència i no tots els detalls que intervenen en els diferents esdeveniments. En aquest sentit, d'acord amb les regles de la natura (i no només de l'art), perquè una *performance* conquereixi un índex de permanència en el seu ambient necessita donar visibilitat a allò que és rellevant en aquell moment per a la seva *supervivència*. D'alguna manera, el continu cos-ment sempre està atent als estats dels altres. Quan la presència guanya visibilitat permet que s'entengui d'una vegada i per totes que, en termes evolutius, *evolució* es refereix a salvar el grup i no únicament la persona com a individu, perquè salvant el grup se salva també la persona. Per fer-ho, diu Gazzaniga, cal que «llegim l'altre» de manera reflexiva.

L'art és el camp de coneixement que explora aquestes possibilitats de traducció de la manera més propera possible als fenòmens vius i, per això, en aquest cas, la mateixa pràctica artística es pot reconèixer com l'exercici de veure/conèixer. Quan la presència d'un cos es fa veure, més que la imatge de quelcom que efectivament és allà, s'instaura la possibilitat de compartir un pensament: l'ésser per a la vida que somiava Watsuji. Així, es pot dir que l'estratègia més efectiva de permanència per a la dansa avui és, com ho va ésser en tot moment al llarg de la seva història, crear estratègies de visibilitat i d'exposició. El que canvia radicalment en les experiències contemporànies és allò que s'ha d'exposar perquè realment l'acció sigui contemplada. Ja no es tracta només d'exhibir «productes coreogràfics». Per bona part de la producció artística contemporània, l'exposició del procés és fonamental. En aquest sentit, filosofia i ciència han estat ensenyant reiteradament, aquests darrers anys, que la clau es troba en la possibilitat de crear diferents nivells de descripció. Això significa que, per testimoniar un fenomen, especialment quan es tracta d'un fenomen corporal, el que més importa no és el que apareix com a donat (expectativa o certesa prèvies), sinó el que esdevé visible en l'acció. Això implica un aprenentatge complex i col·lectiu i, en gran part, encara som analfabets en relació amb aquestes noves intertextualitats.

Per contemplar la dansa avui cal reaprendre com llegir el cos. Garantir-ne la visibilitat i, per tant, assegurar-ne l'existència.



**Christine Greiner** és professora del Departamento de Linguagens do Corpo de la Pontifícia Universitat Catòlica de São Paulo. Ensenya en el programa d'estudis de postgrau en Comunicació i Semiòtica i en el de grau en Comunicació de les Arts del Cos. Coordina el Centro de Estudos Orientais i dirigeix la col·lecció *Leituras do Corpo*, de l'editorial Annablume. És autora del llibre *O Corpo, pistas para estudos indisciplinares* (Annablume 2005), entre altres llibres i articles publicats al Brasil i en altres països.

## Notes

### 3 La visibilitat de la presència del cos com a estratègia política.

Christine Greiner

- 1 El tema de la diferència ja l'han abordat diversos autors. Aquí es refereix a l'obra de Gregory Bateson que va definir la informació com una «diferència que genera diferència». Vegeu Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. University of Chicago Press.
- 2 Vegeu Kuriyama Shigehisa. *The Expressiveness of the Body, and the Divergence between Greek and Chinese Medicine* (Zone Books, 1999).
- 3 De fet, en la medicina asteca, les autòpsies eren habituals, però el seu objectiu era detectar principis d'una altra naturalesa i no pròpiament extreure'n un coneixement anatòmic.
- 4 Per estudiar més sobre aquestes qüestions, vegeu G. Lakoff i Mark Johnson, *Metaphors we live by*, University of Chicago Press, 1980. Segons aquests autors, les metàfores no són únicament figures del llenguatge, sinó també operadors cognitius per mitjà dels quals pensem i ens relacionem amb el món.
- 5 Quan parla de simulació, Berthoz indica que és més adequat pensar en un simulador de vol que en un simulador d'ordinador, tal com es va discutir en els estudis informàtics a partir de 1950. El sentit del moviment seria el nostre sisè sentit, malgrat que no sempre és visible i identificable.

## Bibliografia

- BERQUE, AUGUSTIN. *Du geste à la cité, Formes Urbaines et lien social au Japon*. Paris, Gallimard, 1993.
- BERQUE, AUGUSTIN. «La théorie de la médiance de Watsuji Tetsurō et son actualité», manuscrit de l'autor.
- BORDO, SUSAN. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Los Angeles, University of California Press, 1993.
- BUTLER, JUDITH. *Subjects of Desire*. Nova York, Columbia University Press, 1987.
- BUTLER, JUDITH. *Bodies that Matter, On the Discursive Limits of Sex*. Londres, Routledge, 1993.
- GAZZANIGA, MICHAEL S. *The Ethical Brain*. Nova York, Dana Press, 2005.
- GUNJI, MASAKATSU. *Kabuki*. Tòquio, Kodansha, 1985.
- KURIYAMA SHIGEHISA. *The expressiveness of the body and the divergence of Greek and Chinese Medicine*. Nova York, Zone Books, 1999. (La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china. Traduït per Albert Galvany. Madrid, Editorial Siruela, 2005).
- LANDOWSKI, ERIC. *Présences de l'autre*. Paris, PUF, 1997.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago University Press, 1980.
- LEPECKI, ANDRÉ (ed.). *Of the Presence of the Body, Essays on Dance and Performance Theory*. Connecticut, Wesleyan, 2004.
- LLINÁS, RODOLFO. *I of the Vortex, from Neurons to Self*. Cambridge, Bradford Book, 2002.
- SHEET-JOHNSTONE, MAXIME. *The roots of thinking*. Temple University Press, 1990.
- WELTON, DONN. *Body and Flesh, a Philosophical Reader*. Massachussets, Blackwell, 1998.



## 4

### Visió perifèrica. Ulls per a un món comú

Marina Garcés

*Som el que mirem.*

(Plotí)

Som el que mirem, però què o qui mira en nosaltres? Els nostres ulls? La nostra ment? El nostre cos? Les nostres paraules? Diuen que Demòcrit, en el segle v aC, es va arrencar els ulls per veure-hi millor. La visió d'un jardí, amb tota la seva esplendor, el distreia i no li permetia concentrar-se en el que realment volia veure. Els nostres ulls, al segle XXI, estan saturats d'imatges que desborden les distraccions del jardí de Demòcrit a una escala que ell ni tan sols no hauria pogut imaginar. Ens arrenquem els ulls? Com podem fer-ho? Sembla que aquestes són, avui dia, les preguntes de les posicions filosòfiques i artístiques que prolonguen, en la nostra societat hipermediàtica, la crítica de l'oculocentrisme que ja es va iniciar, d'alguna manera, a finals del segle XIX. Com sostreure'ns a l'imperi de l'ull? Com desarticlar la jerarquia que ha situat la visió al cim dels nostres sentits i l'ha convertit en la matriu de la nostra concepció de la veritat? La crítica de la visió és, avui, una reacció a la distància, a la passivitat i a l'aïllament que dominen les nostres vides en la mesura en què som espectadors: espectadors de la història, espectadors culturals, espectadors de les nostres pròpies vides, espectadors, en definitiva, del món.

El que ens proposem en aquest text és qüestionar la idea que fer la crítica de la nostra condició d'espectadors del món passi necessàriament per fer una crítica del domini de la visió. Més aviat, la nostra hipòtesi

va en la direcció contrària: la passivitat, la distància i l'aïllament que formen part del nostre rol d'espectadors són l'efecte d'una captura de la visió que cal analitzar degudament. Només a partir d'aquesta anàlisi podrem afinar la crítica de les nostres maneres de mirar el món i dels seus efectes socials i polítics. Com veurem, la mirada que avui domina el món està desencarnada i focalitzada. Els nostres ulls d'espectador, així com les imatges que passivament consumim, també ho estan. Davant d'això, s'invoca recurrentment, en el pensament i l'art contemporanis, el poder de la veu i del tacte com a potències de la proximitat i de la relació, enfront del poder glacial i fragmentador de la vista. És possible proposar avui una reivindicació de la vista, de la visió i de la mirada? És possible pensar, no tant en la seva reorientació com en el seu alliberament? Alliberar la visió passaria per deixar que els ulls caiguin, de nou, en el cos. Quines conseqüències tindria aquesta caiguda? Com es transformarien els territoris del que és visible i del que és invisible? En quin sentit quedaria afectada la nostra condició d'espectadors? En aquestes preguntes s'hi expressa un desig: no volem renunciar a mirar el món. No volem arrencar-nos els ulls per veure-hi millor, sinó tot el contrari: volem conquerir els nostres ulls perquè la Medusa en què s'ha convertit avui el món deixi de petrificar-nos.

## **Espectadors del món**

L'ideal antic de la contemplació com l'activitat més alta i més noble, proposada únicament a aquells que s'atreuissin a embarcar-se en el camí de la saviesa, va organitzar la relació de l'home amb la veritat al voltant del perfeccionament de la visió. Aquesta relació entre la visió i la veritat va perdre el seu caràcter de noblesa però no la seva legitimitat quan els mètodes d'observació es van estendre a totes les pràctiques científiques en l'època moderna. Actualment, podríem dir que tots hem quedat incorporats a aquesta pràctica de perfeccionament de la visió com a espectadors del món. Com va escriure G. Debord:

L'espectacle és l'hereu de tota la feblesa del projecte filosòfic occidental que va ésser una comprensió de l'activitat dominada per les categories

de la visió; al mateix temps, es fonamenta en l'incessant desplegament de la racionalitat tècnica precisa que es deriva d'aquest pensament. L'espectacle no realitza la filosofia; filosofa la realitat. És la vida concreta de tots el que s'ha degradat en un univers especulatiu.<sup>1</sup>

De filòsofs a científics i de científics a espectadors: per què aquesta és la història d'una degradació, segons les paraules de Debord? Sembla que la generalització de la mirada, en relació privilegiada amb el món, no ha conduït a un millor repartiment de la veritat sinó a una entrega massiva a l'imperi de la mentida. Ho demostra el sentiment general del pensament i de la crítica contemporanis. «Vivim en un espectacle de roba i de màscares buides»,<sup>2</sup> escriu John Berger. Julia Kristeva utilitza les paraules següents per qualificar la cultura de la imatge: seducció, rapidesa, brutalitat i lleugeresa.<sup>3</sup> Brutal i lleugera, la cultura de la imatge ens entrega a «un joc en què ningú no juga i tothom mira».<sup>4</sup>

Per entendre aquest joc ja no ens serveix oposar simplement el regne de l'aparença i el de la veritat, tal com feia Plató en la seva escena de la caverna, o com va recollir la crítica moderna de l'alienació, de Feuerbach a Debord, passant òbviament per Marx. La nostra condició actual d'espectadors del món no és un teatre d'ombres, en què se'ns hauria expropiat i separat de la nostra veritat, sinó una territorialització de la nostra mirada en dues escales polaritzades i incommensurables entre elles. Som espectadors estràbics. D'una banda, la nostra visió està dominada per la projecció totalitzadora del món-imatge. De l'altra, la nostra visió està privatitzada per una gestió de la vida individual en què cadascun de nosaltres és autor i públic de la seva pròpia imatge, de la seva pròpia marca.<sup>5</sup> Vegem com funcionen aquestes dues dimensions de la nostra relació escòpica amb el món i amb la nostra pròpia vida.

Ja fa dècades que Heidegger va llançar a l'arena filosòfica la idea que el món s'havia convertit en la imatge de si mateix: «Imatge del món, entès essencialment, no significa, per tant, una imatge del món, sinó concebre el món com a imatge».<sup>6</sup> Amb els nous dispositius de captació d'imatges del planeta Terra des de l'exterior, aquesta idea ha esdevingut literal. Tots naixem ja amb la imatge del nostre planeta implantada a les

retines i al sentit de la situació que ocupem en el món. Ja no cal imaginar-lo. No és la idea de totalitat irrepresentable que Kant havia hagut de deixar als llimbs del que és regulatiu. És una imatge òbvia i inqüestionable. Tanmateix, la manera inqüestionable com la imatge del món ens domina no depèn exclusivament de la capacitat que ha desenvolupat la modernitat per produir i difondre imatges del planeta. Té a veure, també, amb dos altres fenòmens igualment importants: l'eliminació de qualsevol idea de transmón (diví) o d'altre món (nascut de la revolució), i el triomf de la globalització com a configuració de la imatge del món. Tots dos fenòmens es resumeixen en aquesta frase de F. Neyrat: «Només hi ha un món i està fet a imatge del Capital».<sup>7</sup> El món del capitalisme globalitzat, estigui o no en crisi, exhaureix avui la totalitat del que és visible i proclama que no hi ha res més a veure, que no hi ha res amagat, que no hi ha cap altra imatge possible. Això és el que hi ha, ens diu. És una nova manera de gestionar l'invisible: si en altres èpoques era patrimoni de les religions, els dogmes de les quals establien de què estava "fet" l'invisible i qui establia la seva llei, avui el capitalisme global cancel·la tota invisibilitat, tot no-saber, en favor de la seva única veritat present. El món com a imatge sintetitza aquesta veritat. Per això el món deixa d'ésser allò que hi ha *entre* nosaltres, allò que fem i que transformem col·lectivament, per convertir-se en quelcom que se'ns ofereix, però només perquè ho mirem i ho acatem. Com escriu Susan Buck-Morss desenvolupant la idea de Heidegger:

El món-imatge és la superfície de la globalització. És el nostre món compartit. Empobrida, fosca, superficial, aquesta imatge-superfície és tota la nostra experiència compartida. No compartim el món de cap altra manera.<sup>8</sup>

Més enllà del distanciament que produeix la lògica de la representació, i que Heidegger en el seu article ja denunciava, el que té lloc és la violència d'una imposició. Aquesta imposició és la que fa que estiguem distanciats del món i alhora lligats al món, que ens sentim passius i que alhora haguem d'empassar-nos, a través dels ulls sempre oberts i sempre assetjats, la seva única imatge una vegada i una altra.



En l'altre extrem de la nostra condició d'espectadors del món, tenim el joc a què ens llança la privatització de l'existència i la gestió de la vida al mateix temps com a autors i com a públic de la nostra pròpia imatge. De l'escala de la totalitat inapel·lable que és el món global saltem, sense mediacions, a l'escala de la particularització dels mons viscuts i de la seva representació personalitzada com a forma de comunicació. Igual que el món, avui cadascun de nosaltres és també una imatge de si mateix. En la visibilitat ens juguem tota la nostra existència, tant la pública com la privada. Tampoc en aquest cas no ens trobem en l'escena de la representació. Del que es tracta és de gestionar la *coherència* d'una imatge, sigui la que sigui. En aquesta coherència no s'hi representa res ni s'hi amaga cap veritat. Únicament s'hi garanteix el bon funcionament de la marca que som. Per això, com indica John Berger en el mateix escrit que ja hem citat:

ja no es comunica cap experiència. L'únic que es comparteix és l'espectacle, aquell joc en què ningú no juga i tothom mira. Ara cadascú ha d'intentar situar per si mateix la seva pròpia existència, els seus propis sofriments, en la immensa arena del temps i de l'univers.<sup>9</sup>

A la vista de tothom, sense creuar la mirada amb ningú: de nou trobem la relació entre la vida de les imatges, que som tots, i la distància. Però tampoc es tracta, en aquest cas, de la distància entre una essència i una aparença. És la distància en horitzontal de l'aïllament o, per dir-ho amb les paraules de Sloterdijk, d'un règim de coaïllament.<sup>10</sup> W. Benjamin ja havia escrit, després de la Primera Guerra Mundial, sobre la pèrdua de la facultat d'intercanviar experiències en aquella famosa imatge dels soldats tornant muts del camp de batalla.<sup>11</sup> Podem imaginar aquells soldats caminant amb la mirada perduda, envoltats de devastació. Avui tenim els ulls inundats de colors: els de les nostres pantalles plenes d'informacions i missatges que ens arriben de tots els racons del món, de tots els amics que omplen la nostra xarxa social, dels avisos que encenen els llums dels nostres telèfons, dels anuncis que actualitzen la llista de compres que encara no hem fet... Però lluny d'enfortir les nostres capacitats d'intercanvi, aquesta marea d'estímul requereix un consum individualitzat que fragmenta la realitat

i al mateix temps aïlla l'espectador-consumidor que s'hi relaciona. En les nostres societats contemporànies, més relacions no comporten menys aïllament. Relació i aïllament augmenten sincrònicament, enxarxats en una paradoxa sense solució aparent que, dit ràpidament, posa en qüestió tota la pragmàtica deleuziana de l'augment de connexions com a condició per alliberar la vida.

Entre el món-imatge i la producció particular d'imatges-marca, dèiem que som espectadors estràbics. Perfeccionar la vista, en els nostres temps, significa agilitar els salts i accelerar els moviments entre les dues escales incommensurables que componen, tal com acabem de descriure, el règim de visibilitat contemporani. Quina relació hi ha entre elles? Seria un error caure en una anàlisi que recompongués aquestes dues escales com el tot i la part, com el que és general i el que és particular, com el que és global i el que és local. Com explica molt bé Rémy Brague en el seu llibre *La sagesse du monde*,<sup>12</sup> la relació entre el micromón i el macromón, que descrivia la participació de l'home en el cosmos a través de l'analogia, es va partir en el Renaixement com el tronc d'un arbre. La capçada i les arrels d'aquest arbre ja no es reflecteixen ni componen una imatge de simetria. Entre elles tampoc no hi ha circulació d'energia. Però sí en totes dues escales la nostra condició essencial és la d'espectadors, del món i de nosaltres mateixos, és que ambdues participen, des de la seva incommensurabilitat, d'un mateix règim de visió. Com veurem a continuació, és el règim en què la mirada s'imposa al mateix temps com a desencarnada i focalitzada. És una mirada que se sostreu al moviment del cos i a les seves potències perceptives i que cancel·la, així, la nostra relació amb l'entre, és a dir, amb el món entès com allò que hi ha entre nosaltres i que està entreteixit, necessàriament, de visibilitat i d'invisibilitat. A quines tradicions de pensament i a quins dispositius de poder respon el domini d'aquesta mirada desencarnada i focalitzadora? Amb aquesta pregunta obrim la possibilitat d'interrogar històricament i políticament la visió i de projectar aquestes preguntes sobre la nostra condició d'espectadors distants, passius i aïllats. Passarem, així, dels plantejaments de tipus antropològic que privilegien la disputa entre els sentits a un camp d'interrogació política en què el que hi haurà en joc serà la batalla entre règims d'atenció. De les victòries i derrotes al

llarg d'aquesta batalla en dependrà la nostra capacitat d'implicar-nos avui en el món, i d'involucrar-nos-hi sense deixar de tenir els ulls ben oberts.

## **La captura de la visió**

La crítica de l'imperi de la visió, que comença a adquirir rellevància a partir de finals del segle XIX, té com a blanc principal el poder d'abstracció, distanciator i exterioritzador, de la visió. La visió, entronitzada com a matriu i garant de la veritat en la cultura occidental, tindria la capacitat de disposar la realitat de manera frontal i exterior a l'observador i de sotmetre-la a un procés d'objectivació i d'estabilització que és el punt de partida per dominar-la, manipular-la i controlar-la. La pregunta que ens hem de fer davant d'aquesta crítica és per què adjudiquem a la visió aquest poder distanciator, amb totes les conseqüències que hem descrit, quan precisament en la mirada humana hi resideix la capacitat de sorprendre, d'enganyar, d'admirar, de devorar, de fer enrojolar, de penetrar, d'avergonyir, d'encendre amors i odís, de confiar, d'intuir, de comprometre i d'encoratjar, entre tantes altres possibilitats? La idea de què partim, i que ja anunciàvem al principi d'aquest treball, és que el poder de distanciament de la visió no resulta de la seva autoritat, del seu triomf com a cim dels sentits com a matriu de la veritat, sinó precisament de la seva captura; de la seva captura en un doble dispositiu que analitzarem a continuació: la metafísica de la presència i el règim postindustrial de l'atenció.

El camí filosòfic que va de la caverna platònica a la diòptrica de Descartes acostuma a presentar-se com la via major que consagra la visió com el més noble i comprensiu dels sentits. No podem desenvolupar aquí els detalls d'aquesta relació.<sup>13</sup> El que ens interessa assenyalar és que més que la declaració d'un triomf o d'una hegemonia, el que trobem als textos de Plató i de Descartes és la narració d'un conflicte entre els ulls de la carn i els ulls de la ment, entre la visió enganyosa del que és sensible i la visió clara i diferenciada de les idees.

El problema que comparteixen Plató i Descartes és, precisament, el de com combatre i superar la inestabilitat, la vaguetat, les deficiències i les distraccions dels nostres ulls inundats de realitat sensible. Amb

aquesta finalitat transfereixen la veritable capacitat de veure-hi a l'ànima o a la ment. Demòcrit va aprendre la lliçó al peu de la lletra. Descartes va intentar mitigar els seus efectes devastadors inventant la glàndula pineal com a vehicle de comunicació entre els ulls sensibles i els de l'intel·lecte. Però, en definitiva, l'hegemonia de la visió, tal com ens l'ha llegat la metafísica de la presència, és el resultat d'una dissociació en què l'acció de veure s'allunya del que és sensible: tant de la realitat sensible com dels ulls del cos. La vista no és, doncs, el més noble i comprensiu dels sentits. L'entronització de la visió, com a model de la veritat, és en realitat la negació o la depreciació del sentit de la vista i de les virtuts de la mirada. El model oculocèntric que ha dominat la cultura occidental no separa la vista de la resta dels sentits i capacitats perceptives humanes. El que fa en realitat és separar la visió mateixa del seu caràcter sensible. Gràcies a això, els ulls es converteixen en els forats de la veritable facultat de veure-hi i el món deixa d'ésser un teatre d'ombres i colors inestables per esdevenir l'escenari de la presència pura (la idea, la forma). En aquest procés, també la llum perd la seva dimensió sensible per convertir-se en il·luminació. A això respon la dualitat llatina de termes, *lux/lumen*, que tants debats va encendre al llarg de l'Edat Mitjana i a la qual Descartes encara donava voltes sense arribar a resoldre l'ordre de les seves prioritats. Quina relació hi ha entre la llum sensible i la llum de la intel·lecció?

La metàfora de la llum que guia tota la tradició de la metafísica de la presència, el que Derrida va anomenar la «mitologia blanca»,<sup>14</sup> és la que oblida la lliçó d'Ícar: que el sol no només il·lumina, sinó que, de manera inseparable, escalfa. La llum del sol no sols il·lumina les formes. Amb la seva calor encén el món, toca els cossos de tots els éssers vius, per als quals pot ésser font de vida o amenaça de destrucció. El filòsof platònic, en el seu ascens cap al sol, tornava amb els ulls ferits per la intensitat de la llum, però Plató no ens diu res sobre la calor, la suor, les cremades de la pell. L'espectador de la veritat no té cos. De la mateixa manera, l'espectador contemporani del món rep les seves imatges sense que el toquin, sense veure's afectat per la trobada amb la seva veritat.

Es podria fer una objecció al que acabem de dir: el món-imatge i les imatges-marca que articulen la nostra visió del món provoquen en nosaltres

cadavegada més emocions. La societat de l'espectacle persegueix la intensitat emocional com a crida que ens manté vinculats al seu estímul interromput. No és en va que actualment es parla de «capitalisme emocional».<sup>15</sup> Però és important no confondre les emocions de l'espectador contemporani amb la capacitat que ens afecta o no la realitat que compartim. Els antics situaven les emocions de la banda del cos, com allò que s'havia de negar o controlar per aguditzar la certesa de la visió i de la comprensió. Però avui concebem la intel·ligència com a emocional i les emocions com a manifestacions d'un subjecte perfectament individualitzat. El nostre mapa emocional forma part de la nostra imatge-marca amb tanta legitimitat com els nostres coneixements. L'ànima contemporània ja no és una ànima intel·lectiva. En aquest sentit, les emocions no necessàriament parlen de com ens afecta la realitat, de la nostra implicació en la realitat. Amb massa obvietat, les emocions parlen únicament d'un mateix. Així doncs, avui emoció no és sinònim d'encarnació, ni la via emocional és el camí per superar la nostra distància escòpica amb el món. Com veurem, haurem d'indagar per altres vies que ens conduiran a la pregunta sobre què pot significar avui ésser afectat i a les diferències, per tant, entre l'emoció i l'afecció.

Però abans cal que avancem alguns passos més en l'anàlisi que estem presentant de la doble captura de la visió. La visió desencarnada assenyalada, com dèiem, la via major del pensament filosòfic clàssic de Plató a Descartes i passa, com hem vist, per sostreure la vista del domini del que és sensible. La llum, com vèiem, il·lumina sense escalfar i els ulls són forats estàtics al servei d'un òrgan de visió superior. Aquesta concepció de la visió domina la tradició metafísica occidental, no cal que hi insistim més. Tanmateix, sí que convé afegir una observació que pot resultar més sorprenent: la crítica de l'imperi del que és visual que ha dominat gran part del pensament contemporani perpetua, criticant-la, la concepció desencarnada de la visió. És ben sabut que una onada antivisual recorre el pensament filosòfic del segle xx. Mentre que les tècniques, tant de visió com d'enregistrament i projecció de la imatge se sofisticuen i estenen els seus usos a un ritme vertiginós, la filosofia del segle xx es desenvolupa a la defensiva o en directa ofensiva respecte al predomini del que és visual. En continuïtat amb la crítica nietzscheana de la representació i amb els

clarobscurs que han anat tenyint la cultura nascuda de les noves formes de vida urbana en el món industrialitzat, la filosofia del segle xx impugna el poder de l'ull des de dos territoris nous per al pensament: el de la reivindicació del cos, com a pluralitat ingovernable des dels paràmetres formals de la civilització ocolocèntrica, i el del descobriment del llenguatge i de la seva multiplicitat irreductible com a veritable bressol, tant conscient com inconscient, del sentit. La filosofia del segle xx és, en general, una expressió coral i alhora dissonant de desconfiança i de resistència al poder de l'ull. De la carícia a la putrefacció, de Lévinas a Bataille, de Bergson al feminisme, el cos es reivindica per mitjà del tacte, del moviment, de la vulnerabilitat, del que és visceral, del que és abjecte... i es manifesta contra la civilització occidental, metafísica i il·lustrada, basada en la transparència immaculada de la visió desencarnada. És a dir, contra el domini patriarcal, contra el poder disciplinari, contra la societat de control, contra la reificació intersubjectiva, contra la lògica de la identitat. Al mateix temps, de Rorty a l'hermenèutica, de Lacan a Althusser, del postestructuralisme al postmodernisme, de Blanchot a Derrida, el llenguatge ofereix un nou camp per a la producció de sentits nous, per a la guerra dels discursos, per a l'alliberament de diferències i d'idees fins llavors impensades. Sense que puguem entrar aquí a analitzar en detall aquests dos fronts d'impugnació del predomini del que és visual, el que val la pena retenir és com en tots aquests plantejaments no només es comparteix la unanimitat de la condemna sinó també el caràcter inqüestionable de la culpabilitat de l'ull. El tacte contra la vista, l'anus contra l'ull, l'entranya contra la transparència de la consciència, la invisibilitat del sexe femení contra la visibilitat del masculí, l'escriptura contra la imatge, la narració contra la representació... En el llarg etcètera d'aquest combat, el poder de la visió mai no perd els atributs que li va assignar la tradició metafísica, i per aquests atributs se la condemna. La visió està, així, desencarnada, tant per als seus defensors com per als seus detractors. Per aquests darrers és reificadora, manipuladora, identificadora, estabilitzadora. Per al pensament contrail·lustrat, per tant, la llum segueix només il·luminant i, evidentment, una llum que il·lumina sense escalfar només pot estar al servei del poder. Què ha de passar

perquè el cos i el llenguatge descobreixin la seva necessària aliança amb els ulls sensibles, tan maltractats per l'imperi visual occidental? Què ha de passar perquè la crítica a la centralitat de la visió no empenyi els nous Demòcrits contemporanis a arrencar-se els ulls, ja no per veure-hi millor amb l'ànima, sinó per tocar millor amb la pell o per aguditzar l'escolta del xiuxiueig de la nostra tradició cultural? Com podem deixar que els ulls caiguin en el cos i assumir totes les conseqüències polítiques, epistemològiques, vitals i artístiques d'aquesta caiguda?

## **Privatitzar la frontalitat**

Per abordar aquestes preguntes, en el marc d'aquest treball podem avançar en dues direccions necessàries: en primer lloc, apropar l'anàlisi de la captura de la visió a les seves condicions historicopolítiques actuals, és a dir, extreure els elements principals d'aquesta segona onada que havíem anomenat el règim postindustrial de l'atenció. En segon lloc, seguir la pista del que podria ésser la caiguda dels ulls en el cos a partir de la noció de visió perifèrica. És una pista que ens portarà del conegut text-manifest de Juhani Pallasmaa sobre l'arquitectura, *Los ojos de la piel*, a la filosofia del que és visible i el que és invisible de Merleau-Ponty. Des d'aquest punt podrem ressituar els desafiaments que es plantegen a la nostra condició d'espectadors del món.

Els ulls desencarnats que la tradició metafísica va entronitzar pretenien ostentar una relació privilegiada amb la veritat: immediatesa de la percepció, certesa, universalitat. Això és el que els ulls de carn no podien garantir i per aquest motiu calia sacrificar-los. Però què passa quan, amb l'avançament de la modernitat i la fragmentació de les branques del coneixement, es trenca la visió clàssica del món? Què n'hem de fer, d'aquells ulls que perseguien la veritat quan les garanties d'immediatesa, certesa i universalitat queden escombrades per una realitat que no s'ofereix a la representació i per unes branques del coneixement que ja no tenen garanties de síntesi ni de totalitat? El pluralisme, la multiplicitat de perspectives, la individualització del subjecte i el productivisme dictaminen el caràcter obsolet de les pretensions especulatives i contemplatives dels

ulls de l'esperit. Com lamenta Hannah Arendt, la vida contemplativa en el món modern haurà de deixar pas a uns ulls adaptats a la flexibilitat, a la dispersió i a la fugacitat de la vida productiva. Els ulls contemplatius s'han de convertir en uns ulls atents. Arrelats en la singularitat del subjecte modern, fortament individualitzats, han d'ésser capaços de seleccionar, d'aïllar, de desenvolupar un «sentit coherent i pràctic del món»<sup>16</sup>. «La meua experiència és allò a què he decidit parar atenció», va proclamar William James a finals del segle XIX.<sup>17</sup> Aquesta sentència també val per a nosaltres: no som el que veiem, sinó el que decidim veure. Així passem els ulls per la xarxa, així s'educa la nostra capacitat selectiva d'aprenentatge i la nostra competència professional. A la visió que es desencarna s'hi afegeix, en el món modern, la seva potent focalització per mitjà d'un dispositiu de tècniques i pràctiques de l'atenció. Només la focalització de l'atenció és eficient en una realitat que ja no té cap garantia d'unitat. La relació entre atenció i distracció substitueix la contraposició entre veritat i aparença. Avui dia en tenim una experiència directa en la manera com els nens distrets són tractats mèdicament com a discapacitats: el dèficit d'atenció (TDA) és el desequilibri del subjecte modern. Només unes dosis adequades de distracció, concebudes com a lleure i degudament gestionades en determinats temps i espais, són acceptables per a uns ulls que han de mantenir sempre alerta i sempre activada la seva capacitat de concentració. De fet, podríem dir que fins i tot la distracció és una forma d'atenció *soft* que manté l'atenció activa i focalitzada però sotmesa a una menor pressió. Quines són les conseqüències d'aquesta segona captura de la visió com a focalització de l'atenció? Sense poder entrar en tots els detalls que mereixeria aquesta qüestió, la conseqüència més important és que al distanciament de l'espectador s'hi suma ara el seu aïllament. Com deia W. James, cadascú és el fruit de la seva pròpia tasca d'atenció i, com bé saben els nens d'avui, dels seus èxits i fracassos en aquesta tasca. J. Crary ho resumeix així: «La cultura espectacular no es basa en fer que el subjecte vegi, sinó en estratègies a través de les quals els individus s'aïllen, se separen i habiten el temps desposseïts de poder».<sup>18</sup> El control de l'atenció és, així, una extensa estratègia d'individualització a la qual preocupa més «individualitzar, immobilitzar i separar els subjectes



que el contingut específic de les imatges».<sup>19</sup> I conclou: «La lògica de l'espectacle prescriu la producció d'individus separats i aïllats, però no introspectius».<sup>20</sup> El subjecte atent cancel·la el context: el temps històric i les relacions en què es troba inscrit. No té, doncs, cap percepció d'un món comú. La seva experiència, com deia W. James, és allò a què decideix parar atenció. Ara la frontalitat de la tradició metafísica ha estat privatitzada. Amb aquesta privatització es transforma, a més, la naturalesa del control social: més enllà de l'autoritat transcendent d'una veritat immutable i més enllà de la centralitat que tot ho abasta del panòptic, el règim postindustrial de l'atenció controla aïllant el subjecte i focalitzant el seu camp visual, i tancant-lo en la seva experiència individual i intransferible del món. La privatització és compatible amb la comunicació, però no amb la transferència i amb l'intercanvi d'experiències, que només funcionen sobre la base de la percepció d'un món comú. És per això que avui podem viure en un món hipercomunicat i al mateix temps privatitzat o, com dèiem, augmentar les nostres relacions i connexions sense que això suposi estar menys aïllats.

## **Mirar un món comú**

Després de tot el que hem vist, queda clar que el que tanca l'espectador en la separació i la passivitat no són els seus ulls, sinó les condicions historicopolítiques que han conformat la nostra mirada sobre el món. Partint d'aquesta idea, estem d'acord amb J. Rancièr<sup>21</sup> quan defensa el lloc de l'espectador i la seva relació privilegiada amb la visió. Com afirma Rancièr, ni parlar ni actuar no és millor que veure. No es pot condemnar l'espectador per relacionar-se amb el que passa a través dels seus ulls. Tampoc no té sentit pretendre rescatar-lo provocant la seva incorporació a una suposada comunitat, o la seva participació en un esdeveniment col·lectiu. Però Rancièr resol el problema afirmant que veure ja és interpretar i que en la mirada ja hi ha una activitat les conseqüències de la qual no podem controlar. És una resposta intemporal a una situació històrica i políticament determinada que evita fer una crítica de les nostres maneres de mirar i de relacionar-nos amb el que observem.

L'espectador no necessita que el salvin, però sí que ens cal conquerir junts els nostres ulls perquè, en lloc de posar-nos el món al davant, aprenguin a veure el món que hi ha entre nosaltres. Ens cal trobar, tant des de les pràctiques visuals i escèniques com des de les pràctiques teòriques, formes d'intervenció dirigides a fer que els nostres ulls puguin escapar de l'enfocament que dirigeix i controla la seva mirada i aprenguin a percebre tot el que qüestiona les visibilitats consentides i n'escapa. Avui no es tracta de pensar com fer participar (l'espectador, el ciutadà, el nen...), sinó com implicar-nos-hi. La mirada involucrada ni és distant, ni està aïllada en el consum de la seva passivitat. Com pensar-la?

Aquesta pregunta obre moltes vies per al pensament i l'experimentació. Tal com anunciàvem, proposem seguir una pista de l'arquitecte finlandès J. Pallasmaa, que a *Los ojos de la piel* apunta a la noció de visió perifèrica com a base per repensar el paper de la visió en el món contemporani. Pallasmaa diu: «La visió enfocada ens enfronta amb el món mentre que la perifèrica ens embolcalla en la carn del món».<sup>22</sup> I afegeix:

Alliberat del desig implícit de control i poder de l'ull, potser serà precisament en la visió desenfocada del nostre temps que l'ull serà capaç de tornar a obrir nous camps de visió i de pensament. La pèrdua d'enfocament ocasionada pel corrent d'imatges pot emancipar l'ull del seu domini patriarcal i donar lloc a una mirada participativa i empàtica.<sup>23</sup>

La visió perifèrica no és una visió de conjunt. No és la visió panoràmica. No sintetitza ni sobrevola. Ben al contrari: és la capacitat que té l'ull sensible per inscriure el que veu en un camp de visió que excedeix l'objecte enfocat. Va ésser descoberta com a propietat de la retina a finals del segle XIX i el que va assenyalar va ésser precisament l'heterogeneïtat de sensibilitats que componen la visió humana. L'ull sensible ni aïlla ni totalitza. No va del tot a la part ni de la part al tot. El que fa és relacionar el que està enfocat amb el que no ho està, el que és nítid amb el que és vague, el que és visible amb el que és invisible. I ho fa en moviment, en un món que no està mai totalment al seu davant sinó que l'envolta. La visió perifèrica és la d'un ull

involucrat: involucrat en el cos de qui mira i involucrat en el món en què es mou. Quines conseqüències té replantejar des d'aquí la nostra condició d'espectadors del món?

Eva Lootz, des de la seva pràctica artística, relata amb aquestes poètiques paraules les implicacions de la visió perifèrica:

I per part meva, poca cosa més.  
Seguir mirant de cua d'ull.  
En la perifèria de l'ull s'encenen focs nous.  
Per les zones desenfocades entra el que no té nom.  
En la perifèria de l'ull hi ha cossos suspesos que desapareixen si els proves d'enfocar.  
A la cua de l'ull s'hi veu el que està a punt d'aparèixer.  
A la cua de l'ull és on no hi ha sentinelles.  
A la cua de l'ull és on som més vulnerables.  
Des de la cua de l'ull es renova el món.<sup>24</sup>

Les imatges del text d'Eva Lootz recullen l'essencial: la visió perifèrica trenca el cercle d'immunitat de l'espectador contemporani, la distància i l'aïllament que el protegeixen i que al mateix temps garanteixen el seu control. En la perifèria de l'ull s'hi troba la nostra exposició al món: la nostra vulnerabilitat i la nostra implicació. La vulnerabilitat és la nostra capacitat d'ésser afectats; la implicació és la condició de tota possibilitat d'intervenció. En la visió perifèrica s'hi troba, doncs, la possibilitat de tocar el món i d'ésser tocats pel món.

Com diu Merleau-Ponty en els seus textos sobre el que és visible i el que és invisible, «qui veu no pot posseir el que és visible si ell mateix no està posseït pel que és visible».<sup>25</sup> Un cop trencat el cercle d'immunitat, els ulls del cos penetren el món perquè al mateix temps són penetrats pel món: en la perifèria apareix el que no hem decidit veure o desapareix allò que perseguim infructuosament amb l'enfocament de la mirada. La perifèria excedeix la nostra voluntat de visió i de comprensió, al mateix temps que els dona sentit perquè les inscriu en un teixit de relacions. En la perifèria, saber i no-saber, nitidesa i desenfocament, presència i absència, llum i

opacitat, imatge i temps, vident i visible es donen la mà, s'entrellacen com les dues mans del meu cos quan es toquen entre elles, segons la famosa imatge de Merleau-Ponty. Així, en la perifèria, la distància no és contrària a la proximitat. S'impliquen mútuament. «Per un mateix motiu em trobo al cor del que és visible i alhora lluny: aquest motiu és que el que és visible és espès i, per això, està naturalment destinat a ésser vist per un cos».<sup>26</sup>

Com dèiem, la visió perifèrica és la visió del cos vulnerable, alliberat de la paranoia del control i de la immunitat que aïllen habitualment l'espectador del món contemporani. Per a la visió capturada en la distància i en l'exigència d'enfocament, qualsevol no-saber es percep com una amenaça, com quelcom que encara no s'ha posat sota control. Per a la visió perifèrica, en canvi, el no-saber és l'indici del que està per fer i de la necessitat de percebre el món amb els altres. No podem veure-ho tot, encara que el món-imatge del capitalisme actual pretengui imposar-nos una idea de la totalitat que ens situa com a individus-marca. Qualsevol visió incorpora una ombra, qualsevol frontalitat implica una esquena que només un altre podrà veure. Qualsevol presència implica un recorregut que ha deixat enrere certes visions, mentre que altres mai no s'arribaran a veure. Qualsevol situació present implica, per tant, plects, nusos, marges i articulacions que cap anàlisi enfocada no podrà retenir. És aquí on ens juguem la possibilitat d'aprendre a veure el món que hi ha entre nosaltres. Un món comú no és una comunitat transparent, no implica la fusió de l'espectador en una col·lectivitat de presències sense ombra. Hi ha món comú on el que jo no puc veure involucra la presència d'algú altre que no puc posseir. Entre nosaltres, el món està poblat de coses, desitjos, històries, paraules irreconciliables que no obstaculitzen sinó que garanteixen la nostra trobada. Un món comú és un tauler de joc ple d'obstacles en què, paradoxalment, sí que podem creuar la mirada. Però per fer-ho no ens cal estar cara a cara. Només cal que perseguim els angles cecs on trobarem el rastre d'allò que algú ha deixat per fer i que requereix la nostra atenció. La visió perifèrica allibera l'atenció de l'enfocament que la manté en el règim d'aïllament que actualment captura la nostra mirada sobre el món. Només des de la visió perifèrica podem donar la volta a la declaració de W. James que recollíem i dir: la meva experiència és allò que necessita la meva atenció, allò que requereix que s'hi pari atenció.

Queda molt per pensar. Però després del recorregut que hem fet sí que podem afirmar que la visió perifèrica ens torna el món sense exigir, per fer-ho, que ens arrenquem els ulls. Al contrari: en els ulls, precisament, hi podem trobar la possibilitat de desfer-nos de la nostra condició d'espectadors distants i aïllats del món.

**Marina Garcés** (Barcelona, 1973) és professora de Filosofia a la Universitat de Saragossa i a la UOC i professora invitada en el Màster en Arts Pràctiques i Disseminació (*L'Animal a l'esquena* - UdG) i en el Màster en Pràctiques Escèniques i Cultura Visual (Universitat d'Alcalá). És autora del llibre *En las prisiones de lo posible* (Ed. Bellaterra, 2002) i de nombrosos articles en revistes nacionals i internacionals. És creadora del projecte col·lectiu de pensament crític i experimentació Espai en Blanc ([www.espaienblanc.net](http://www.espaienblanc.net)).

90

## Notes

### 4 Visió perifèrica. Ulls per a un món comú.

Marina Garcés

- 1 Debord, G. *La société du spectacle*. Gallimard, París, 1992 [1967], p. 10.
- 2 Berger, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Árdora Express, Madrid, 2000, p. 36.
- 3 Kristeva, J. *L'avenir d'une révolte*. Calmann-Lévy, París, 1998.
- 4 Berger, J. *Op. cit.*, p. 37.
- 5 López Petit, S. Vegeu el concepte de "jo marca" a *La movilizació global. Breve tratado para atacar la realidad*, que es publicarà properament a *Traficantes de sueños*.
- 6 Heidegger, M. «La época de la imagen del mundo», dins de *Caminos del bosque*, Alianza Ed., Madrid, 1996, p. 88.
- 7 Neyrat, Frédéric. *Surexposés*. Ed. Lignes&Manifestes, París, 2004.
- 8 Buck-Morss, S. «Estudios visuales e imaginación global», dins de Brea, J. L. *Estudios visuales*. Akal, Madrid, 2005, p. 159.
- 9 Berger, J. *ibíd.*
- 10 Terme utilitzat en el llibre de Sloterdijk, P. *Burbujas (Esferas III)*. Siruela, Madrid, 2006.
- 11 Benjamin, W. «Experiencia y pobreza», dins de *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1989.
- 12 Brague, R. *La sagesse du monde*. París, Fayard, 1999.
- 13 Podeu consultar el capítol «El más noble de los sentidos», del magnífic llibre de Jay, M. *Ojos abatidos*. Akal, Madrid, 2007.
- 14 Derrida, J. «La mitología blanca», dins de *Márgenes de la filosofía*. Ed. Cátedra, Madrid, 1994.
- 15 Illouz, E. *Intimididades congeladas. Las emociones del capitalismo*. Katz, Madrid, 2007.
- 16 Crary, J. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal, Madrid, 2008, p. 14. En aquest apartat seguim algunes de les fonamentals aportacions d'aquest llibre.
- 17 Citat per J. Crary, *op. cit.*, p. 341.
- 18 Crary, J. *Op. cit.*, p. 13.

- 19 Crary, J. *Op. cit.*, p. 79.
- 20 Crary, J. *Op. cit.*, p. 83.
- 21 Rancière, J. *Le spectateur émancipé*. La fabrique, Paris, 2008. Publicat en català dins d'aquest mateix volum.
- 22 Pallasmaa, J. *Los ojos de la piel*. Gustau Gili, Barcelona, 2006, p. 10.
- 23 Pallasmaa, J. *Op. cit.*, p. 34-35.
- 24 Lootz, E. *Lo visible es un metal inestable*. Árdora Express, Madrid, 2007, p. 41.
- 25 Merleau-Ponty, M. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1964, p. 177.
- 26 Merleau-Ponty, M. *Op. cit.*, p. 178.





Si estem d'acord amb Nadia Seremetakis que l'actuació és «un moment en què els nivells inconscients i les capes acumulades d'experiència personal es fan conscients a través de xarxes materials independents de qui actua»,<sup>1</sup> llavors acceptem també la seva identificació de l'actuació de la poesis, que subratlla la producció de quelcom a partir d'allò que estava culturalment «no marcat» o fins i tot «buit». A més, podríem ocupar-nos de les subtils maneres com la mirada es relaciona amb l'absència, la desaparició i el que no és visible en diferents entorns socials, econòmics i culturals. Sembla que aquest és el començament perfecte d'un article per a una col·lecció sobre «L'arquitectura de la mirada», sol·licitat a una persona turca que en l'actualitat es debat, tant en el camp pràctic com en el teòric, amb qüestions relacionades amb la representació.

El que queda no marcat per les pràctiques i percepcions culturals pot adoptar diverses formes en funció de la cultura o fins i tot del medi cultural del qual formin part. Aquesta idea se'm va fer evident de sobte quan, recentment, preparava una presentació sobre *performance art*, relacionada amb l'actual exposició de la «Verbund Collection» al Museu d'Art Modern d'Istanbul.<sup>2</sup> El *performance art*, tal com va començar a aparèixer a Europa, als Estats Units i en certa mesura al Japó durant els anys cinquanta del segle xx, es va identificar inicialment, en bona part,

amb artistes com Jiro Yoshihara, Guy Debord, Georges Mathieu, Yves Klein o Allan Kaprow. Les obres d'aquests artistes eren una continuació natural de la percepció i de les pràctiques de la Bauhaus, del futurisme, del dadaisme i del surrealisme, tot i que se'n diferenciaven i s'alineaven amb els *happenings*, les accions de *Fluxus* i les pràctiques del *body art*. A partir dels anys seixanta, les dones van començar a aparèixer en els cercles del *performance art*. Artistes com Carolee Schneeman, Shigeko Kubota, seguides de Cindy Sherman, Orlan i moltes altres, van utilitzar els seus propis cossos com a material del seu art. Foucault va reflexionar sobre la implicació directa del cos en un camp polític. Per ell, les relacions de poder investeixen, marquen, preparen i torturen; a més, «com a força de producció, el cos està investit de relacions de poder i de dominació». Per tant, afirma que «el cos només esdevé força útil quan és alhora cos productiu i cos sotmès».<sup>3</sup> Quan els artistes de *performance* refusaven utilitzar els seus cossos de cap d'aquestes dues maneres, trastornaven les forces de poder i de dominació. No dubtem que el poder de la mirada patriarcal és un dels components més poderosos d'aquesta xarxa de dominació. El motiu pel qual he dividit els artistes de *performance* en homes i dones és que, si bé tots dos sexes van tornar a involucrar artistes i espectadors per mitjà de la reconexió de l'art amb les circumstàncies materials dels esdeveniments socials i polítics, les artistes han plantejat, amb la seva interrupció des del primer moment de la mirada patriarcal, un camí alternatiu en la història de l'art. Aquestes artistes van intervenir majoritàriament en àmbits «no marcats» del seu territori cultural.

Potser el *performance art*, com a gènere, no és tan influent en el camp de les arts escèniques com als anys seixanta i setanta, però com a metodologia segurament encara té un enorme impacte sobre l'escenari de les arts escèniques contemporànies en conjunt. L'artista de dansa Maria Ribot, coneguda pel públic com a La Ribot, crea obres en els límits desdibuixats entre diverses disciplines. No és fàcil dir si les seves obres es poden considerar dansa, *performance art* o art visual. Una de les obres presentades a la Bonington Gallery l'any 2001 es titula *Still Distinguished*. Segons Andrew Brown «l'obra tenia un aspecte provocatiu, a causa de les crues imatges que utilitzava i de l'escrutini implacable a què eren

sotmesos tant ella com el públic. Des del principi (quan entrava, encenia uns monitors de televisió i ens deixava sols mirant-los) fins al final (quan acceptava els aplaudiments i es quedava plantada, tornant la mirada al públic sense retirar-se al seu camerino) les convencions es capgiraven».<sup>4</sup> Brown suggereix que el cos nu d'una artista com La Ribot s'ha de qüestionar perquè el cos porta al damunt un enorme bagatge. La performativitat del cos de l'artista escènic contemporani es recolza en la mateixa dinàmica dels artistes de *performance*. És per aquest motiu que els seus cossos segueixin perseguint la mirada per mitjà del seguiment del que és absent, el que és invisible i el que és buit en l'escena contemporània.

El fet d'estar en un territori no marcat convida al qüestionament de la mirada, i més precisament de la construcció d'una determinada mirada. Òbviament, aquest concepte ja l'ha explorat amb detall la teoria de l'art feminista, en particular en els escrits de Judith Butler, Julia Kristeva, Elizabeth Grosz, Peggy Phelan i moltes altres. Una d'aquestes pensadores, Phelan, examina la connexió entre visibilitat representacional i poder polític i recorre a la psicoanàlisi i a les teories feministes de la representació en el seu llibre *Unmarked*.<sup>5</sup> Phelan marca el límit de la imatge en el camp polític de l'altre sexual/racial. La relació entre el jo i l'altre és crucial per entendre el seu marc teòric de representació: el jo és un jo «marcat»; per tant, la relació entre el jo i l'altre és una relació desigual de la qual broten l'amor més profund i una violència extrema. El pensament binari occidental té una llarga història de marcació del jo (home) amb un determinat valor mentre l'altre (dona) queda no marcat i, per tant, no valorat. La dona no pot ésser vista, «i tanmateix, com un fantasma, persegueix les imatges en què creiem... La dona com a fantasma immaterial a la casa encantada de la inconsciència cultural».<sup>6</sup> Grosz menciona que «la condició d'acord amb la qual es produeix psíquicament el patriarcat és la constitució dels cossos de les dones com a cossos mancats».<sup>7</sup>

Tot i que les persones necessiten que les vegin, segons Phelan, les pensadores cinematogràfiques feministes dels anys setanta i vuitanta van expressar el problema de la visibilitat de les maneres més sofisticades. Hi ha nombrosos passos laterals i trampes de la visibilitat que desemboquen en la vigilància, el fetixisme i el voyeurisme. Per això, Phelan subratlla

Hareket atölyesi/Movement  
Atelier (Zeynep Günsür).  
*Human(ly) Condition* (2007).  
Foto: Hasmin Polat.



el poder real implícit en el fet de mantenir-se no marcat, si bé afegeix que hi ha una gran diferència entre decidir voluntàriament no aparèixer i que no et convoquin. Em ve al cap un exemple obvi procedent dels Estats Units, *The Guerrilla Girls*, que van debutar el 1985 com un grup anònim de dones artistes que creaven les seves obres disfressades amb màscares de goril·la. Gràcies a aquesta no-aparició voluntària, *The Guerrilla Girls* cridaven l'atenció del públic prenent com a base el que havien estat fent precisament amb la seva obra artística i anarquista.

Rebecca Schneider, en la seva comparació de les pràctiques d'art d'avantguarda amb el *performance art*, assenyalava amb encert que la mentalitat de «nen dolent» de l'art d'avantguarda del període modern ha minvat i que les seves actituds transgressores van desaparèixer als anys seixanta, juntament amb la seva base patriarcal. En lloc de tot això, s'ha substituït per l'art d'artistes dones, artistes gais i artistes lesbianes, artistes que tenien un color de pell que no era el blanc.<sup>8</sup> Eren artistes que definien una altra postura política de l'art que estava realment a favor de la transgressió per mitjà de l'ocupació dels àmbits del que és invisible i el que és no marcat. De la mateixa manera que l'estètica moderna va adquirir un cos abstracte, sublimat, l'estètica performativa després dels anys seixanta va presentar un cos genuí a Occident. Aquesta mena de cos no aconseguia expressar-se plenament i, d'aquesta manera, feia possible l'aparició de la identitat. Aquest tipus d'estètica performativa suggeria que era possible un model per a una altra economia de la representació, en què l'altre no estigués marcat i, per tant, no estigués fixat ni categoritzat ni aturat. Per Lacan, segons subratlla Phelan, l'acte de veure és social, es basa en un intercanvi de mirades: una persona mira i una altra és vista. En un context en què l'altre no és presoner de la mirada dominant, la pròpia identitat té l'oportunitat de reproduir-se i d'ésser observada per un altre.

Tot i remarcar l'actitud occidental pel que fa a la mirada, em resulta inevitable dirigir l'atenció cap a l'Orient Mitjà, precisament cap a Turquia amb la seva història otomana i el seu llegat islàmic combinat amb ideologies seculars republicanes. Crec que un intent d'aclarir el que es percep com a no marcat i invisible en aquests territoris, fusionat també amb el que s'entén per mitjà de la mirada, pot oferir altres possibilitats

de comprensió o de presa de consciència en relació amb els conceptes d'actuació, espectador, espai d'actuació i representació.

Una prominent lingüista i filòsofa turca, Zeynep Sayın, planteja qüestions similars amb equivalents occidentals. En el seu llibre *Imgenin Pornografisi* (*Pornografia de la imatge*), es pregunta si la imatge visual és, en essència, pornogràfica.<sup>9</sup> Segons ella, quan el subjecte parlant es converteixen en l'objecte parlat, es transforma en una imatge pornogràfica. La imatge / el cos pot renunciar a l'autoorganització, abandonar-la amb la finalitat d'ésser vist, amb la finalitat d'incitar la mirada? Sayın aporta informació sobre la NIMA (National Imagery and Mapping Agency), un organisme governamental dels Estats Units, que forma part del Pentàgon i l'objectiu del qual és classificar i numerar les imatges reunides en un sistema centralitzat, creat l'any 1996 i continuat pel Global Information Dominance Programme el 1997, que té com a objectiu controlar el curs de la imatge comercial al món. Controlar les imatges significa controlar l'acte de veure i, per tant, la persona que mira. Així doncs, podem suposar que les imatges reflecteixen quelcom que pot ésser visible i com a conseqüència contenen poder en relació amb la possibilitat de definir l'altre en la cultura occidental.

Quan examinem la història de l'art occidental, no ens sorprenem trobar-nos una perspectiva centralitzada: hi ha una relació simètrica entre el punt de visió i el punt de fuga que en paraules de Phelan pressuposa una única percepció i un observador coherent i unificat. Segons Sayın, això proporciona sobirania a la mirada al mateix temps que domestica el que és invisible. El que és invisible, el que és no marcat, se situa davant de la mirada amb la intenció que es pugui supervisar i controlar. En cultures on no s'utilitza la perspectiva centralitzada, la imatge no es pot captar i per tant no pot subjectivar-se de la mateixa manera. Les icones bizantines o les pintures en miniatura dels otomans no utilitzen aquesta perspectiva centralitzada. En les miniatures tot succeeix al mateix temps. La perspectiva no proporciona a l'ull l'autoritat necessària per triar la direcció de la mirada, ni garanteix la jerarquia de les coses.<sup>10</sup> La distància es manté per tal de respectar la distància. En cultures islàmiques com la dels otomans, es creu que l'existència reflecteix no el que és visible sinó el que és invisible.<sup>11</sup> Per tant, la persona s'ha de disminuir en relació amb

la mirada; l'ull ha d'ésser passiu fins a l'extrem que ja no pugui mirar. Es creu que la vivacitat de la mirada converteix allò que es percep en un objecte d'espectacle, que, dit d'una altra manera, en causa la fetitxització. Quan es disminueix en relació amb la mirada, en el sentit experimentat per la «desaparició activa» de Phelan, la persona té l'oportunitat de mantenir-se no marcada. Resulta impossible no preguntar-nos si les obres de *performance art* creades per dones a Europa i als Estats Units intentaven assolir aquest estat de «desaparició activa» per mitjà del desafiament radical de la mirada i de la seva autoritat per imposar una mirada masculina sobre el subjecte, que en aquest cas és la dona. Quan parlo de desafiament radical, el que vull dir és que van utilitzar els seus cossos, les seves imatges, de tal manera que la mirada pornogràfica va quedar destruïda per sempre. El desig masculí va quedar abolit mitjançant cossos agosaradament nus, distorsionats; la fetitxització ja no era possible perquè elles mateixes es van fetitxitzar fins a tal extrem que ja no es podia anar més enllà. D'aquesta manera, des d'una direcció oposada, també es van disminuir en relació amb la mirada. L'ull va deixar de mirar aquestes imatges. En certa manera es pot argumentar que el plantejament performatiu contemporani en les cultures occidentals té una actitud similar en la seva postura radical. Les obres de Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Vera Mantero, La Ribot o Kitt Johnsonn, entre molts altres, segueixen irradiant aquesta capacitat radical de destruir la mirada esperada, definint així un altre espai d'actuació i una altra representació per a ells mateixos.<sup>12</sup>

En les miniatures otomanes, el rostre no mostra cap expressió; hi podem trobar escenes sexuals, nuesa, escenes d'amor, però no la mirada. Sayın deixa clar que, en les representacions islàmiques, les imatges no són per ésser vistes sinó per veure en relació amb l'espai. A més, la imatge artística no sorgeix de la descomposició de la imatge religiosa, com va passar a Europa al segle XVI. De fet, en les cultures islàmiques, des de bon començament es declara que la imatge artística és impossible. No hi ha cap àmbit artístic separat dels altres àmbits de la vida, com sí que passa a Occident. Fins a finals del segle XIX, el significat es deriva del que és invisible en la realitat material, mentre que a Europa, al segle XIX, els avenços tecnològics, en particular en fotografia, van declarar la sobirania

del que és visible.<sup>13</sup> Així doncs, en la cultura otomana, les fronteres entre els mons interior i exterior no estan tan clarament definides com en les cultures europees. La paraula que expressa el límit entre el que és visible i el que és invisible és *hicap*, que significa tant «cortina» com «sentir-se avergonyit». La cortina separa mons exteriors i interiors; també comporta el sentiment de la vergonya en la seva divisió del que és visible i el que és invisible. En un altre dels seus articles, Sayın afegeix que *hicap* significa també la «cortina» rere la qual desapareix el sol. Es tracta d'un déu gelós, que deixa de designar-se.<sup>14</sup> A mesura que Sayın segueix posant exemples de paraules i dels seus significats, paradoxalment les diferents percepcions del món es fan més visibles als nostres ulls. Per exemple, la paraula «*fevahiş*» en turc otomà significa «pecat/falta/vergonya/exhibicionista», tot al mateix temps. L'exhibicionisme s'identifica amb el pecat. Si examinem la connotació amb més precisió, significa que el desig d'ésser vist i el fet d'organitzar-se en direcció a la mirada són actes pecaminosos. Quan no vols desaparèixer de la mirada és que vols ésser vist, vols que la mirada es dirigeixi a tu. Per tant, negues la sacralitat de la divinitat en reivindicar un lloc individual en aquest món. Reivindiques el teu valor com a individu, a la manera occidental, però d'acord amb la percepció islàmica s'espera que aspiris a un jo tan mancat d'individualitat que dins teu només hi pugui residir la divinitat. Això només és possible si el jo s'oculta de la mirada.

Què ens diu, tota aquesta informació? En primer lloc, cal que siguem conscients de la gran dificultat que suposa analitzar els plantejaments sobre l'actuació escènica en les cultures islàmiques des del marc de la percepció cultural occidental de la mirada i del concepte d'absència. Estem comparant pomes i taronges; i tanmateix, som conscients de la necessitat de fer-ho: cal que abordem diferents versions de la percepció. Crec, per tant, que introduint dades històriques al mateix temps que posem de relleu aquestes diferències és possible alterar la nostra manera d'organitzar els nostres debats contemporanis. Aquesta és, com a mínim, una de les finalitats d'aquest article.

Si seguim pensant en els conceptes de vergonya, actituds exhibicionistes i imatge artística tal com es conceben en la cultura turca, ens





Özlem Alkış.  
*Neverland* (2007).

trobem en un territori delicat. Si bé Turquia va experimentar una reforma republicana i es va convertir en estat nació l'any 1923, el passat otomà segueix present en aquesta cultura, tant si els seus habitants en són conscients com si no. De fet, hi ha diversos debats sociològics, polítics i religiosos sobre el passat otomà i la seva relació amb la Turquia republicana contemporània. Es podria argumentar que encara no s'ha produït una reconciliació pel que fa al gran nombre d'aplicacions pràctiques de la ideologia republicana que van haver d'establir un estat nació en un període de temps relativament curt, amb una llengua, una política identitària i una imatge visual diferents, és a dir, amb un conjunt de pràctiques culturals completament nou. En aquest punt, cal que subratllem el resultat més significatiu dels nostres arguments: en el transcurs de la realització d'aquests ambiciosos esforços de la ideologia republicana es va adoptar la mirada occidental sense qüestionar-la.

Com ja vaig intentar expressar en la meua tesi doctoral inèdita,<sup>15</sup> a més d'instituir formes occidentals de disciplines artístiques, la ideologia republicana tenia un viu interès en l'establiment d'una vida social urbana. Sens dubte, la participació de les dones en aquesta nova vida pública republicana va tenir una importància cabdal. Podem reflexionar a partir d'un exemple d'aquesta mena d'esforç durant els primers dies de la República. Selim Sırrı Tarcan, una coneguda figura de l'educació esportiva els darrers anys de l'imperi Otomà, ballarí i mestre de dansa els primers temps de la República, havia creat una dansa social urbana denominada *Tarcan Zeybeği*,<sup>16</sup> basada de fet en el *Zeybek*, un estil de dansa tradicional de la costa egea turca. Selim Sırrı Tarcan va observar, en un dels seus articles, que durant els seus estudis de gimnàstica a Suècia havia descobert que la societat sueca atorgava un gran valor als seus gèneres nacionals de música i dansa. Fins i tot retocaven algunes danses folklòriques i les incloïen en la seva tradició dansística. Molt impressionat per aquest enfocament, en tornar al seu país va viatjar a l'Anatòlia per analitzar certes danses regionals i va triar el *Zeybek*. En reordenar-ne els moviments i gestos, va crear un gènere de dansa interpretat per homes i dones junts.<sup>17</sup> Tenia l'esperança que es convertís en una dansa nacional, però la inexistència d'uns entorns socials en els quals la dansa es pogués

representar de manera legítima va impedir que el *Tarcan Zeybeği* es ballés a escala nacional. Com s'assenyala a l'estudi d'Arzu Öztürkmen, «en el context dels primers temps de la República, on la "cultura de saló" estava limitada a uns pocs entorns urbans, era difícil consolidar qualsevol tradició de dansa social».<sup>18</sup> Així doncs, l'esperança d'inventar un gènere de dansa social àmpliament representable es va haver d'aplaçar i, de fet, mai no es va arribar a dur a terme de la manera com Selim Sırrı Tarcan l'havia imaginada.

En el seu article «Modern Dance Alla Turca» (Dansa moderna alla turca), Arzu Öztürkmen ens ofereix un relat de l'interès inicial per la dansa moderna a Turquia durant la segona dècada del segle xx i menciona intents individuals de creació d'un gènere d'interpretació de dansa de tipus occidental. Segons ens informa Öztürkmen, les filles de Selim Sırrı Tarcan, Selma i Azade Selim Sırrı, es van interessar per la dansa moderna tal com es practicava al món occidental. El seu pare havia vist les actuacions d'Isadora Duncan, una de les iniciadores de la dansa moderna al món, i havia quedat fortament impressionat pel seu estil de moviment liberal i lliure, molt diferent del ballet. Selma Selim Sırrı i la seva germana Azade van coreografiar dues peces de dansa d'aquest tipus de gènere coreogràfic inspirat en la història i la literatura europees.<sup>19</sup> El vocabulari del moviment pertanyia a una pionera de la dansa moderna i, per tant, el contingut havia d'ésser harmoniós quant a la forma. En aquest sentit, no és casual que la història i la literatura europees fossin l'elecció o la inspiració de les germanes Tarcan.

Aquests exemples són només una petita part de la història de les arts escèniques turques, però ja s'hi pot percebre el canvi de mentalitat. Les pràctiques culturals, amb les seves enormes restriccions per a l'entrada de les dones en el territori de la mirada masculina, es van transformar en un altre extrem, en què s'anima les dones a fer-se cada cop més visibles en l'escena pública i cultural. Un periodista del front conservador, Ahmet Kabaklı, va escriure al diari *Tercüman*, celebrant la fundació de la Companyia Estatal de Ballet d'Ankara l'any 1961: «Afortunadament, l'art del ballet, que tots admirem quan veiem companyies estrangeres, ja ha arribat a Turquia».<sup>20</sup> Certament, aquesta aparença que es manifesta en les

noves imatges públiques, per exemple les actuacions de ballet, té tots els avantatges de la percepció europea «moderna». La complexitat resideix en el fet que la imatgeria visual europea comporta també les conseqüències del seu sistema de pensament cartesià, la percepció binària, la fixació de l'altre, la mirada del subjecte i la dominació de la perspectiva central, mentre que en la memòria d'una persona turca aquestes peculiaritats encara no tenen un lloc adequat. En la seva memòria, la filosofia del sufisme, que es trobava fortament present en les seves pràctiques islàmiques sunnites, no contenia percepcions binàries de, per exemple, la ment i el cos. La mirada es considerava el resultat d'una arrogància indesitjada i, per tant, no era sublim, ja que pertanyia a la importància individual en les cultures occidentals. La perspectiva central no era l'eix de les imatges visuals. Les imatges no s'havien de veure, com a Occident, sinó que més aviat s'havien de llegir. Les catifes i els càntrics contenen imatges, però no es troben al mateix nivell que l'ull. Abans de finals del segle XIX no trobem imatges emmarcades; les imatges no s'emmarcaven ni es penjaven a l'alçada de l'ull.<sup>21</sup> Així doncs, no estaven sotmeses a la mirada. La memòria visual i els hàbits representacionals dels turcs otomans –que després van esdevenir simplement turcs– s'estructuraven de manera diferent de la dels occidentals. No obstant això, les arts escèniques turques es fonamentaven en l'estètica filosòfica de les cultures occidentals.

L'escriptora Beliz Güçbilmez, en el seu inspirador llibre *Zaman / Zemin / Zuhûr* (*Temps / Terra / Aparença*) aborda l'escriptura teatral turca i els plantejaments de l'occidentalització en el teatre turc.<sup>22</sup> El plantejament teatral al llarg dels darrers anys del període otomà es va caracteritzar per l'*Ortaoyunu*, que significa literalment «l'obra al mig», un tipus d'obra basada en la improvisació amb determinats personatges en un espai obert, és a dir, sense un marc.<sup>23</sup> Amb els plantejaments de l'occidentalització, es va transformar en teatre *tuluat* amb un marc. Güçbilmez ressalta que aquest va ésser un avenç tan important en la representació teatral que no s'ha de considerar una mera transició, sinó que sens dubte es pot entendre com un renaixement. La nova forma imposava un nou contingut o més aviat un contingut construït amb noves percepcions. L'autora planteja una qüestió important quant a la formulació occidental de la relació entre la memòria i el temps contemporani que

podríem expressar com a «en el passat va succeir alguna cosa i la seva ombra ens arriba avui». Güçbilmez argumenta que les obres de teatre turques modernes, amb el seu enfocament occidentalitzat, no utilitzaven aquesta formulació. Més aviat preferien aplicar el criteri d'«un dia passa alguna cosa i tot canvia». Segons ella, aquesta classe de percepció és adequada per a les brusques interrupcions de la història turca, amb les reformes Tanzimat de l'imperi Otomà, els canvis republicans i les constants intervencions militars en la vida democràtica. La percepció d'«a partir d'ara» va arrelar amb força i va suscitar «fraccions i buits mentals impredecibles en la percepció pública».<sup>24</sup> En el seu llibre, Güçbilmez dirigeix la nostra atenció cap a la impossibilitat d'adaptació dels enfocaments dramàtics occidentals a les obres de teatre locals a causa de la diferència creada per les condicions ideològiques, econòmiques i estètiques. Tanmateix, les obres teatrals turques modernes, i més específicament les obres realistes, pretenien aplicar el marc dramàtic occidental com a marc ideal. Güçbilmez conclou la seva anàlisi afirmant que aquest marc no era adequat per a l'ànima turca. Jo hi afegiria que era un marc dramàtic manllevat, similar a una mirada manllevada.

L'interrogant és encara, per a totes dues parts, si aquestes comparacions aclareixen o no el nostre coneixement de la situació contemporània (si se'm permet generalitzar l'Occident i l'Orient, a grans trets i en interès del raonament que presento, sense que això impliqui pressuposar que hi ha un cos homogeni en cada cas). Fins ara he intentat mostrar com la cultura turca, amb el seu passat otomà, es va trobar enfrontada amb els esquemes representacionals europeus. La mirada de l'observador europeu es va anar estructurant al llarg de la història de la cultura occidental: uns mons interior i exterior curiosament definits, que inhibien el que és invisible i el que és visible i que, combinats amb una perspectiva centralitzada, sens dubte conformaven una mirada diferenciada. En certa manera, el cos de la persona que actua presenta l'espai cristal·litzat per a aquesta lectura. Tanmateix, en la nostra era postmoderna, capitalista tardana, *postglobal*, se segueix plantejant la pregunta sobre com la mirada es reconstrueix i es desconstrueix contínuament en totes dues geografies.

Joseph Roach es refereix a la «imaginació cinestèsica» en la introducció del seu llibre *Cities of Death*.<sup>25</sup> Segons Roach, «els agents

humans recorren als recursos de la memòria emmagatzemats, també reinventats, en la imaginació cinestèsica». Aquest tipus d'imaginació ocupa l'àmbit del que és virtual. «La seva veritat és la veritat de la simulació, de la fantasia o del somieig, però el seu efecte sobre l'acció humana pot tenir conseqüències materials [...]. Aquesta facultat, que floreix en l'espai mental on convergeixen imaginació i memòria, és una manera de pensar a través dels moviments –alhora recordats i reinventats– el que altrament seria impensable, de la mateixa manera que la dansa és, segons se sol dir, una manera d'expressar el que és indescriptible».<sup>26</sup> D'aquesta manera, arribem a un punt en què la nostra imaginació cinestèsica es desplega a través de la barreja de les nostres històries i pràctiques culturals. La mirada manllevada ha arribat i ha retornat al seu propietari una vegada i una altra, canviant per sempre l'origen i el receptor, si és que és possible identificar en alguna mesura l'origen i el receptor.

Un dels exemples d'aquest tipus de barreja és *Pichet Klunchun & Myself*, de Jérôme Bel, de l'any 2005. Bel aborda aquesta obra d'acord amb el plantejament següent: «Arribem a produir una mena de documental teatral i coreogràfic sobre la nostra situació real. La peça posa cara a cara dos artistes que no saben res l'un de l'altre, que tenen pràctiques estètiques molt diferents i intenten descobrir més coses l'un de l'altre i, sobretot, de les seves respectives pràctiques artístiques, malgrat l'abismal distància cultural que hi ha entre tots dos [...]. Al llarg de la peça es defineixen conceptes molt problemàtics, com l'eurocentrisme, l'interculturalisme o la globalització cultural. Uns conceptes tan delicats de tractar no es poden deixar de banda. El moment històric no permet que passem per alt tot el que ens hi juguem».<sup>27</sup> En una entrevista expressa la seva opinió sobre el mètode: «No em veig arribant amb els meus ballarins, allotjats en un hotel de quatre estrelles, i assajant una peça en un teatre de Bangkok. No, un cop sóc allà, treballo amb la dansa tailandesa, la seva relació entre la cultura tailandesa i la nostra».<sup>28</sup> Per alguns, les seves investigacions poden resultar insuficientment artístiques, per altres, obres com aquesta fan que canviï la definició d'art. Els coreògrafs turcs Mustafa Kaplan i Filiz Sızanlı proposen diverses percepcions relacionades amb el cos i la seva (des)ubicació. Tot i que defineixen les seves obres principalment en termes físics, abordant

per exemple les mides, el pes o la interrelació amb l'espai, contínuament qüestionen les reubicacions dels seus cossos, de records trencats i els marcs representacionals culturals. En relació amb la seva obra de 2002, *Sek Sek*, han declarat: «el propi cos també pot actuar com a superfície i com a terra sobre el qual fins i tot es pot caminar».<sup>29</sup> A *Solum*, creada el 2005, es preguntaven: «Mantenir el cos com a lloc d'exploració implica una separació respecte al cos? O és l'estat més autoafirmatiu del cos?».<sup>30</sup> Si consultem la definició de la paraula *solum* al diccionari, veiem que significa al mateix temps «estar sol» i «país / terra / terreny». Així doncs, la seva és una exploració de les absències dels seus cossos, dels espais buits i del terra que busquen per mantenir-s'hi dempeus. Özlem Alkiş, en el seu solo titulat *Neverland*, que es va representar el 2007, descriu el seu interès com «l'intent de construir un autoretrat mitjançant un esbós pictòric del cos en un estat particular en relació amb els objectes, significats i tasques, que té la voluntat d'oferir-se a l'espectador amb els seus buits i les seves vacil·lacions».<sup>31</sup> El seu autoretrat, embellit amb buits i vacil·lacions, estava directament en consonància amb la mirada disminuïda a la qual m'he referit al llarg d'aquest article. Només al final de la seva actuació decidia mirar directament als ulls. Només després que es produís el reconeixement de la presència buida/segregada a l'escenari s'atrevia voluntàriament a desafiar la mirada de l'espectador. La Hareket Atölyesi / Movement Atelier Company d'Istanbul, una companyia integrada per dones de diferents edats, crea obres que també aborden les estètiques representacionals d'aquesta societat. El cos d'una dona de 67 anys apareix al costat del d'una de 27, de manera que totes dues qüestionen la política de visibilitat de la seva cultura.<sup>32</sup>

Les percepcions trencades assenyalen altres tipus de mirades molt allunyades d'una perspectiva central. La multiplicitat de les perspectives convida altres veus o altres absències. Per als artistes europeus, la qüestió pot conduir a la redefinició de «multiplicitat» i del que significa «estar trencat», a causa de la seva llarga història d'interrupció i de cerca d'altres mirades. Pel que fa a l'escena turca, proposo una observació final que ens podria portar a iniciar una investigació alternativa. Potser no podem parlar de *performance art* a Turquia com a Occident. Si ens fixem en l'escenari o, més ben dit, en un espai emmarcat, és clar que no hi trobarem exemples

Taldans (Mustafa Kaplan /  
Filiz Sizanli). *Solum* (2004).  
Foto: Taldans.





similars de percepcions trencades, mirades interrompudes o altres models representacionals com a Occident. Tanmateix, si ens atrevim a dirigir els ulls cap a altres espais, a sortir dels emmarcats, cap a esferes més públiques on resideix la vivacitat de la cultura popular, llavors podríem tenir l'oportunitat d'identificar diverses formes d'actuació en què la representació dels altres proposi percepcions diferents. La cultura islàmica afirma la passivitat del subjecte, l'acte de disminuir-nos en relació amb la mirada. Les intervencions militars van crear buits enormes en la memòria de la societat. Els subjectes van haver de trobar espais alternatius per alterar la mirada sense quedar emmarcats. Era realment possible, això? Segueix essent un objectiu rellevant?

Sens dubte, crec que l'espai públic i les pràctiques relacionals en públic s'han d'abordar en detall. No només les actituds de figures populars com ara cantants, presentadors de tertúlies televisives o periodistes han d'implícament models representacionals «alternatius», sinó que també es pot suggerir que les manifestacions públiques corrents i la majoria de les pràctiques quotidianes de comportament relacional quedin fora de les expressions habituals. Al marge de pràctiques i marcs artístics, la gent podria estar més disposada a viatjar per territoris perillosos. Si és així, què significa aquest fet per a les pràctiques escèniques contemporànies a Turquia en relació amb la mirada i la representació? Només és significatiu si reconeixem el panorama de les arts escèniques independents, sorgit després dels anys vuitanta, que va començar a fer créixer les llavors d'aquesta mena d'anarquia tot abordant models alternatius de representació. Ara més que mai tenen la possibilitat de discrepar obertament amb la política de visibilitat imposada, tant si la imposen les estructures mundials de poder, les ideologies del seu propi sistema legal o la mirada occidental. Això s'ha de relacionar amb la dinàmica del carrer, més enllà de l'existència emmarcada dels artistes contemporanis o de les nostres intenses esperances: aquesta visibilitat es podria fer realitat en aquesta mena de representació intermèdia / espais intermedis. I això mateix podria passar també en la cultura (o cultures) d'Occident.<sup>33</sup>



Hareket atölyesi/Movement  
Atelier (Zeynep Günsür).  
*Human(ly) Condition* (2007).  
Foto: Hasim Polat.

**Zeynep Günsür.** Nascuda a Istanbul l'any 1968, llicenciada en Sociologia per la Universitat de Boğaziçi. Entre 1990 i 1991 es va traslladar a l'Índia per estudiar Cultura Índia i danses clàssiques a la Universitat de Delhi. Va acabar el màster en *Performing Arts* a la Universitat de Middlesex de Londres el 1995 i la seva tesi doctoral al Departament d'Història de la Universitat de Boğaziçi el 2007. Durant la realització de la seva tesi doctoral va passar un any al Departament d'Estudis de l'Orient Mitjà de la Universitat de Nova York. Imparteix cursos a la Facultat d'Art i Disseny de la Universitat Tècnica de Yildiz i des de 2005 és part del consell de direcció de la xarxa independent de dansa de la conca mediterrània DBM (Danse Bassin Méditerranée, [www.d-b-m.org](http://www.d-b-m.org)). És membre fundadora de l'ACPAI (Association of Contemporary Performing Arts Initiation). Des de 1990 col·labora amb diversos artistes formant part de l'escena de creació interdisciplinària. El 1999 va crear la companyia Movement Atelier amb la qual continua treballant.

## Notes

### 5 Espais intermedis / Representació intermèdia.

#### Zeynep Günsür

- 1 Seremetakis, C. Nadia. «The Memory of the Senses, Part I: Marks of the Transitory». *The Senses Still*. University of Chicago Press, 1994, p. 7.
- 2 «Held Together with Water», Verbund Collection, İstanbulmodern Museum (10.09.2008-11.01.2009). La Verbund Collection, creada per Verbund, que és la principal empresa elèctrica d'Àustria, com a col·lecció contemporània, elitista i d'orientació internacional, s'exposa per primera vegada fora d'Àustria, al Museu d'Art Modern d'Istanbul. L'exposició, titulada «Held Together with Water», amb temes sobre «Performance» i «Spaces/Places» (Espais/Llocs), ressalta les línies específiques de contacte en l'art contemporani, que s'estenen des dels anys setanta fins als nostres dies. ([www.istanbulmodern.org](http://www.istanbulmodern.org), 17.11.2008).
- 3 Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1995. Publicat a França per Éditions Gallimard, 1975.
- 4 Brown, Andrew. «Intimacy with Strangers». *Dance Theatre Journal*. Vol. 17, n. 2, 2001: 6-9.
- 5 Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Routledge, 1993.
- 6 *Ibid.*, p. 5.
- 7 Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1994, p. 60.
- 8 Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. Routledge, 1997.
- 9 Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi* (Pornografia de la imatge). Metis Yay., Istanbul, 2002.
- 10 Per a una anàlisi més detallada, vegeu: Tansuğ, Sezer. *şenlikname Düzeni* (Ordre de la festivitat). Yapı Kredi Yay., 1992.
- 11 *Varolan görünenin değil, görünmeyenin aynasıdır.*
- 12 La pornografia no només implica imatges sexuals. Cal entendre el concepte de pornografia més aviat en el sentit que suggereix Zeynep Sayın: la transformació del subjecte parlant en subjecte parlat. Tots els tipus de relacions de poder i dominació sostenen aquesta mena de transformació.
- 13 En la cultura otomana, el significat és el secret invisible i no resideix en la part visible de la substància.

- 14 Sayın, Zeynep. «Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsiliyetinde Haysiyet ve Zillet» (Orgull i vilesa: Representació del cos a Occident i a l'Orient). *Defter*, estiu de 2000, n. 40.
- 15 Günsür, Zeynep. *Modernization Through Dancing Bodies in Turkey* (La modernització a través dels cossos que ballen a Turquia). Tesi doctoral inèdita, presentada al Departament d'Història de l'Institut de Ciències Socials, Universitat de Boğaziçi, Istanbul, setembre de 2007.
- 16 Öztürkmen, Arzu. «Turkey», *EWIC Arts: Folk Dancers and Folk Singers*. Koninklijke Brill NV, Leiden, 2007.
- 17 Tarcan, Selim Sırrı. «Halk Raksları ve Zeybek Oyunu» (Les danses folkloriques i el Zeybek). *Muhit*, n. 8, juny de 1929.
- 18 Öztürkmen, Arzu. «Modern Dance Alla Turca: Transforming Ottoman dance in Early Republican Turkey». *Dance Research Journal*, estiu de 2003, 35/1; p. 50.
- 19 Vegeu també Öztürkmen, Arzu. «Türk Usulü Modern Dans-Cumhuriyetin ilk Yıllarında Osmanlı Dansının Dönüşümü» (Dansa moderna a la turca: Transformació de la dansa otomana en els primers temps de la Turquia republicana). Ed. Aksan, Şebnem; Ertem, Gurur. 20.yy'da Dans Sanatı: Kuram ve Pratik, Boğaziçi Univ. Yay., 2007.
- 20 Kabaklı, Ahmet. «Coppelia», diari *Tercüman*, 02.02.1961 - «Batıda görüp işittikçe hayran olduğumuz, 'bizde de olsa ne vardı' diye yakındığımız bu kat kat güzel sanatı, Ankara Devlet Balesi'nin genç Dansçıları başarmış ve 16 nisan gecesi, İstanbul seyircisine sunmuş bulunuyorlar.»
- 21 Sayın, Zeynep. 2002.
- 22 Güçbilmez, Beliz. *Zaman / Zemin / Zuhûr*. Deniz Yay., Ankara, 2006.
- 23 Un destacat estudiós teatral turc, Metin And, descriu aquest gènere com «una comèdia basada en la improvisació, ben desenvolupada, diferenciada i original, molt similar a la "commedia dell'arte" italiana. S'anomena Ortaoyunu. Entre els gèneres populars que van contribuir al naixement de l'Ortaoyunu hi ha els narradors professionals, el teatre d'ombres, els titelles, ballarins grotescos emmascarats, bufons i pallassos i molts altres procedents de la gran varietat d'entreteniments teatrals turcs tradicionals. Abans de l'Ortaoyunu, el rastre de l'art dramàtic turc el trobem en les farses, produccions espontànies, basades en les possibilitats humorístiques de situacions, personatges i costums rudimentaris», *Geleneksel Türk Tiyatrosu, Kukla-Karagöz-Ortaoyunu* (Teatre Turc

- Tradicional, Titelles-Karagoz-Ortaoyunu) İnkilap Yay., edició exhaurida.
- 24 Güçbilmez, Beliz. 2006, p. 81.
  - 25 Roach, Joseph. *Cities of Death. Circum-Atlantic Performance*. Columbia Univ. Press, 1996, p. 26.
  - 26 *Ibid.*, p. 27.
  - 27 [www.jeromebel.fr](http://www.jeromebel.fr) (22.11.2008).
  - 28 *Ibid.*, textos, entrevistes, conferències, miscel·lània: Daniel Buren, Jérôme Bel, Jean-Max Colard, febrer de 2008 (22.11.2008).
  - 29 [www.taldans.com](http://www.taldans.com) (23.11.2008).
  - 30 *Ibid.*, (23.11.2008).
  - 31 [www.idans.info](http://www.idans.info) (29.11.2008).
  - 32 [www.hareketatolyesi.blogspot.com](http://www.hareketatolyesi.blogspot.com) (30.11.2008).
  - 33 Agraieixo a diversos amics de la ÇGSG /ACPAI, als meus estudiants de la Universitat Tècnica de Yıldız i a Gamze İnceci les seves aportacions a les idees presentades en aquest article.

## 6

### Fora de camp

Jaime Conde-Salazar Pérez

En la seva aproximació a la lectura que Michel Foucault va fer del quadre *Las Meninas* de Velázquez, Estrella de Diego s'ha referit a la qüestió de la perspectiva de la manera següent:

Es tracta d'un sistema unitari que conforma la mirada d'aquell subjecte únic –i amb la mirada tota la resta– que segles més tard la Il·lustració perfecciona i imposa sobre el món a través de les seves sofisticades polítiques colonials. Quan a *Las Meninas*, i a través de la multifocalitat, trontolla el marc tradicional i, amb aquest marc, la posició privilegiada de l'espectador, la subjectivitat imposada s'esquerda i es recupera un territori del que és inestable en què el Jo i l'Altre –dins i fora– estan intercanviant els seus papers constantment. Aquest és el motiu pel qual, de manera gairebé paradoxal, l'obra ens intranquil·litza i ens sedueix: *Las Meninas* ens ha desposseït de la nostra posició segura dins del quadre. (2005: 105)

És molt revelador que a *Las Meninas*, en el paradigma de l'ús de la tecnologia de la perspectiva lineal, s'hi pugui trobar la ruïna de tot el sistema visual implícit en aquesta tecnologia. L'extraordinària construcció espacial del quadre ens hauria fet perdre la nostra posició privilegiada d'espectadors, aconseguint que, com a conseqüència, s'obris la possibilitat d'una subjectivitat alternativa de límits flexibles, imprecisos i variables. Així, podríem sospitar que la realització última dels principis de la perspectiva lineal no hauria portat, com es podria esperar, a un control

visual absolut del món sinó més aviat a una certa «caiguda», a un cert estat de desorientació extrema en què l'únic que és evident, potser, és el pes del nostre cos sobre el terra (Figura 1).

Malgrat la claredat amb què es manifesta aquest fet en el quadre, no sembla que des de 1656 haguem explorat gaire aquelles altres subjectivitats possibles que apareixen entre les ruïnes de la perspectiva. Més aviat al contrari: en aquest temps, ens hem dedicat a perfeccionar màquines capaces de confirmar que el nostre control sobre el món és total, que la nostra mirada és universal, única i hegemònica, i que, en definitiva, no hi ha fissures en la nostra confiada existència principalment visual. Sens dubte, el teatre per a ballet és una d'aquestes màquines. A dins s'hi confirma que l'Altre realment «viu» i que ho fa en un espai clarament separat del que ocupem nosaltres, que ens mantenim ocults i protegits en la foscor. Convertits en pura mirada, podem oblidar-nos del pes del nostre cos: les figures vivents de l'alteritat sotmeses al control que imposen les tecnologies de la perspectiva, atrapades en l'escena, no fan altra cosa que confirmar la nostra narcòtica invisibilitat, la nostra delirant i falsa absència. Però té sentit continuar instal·lats en la seguretat que ens dóna el teatre per a ballet? És realment possible que, a aquestes alçades, la màquina no tingui fissures? I, finalment, quin podria ésser el nostre lloc un cop perduda l'hegemonia visual sobre els cossos vivents dels altres?

## **El més enllà**

Des d'*Esto no es mi cuerpo* (1996) sempre hi ha hagut pantalles a les propostes d'Olga Mesa. Aquestes superfícies brillants obrien la possibilitat d'un espai «a fora», d'un espai que s'escapava del teatre i que, d'alguna manera, perforava els murs de la tradicional caixa negra. D'una manera molt subtil i, de vegades, innocent, les pantalles posaven en qüestió la promesa de visió total pròpia del teatre per a ballet: més enllà de l'escena, més enllà dels cossos vius i del temps que passem dins de la màquina, podíem sospitar que hi ha una altra dimensió que funciona d'acord amb una altra economia que no controlem i a la qual tenim un accés només relatiu. En les primeres obres, les pel·lícules i el vídeo deixaven veure un





Figura 1  
Foto: Jaime Conde-Salazar.

espai aliè i distant. L'economia de la reproducció allunyava inevitablement les imatges i les portava cap a l'espai del somni, de la memòria i fins i tot de l'al·lucinació. Les pantalles eren la promesa que alguna cosa escapava al control del teatre. Asseguts a les butaques, era possible respirar alleujats: hi havia un exterior que escapava a la perspectiva i al nostre control, existia la possibilitat d'un «a fora», però prou allunyat perquè els nostres cossos paralizats no se sentissin amenaçats. Els vídeos, certament, qüestionaven la totalitat visual de l'escena fugint de la perspectiva, però no arribaven a comprometre les nostres còmodes carns dissoltes en la foscor.

Això, però, va canviar de manera radical a partir de *Más público, más privado* (2001) quan, en col·laboració amb Daniel Miracle, va començar a utilitzar el NeoKinok TV i la càmera de vídeo en temps real. La pantalla va deixar de mostrar una còmoda possibilitat d'escapatòria. De fet semblava que la pantalla havia començat a guanyar terreny a l'escena, de tal manera que l'escena es va arribar a convertir en un estrany espai intermedi, una mena de llindar en què l'acció viva només era completa en relació amb la imatge projectada. La separació entre aquell «altre món» que apareix a la pantalla i el món des del qual mirem es va fer cada cop més borrosa. L'espai que fins llavors havia servit per enunciar el que és oníric s'acostava tant a l'escena viva que s'hauria pogut pensar que, en realitat, no costaria tant passar a l'altra banda i aparèixer a la pantalla. Això es fa evident a *On Cherche une Danse* (2004). L'exterior que es projectava a la pantalla era tan viu que resultava inevitable començar a sospitar que era un exterior i no una mera continuació de l'interior del teatre. I llavors, quan veïem a la pantalla des de la sala com l'artista sortia nua al carrer (el paradigma de l'exterior), va aparèixer la terrible sospita: era realment possible «sortir a fora»? Si l'exterior era quelcom que es mostrava dins de l'escena, projectat en una pantalla, qui ens assegurava que, quan arribés el final de l'espectacle, podríem abandonar el teatre i marxar a casa nostra tranquil·lament? Qui ens assegurava que la possibilitat de l'exterior existia? I si el nostre retorn a casa apareixia projectat a la pantalla mentre altres espectadors es quedaven a la sala mirant? De sobte, la pantalla no només ens feia perdre la certesa del control visual sobre l'obra sinó que sorgia la inquietant possibilitat de tenir un cos concret, un cos que fos

totalment visible i que estigués totalment exposat. Durant tota l'obra, com si es tractés d'una epifania, una reproducció de *Las Meninas* penjada a la paret semblava anunciar l'inevitable: ara ens tocava a nosaltres fer-nos càrrec de les nostres ròpies carns.

## La solitud cega

*Solo a ciegas (con lágrimas azules)* (2008), igual que *Las Meninas*, està construït com un sistema d'invisibilitats. L'espai apareix ple de punts cecs que arruïnen la totalitat visual que prometia el teatre per a ballet: igual que el llenç en què treballa Velázquez a *Las Meninas*, una de les «potes» de la caixa envaeix l'escenari deixant ocult més d'un terç de l'espai; un projector llança imatges a una pantalla que no veiem; com en el quadre del Museu del Prado, un mirall al fons reflecteix quelcom que no veiem; el pla que fa de fons de la caixa escènica es troba fragmentat, deixant forats per on s'escola una llum que, de nou, parla d'un espai al qual no tenim accés però en el qual Olga Mesa apareix en diverses ocasions; i les apagades de llums. Tots aquests elements articulen un espai fet d'incerteses. No es tracta només de dificultar la visió, de molestar l'ull (com sol fer Forsythe); davant d'aquesta curiosa construcció de l'espai, apareix la sospita que potser hi ha coses que cal que romanguin ocultes i que exposar-les a la visió total seria, d'alguna manera, traïr-les o matar-les. Potser hi ha informació que escapa als nostres ulls, accions que no tenen res a veure amb cossos sòlids sobre els quals es projecta la llum. Potser les coses han començat a succeir fora de camp, en l'aire. Primer la veu d'Olga Mesa unida al seu cos. Després la veu d'Olga Mesa sense el cos d'Olga Mesa. Després es comencen a sentir passes fora de l'escena: algú va i ve fent sonar un espai on no ens trobem. Més endavant, la música: veus que canten en la llunyania, el cor a boca tancada de l'òpera *Madame Butterfly*. I és en aquell moment que ens adonem que la caixa escènica és més que mai una caixa i que el que fa és mantenir-nos atrapats, aïllats de l'exterior: aquelles quatre parets ens estan separant d'aquell món que escoltem i al qual no tenim accés visual. Hi ha un espai, a fora. No es tracta d'una projecció. No és la il·lusió d'una profunditat virtual subministrada per les tecnologies

de la perspectiva. És un espai que ressona, un espai tridimensional que no deixa de cridar-nos i cap al qual, eventualment, podríem sortir. Però perquè això sigui possible, ens caldria dotar-nos d'un cos real; el cos que només és el volum que determina el punt de vista no serveix. I la sospita que no anirem enlloc amb un cos fet només d'ulls es confirma quan Olga Mesa corre la cortina del fons i, davant nostre, apareix el pati de butaques. Buit. Sense espectadors. Davant d'aquesta visió desoladora, es fa evident que no hi ha cap possibilitat de dissoldre's en un punt de vista absolut o hegemònic. No hi ha cap perspectiva vàlida. Al lloc del poder visual, ja no hi ha ningú. Ara habitem l'escena. Al costat d'Olga Mesa. Expulsats del paradís de la foscor. I això significa que, si aquesta vegada volem sortir, és imprescindible que assumim la tasca de dotar-nos d'un cos de carn com el que mostra Olga Mesa. I aquí és on apareix l'animal i la màscara. La imatge, tan bella com monstruosa, de l'artista nua amb el seu cap de cabra deixa les coses clares: no hi ha cap model universal vàlid. El cos de carn només ho serà si està prenyat de desig (animal) i només funcionarà si cada subjecte individual, seguint aquest desig, el *construeix* habitant-ne cada os, cada vena, cada òrgan, cada teixit. Sembla que aquest és el preu, tan revelador, que ens toca pagar per «perdre la posició en el quadre»: si volem sortir al món que ressona més enllà de l'ordre del teatre i la perspectiva, no ens queda més remei que construir-nos un cos propi la solitud cega del qual només es podrà superar per mitjà de l'arriscada pregunta dirigida als altres: «I tu, m'estimes?».

### **En la profunditat**

En la seva aproximació a la lectura que Michel Foucault va fer del quadre *Las Meninas* de Velázquez, Peggy Phelan s'ha referit a la qüestió de la perspectiva de la manera següent:

*Las Meninas*, segons proposa Foucault, mostra el descobriment que la "profunditat" del subjecte humà el separa de Déu. Aquesta separació dramatitza el dubte del subjecte sobre la seva posició dins de l'ordre general de les coses. [...] L'epistemologia que Foucault descobreix en

l'Edat Clàssica és, sobretot, un ordre teatral de les coses, un ordre basat en la transformació i en la substitució. I la perspectiva és crucial per a la invenció d'aquesta epistemologia, ja que és la tecnologia en què es basa l'economia de la substitució pròpia del teatre occidental. La perspectiva és una tecnologia teatral i una tecnologia del teatre. Les línies paral·leles no es troben, però el punt de fuga fa com si es trobessin. Aquest "com si", aquest indicador il·lusori que el teatre anima, permet que es construeixi la profunditat, permet la invenció d'una interioritat física i d'una subjectivitat psíquica. (1997: 27)

Així doncs, aquella profunditat que la perspectiva lineal formula com una promesa, dóna lloc a dos fenòmens: d'una banda «separa de Déu» el subjecte humà i, de l'altra, fa possible concebre el subjecte mateix, aquella subjectivitat que el mateix aparell de la perspectiva genera. No és cert, però, que aquella «caiguda», aquella situació de desorientació, posa profundament en qüestió l'ordre que la perspectiva imposa sobre el món? I si, amb l'esquena adolorida per l'impacte contra el terra, la profunditat deixés d'ésser una projecció i es convertís en una invitació? (Figura 2) I si prescindíssim de l'aparell del «com si» i intentéssim explorar aquella profunditat promesa? I si *Las Meninas* fos la revelació que confirma que som dins del món, que, en realitat, trepitgem el mateix terra que creiem controlar amb la perspectiva?

### **Una altra màquina**

El maig de 2006, Klara v. Himmer (heterònim de l'artista Claudia Faci) va construir un estrany artefacte per al cicle *Cultivos* del Festival Madrid en Danza. Després d'haver-se dedicat al llançament de ganivets en un circ esclau i d'haver passat empresonada uns anys de la seva vida, l'artista exiliada va tornar a Madrid decidida a reprendre la seva carrera com a creadora. Així va gestar *Nur für Dich*. Es tractava d'un dispositiu molt simple: adherida als murs de les naus laterals de l'antiga capella de Sant Josep de Caracciolo (Alcalá de Henares), s'alçava una construcció discreta, similar en forma i proporcions a una barraca. L'únic accés visible estava



Figura 2

Foto: Jaime Conde-Salazar.

cobert per una lona verda sobre la qual hi havia escrits aquests versos del Càntic Espiritual de Joan de la Creu: «On t'has amagat, estimat / i m'has deixat gemegant / vas fugir com el cérvol havent-me ferit / vaig córrer rere teu clamant però ja no hi eres».

La misteriosa màquina tenia un funcionament tan discret com precís. De fet, es posava en marxa silenciosament mentre Maria Jerez alçava el seu *This Side Up* (2006) dins de la mateixa antiga capella d'Alcalá. En entrar a la sala, els espectadors havien rebut un número i, sense cap parafernàlia i a l'atzar, els números es deien un per un per un micròfon. Quan se'ls cridava, els espectadors que volien, es dirigien a la porta de la màquina, on un ajudant els donava unes breus instruccions sobre com accedir al dispositiu.

L'estrany artefacte semblava que s'alimentés de la ruïna anunciada a *Las Meninas*. La realització última dels principis de la perspectiva revelaria que el cos dels espectadors no estava tan protegit com creïem: en algun punt, la finestra albertiana començava a desdibuixar-se, evidenciant que els nostres cossos eren part del món visible i que estaven tan exposats com els cossos del quadre. Però una cosa és trobar-se, de sobte, dins del camp de visió i una altra creuar el llinard que separa la visió de la imatge: per complir aquesta missió calia recuperar el cos, aquell cos que quedava plaentment anestesiàt en la foscor del teatre per a ballet. Per poder habitar i explorar el món de fora, per sentir el pes dels nostres ossos contra el terra, calia construir-se primer un cos. I per a això servia la màquina de Klara v. Himmer. (Figura 3)

## Dins de la matriu

Com hem dit, a mesura que es cantaven els números pel micròfon es convidava els espectadors a entrar. La barraca de *Nur für Dich* era molt discreta, però clarament feia la funció de retallar i aïllar un espai dins de l'antigacapella. Des de fora, la superfície de cartrons reutilitzats funcionava com la gran façana del teatre per a ballet: era l'anunci implacable que allà s'hi havia format un interior. Encara que no sabéssim què era el que hi havia a dins i que des de l'exterior tot es mantingués ocult, la crida era



Figura 3

Foto: Jaime Conde-Salazar.



evident. Així que, igual que en el ballet, es tractava d'entrar, d'accedir a l'interior de la sala, però aquesta vegada en lloc d'entrada teníem un número. És a dir, en lloc de tenir a les mans un paper en què es marqués per coordenades la posició de la nostra paràlisi a la sala, teníem una targeta amb un número que no tenia ningú més a la capella. En lloc d'una posició, un número que feia la funció d'un nom rudimentari: la invitació era només per a l'única persona que posseïa el nom-número que havia sonat pels altaveus. No hi havia consens, no hi havia comportament col·lectiu: l'artefacte s'obria cada vegada per a una única persona que accediria a l'interior sola, sense guia ni companyia.

Rere la cortina, a l'espectador convidat, l'esperava un espai estret i allargat, una mena de vòrtex, de lloc intermedi el terra del qual estava cobert de terra i de la paret del qual penjava una petita llanterna que el convidat podia agafar. La llanterna es podia utilitzar per apartar la segona cortina i accedir a la segona cambra. Un cop allà, la foscor era total. No es veia res. No hi havia cap estimul que pretengués atrapar l'atenció del convidat. L'únic evident era que s'estava sol i a dins. Només la voluntat individual de veure-hi podia canviar la situació. En aquest sentit, el relat que fa David Lewis-Williams (en el seu extraordinari estudi sobre les imatges parietals del paleolític superior) del que devia ésser l'experiència d'entrar en una caverna, resulta sorprenentment pertinent:

En deixar el món de la llum i entrar al regne obscur i subterrani, aquell o aquells que creaven imatges portaven un llum o una torxa. Aquesta flama vacil·lant era quelcom que els buscadors havien de dominar i que les proves indiquen que s'utilitzava per a posteriors revelacions. Aquestes imatges sorgides de la llum i de l'ombra impliquen una important reciprocitat. D'una banda, el creador de la imatge la manté en el seu poder: un moviment de la font lluminosa pot fer que la imatge sorgeixi de la foscor; un altre moviment fa que desaparegui. El creador controla la imatge. D'altra banda, la imatge manté el creador en el seu poder: si el creador o el posterior espectador vol que la imatge segueixi essent visible, està obligat a mantenir una postura que sostingui la font de llum en una posició determinada. Si

l'espectador es cansa i, com a conseqüència, abaixa la font de llum, sembla que la imatge es retiri cap al regne que hi ha darrere de la membrana. Potser més que cap altra imatge del paleolític superior, aquestes "criatures" (creacions) de llum i de foscor apunten a l'existència d'una complexa interacció entre persona i esperit, artista i imatge, espectador i imatge. (2005: 225-226)

L'espectador convidat havia travessat els dos llindars i, en lloc de trobar-se un teatre per a ballet, es trobava sol, dins d'una espècie de caverna fosca. No hi havia espais més enllà cap als quals mirar, l'única profunditat era una profunditat real que el seu cos podia recórrer: allà dins les projeccions de la perspectiva no hi tenien lloc. Així que aquell interior cap al qual havia estat cridat era un interior sord que no semblava que s'hagués de manifestar per si mateix. L'experiència de la solitud, d'estar abandonat i de trobar-se en un espai no definit és el que obria la possibilitat de la revelació. Sols i aïllats dins la cambra, semblava que la consciència anestesiada pròpia del teatre de ballet es transformés en una altra cosa. En la foscor total els límits es dissolien i les percepcions s'estenien per tot l'espai.

Per entendre l'experiència que els Homo Sapiens hauríem tingut dins les coves pintades, el professor Lewis-Williams va estudiar els processos mentals que tenen lloc en estats de consciència alterada. En la tercera i última de les fases que distingeix és quan apareix la possibilitat de la imatge icònica:

Les imatges icòniques de la Fase 3 deriven de la memòria i freqüentment estan associades amb intenses experiències emocionals. Unes imatges es transformen en altres. Aquest canvi en les imatges icòniques també va acompanyat d'un augment de la seva vivesa. Els subjectes deixen d'usar símils per descriure les seves experiències i afirmen que les imatges són realment allò que sembla que són. [...] Finalment, en aquesta fase, els subjectes penetren i participen en les seves pròpies imatges: formen part d'un regne estrany. Es fonen amb les seves imatges, tant amb les geomètriques com amb les icòniques. És en aquesta fase final que, de vegades, la gent té la sensació d'estar

convertint-se en animals i viure altres experiències espantoses o esglaiadores. (2005: 131-132)

La llanterneta donava la possibilitat de recórrer la cambra fosca i estreta. Però no hi havia cap camí marcat, cap punt d'atenció privilegiat. Només valia el moviment capritxós i voluntari del convidat. Totes les parets eren iguals, la «membrana» (la imatge que Lewis-Williams utilitzava per referir-se a la superfície de la caverna) era uniforme. Només si l'exercici no controlat de voluntat del convidat portava llum fins a un dels racons, es faria visible l'animal: en algunes ocasions una òliba viva i, en altres, Claudia Faci, també viva i nua. I és aquesta visió «espantosa o esglaiadora» el que feia funcionar tota la màquina de *Nur für Dich*. Alliberada de l'ordre que imposa la perspectiva, la visió de la figura de l'«altre» viu feia que aparegués la certesa que hom es trobava en un punt intermedi, que els límits imposats de la identitat havien desaparegut. D'alguna manera, i tornant a les paraules d'Estrella de Diego, el convidat recuperava «un territori del que és inestable en què el Jo i l'Altre –dins i fora– s'estan intercanviant els papers constantment» (2005: 105). Dit d'una altra manera, dins de la «caverna», sense tasques establertes per realitzar, entregat a la seva pròpia acció, qui havia entrat vivia el dubte de la seva pròpia posició, sentia el pes dels seus propis ossos que certificava que estava «separat de Déu» (Figura 4). En aquella situació, deixava de funcionar aquella economia basada en el control i la possessió que havia posat en marxa la perspectiva. Un cop a dins, trepitjant el mateix terra que trepitja l'altre, semblava que l'únic que quedava per fer era pronunciar la pregunta que Peggy Phelan suggereix que es troba en l'essència del teatre: «I tu, m'estimes?» (1997: 31). La visió de la figura de l'«altre», lluny de confirmar la posició de qui mira, feia que trontollés el terra des del qual es mirava. Però és precisament aquesta incertesa la que feia que s'afirmés la responsabilitat de l'espectador convidat en tot el que passava dins de la barraca de Klara v. Himmer. Llavors, des de fora, se sentia el nom del convidat. Una paret es movia lleugerament i es mostrava un camí de sortida que fins llavors havia quedat ocult. Des de fora una veu cridava i el número de la targeta es convertia en un nom propi, en el nom d'un únic individu.

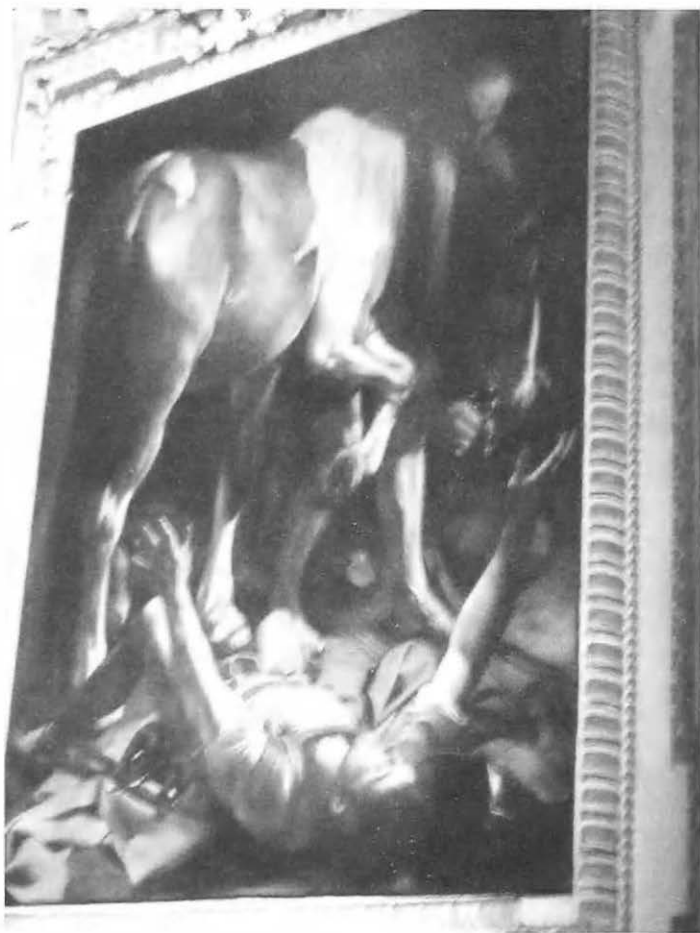


Figura 4  
Foto: Jaime Conde-Salazar.

L'estrany artefacte de *Nur für Dich* era una estructura elemental: finalment, es tractava només de passar, és a dir, d'accedir a aquella profunditat que la perspectiva havia reduït a una promesa. La barraca era una invitació a convertir un «com si» en un recorregut, en un camí que hom fa amb el seu propi cos. La qüestió és que perquè això fos possible calia aixecar-se de la butaca i renunciar al control visual sobre el món. Potser hi ha coses que no podem veure. Potser hi ha coses que no arribem a dir. La qüestió és dotar-nos d'un cos propi i provar en les pròpies carns els límits, les possibilitats de penetració. I els animals, les figures dels altres, més que marcar un territori d'exclusió en què ja no som, obrien la porta d'un espai en què podem ésser dins d'un altre, en què els límits de la identitat esdevenien negociables. Així, el dispositiu no era res més que una mena de canal que travessàvem. El més interessant era que, un cop a fora, un cop havíem rebut el nom propi, ens adonàvem que teníem un cos real i que seguir eludint la seva existència seria una manera de seguir atrinxerats en l'espai fosc del ballet, eludint les responsabilitats que avui ens corresponen com a espectadors.

## **En el nom**

En la seva aproximació a *Las Meninas*, Michel Foucault arriba a un punt en què necessita assignar un nom propi als personatges que apareixen al quadre de Velázquez. Però després d'escriure els noms que s'atribueixen a cada figura, sembla que topa amb una certa impossibilitat, amb un cert desajustament:

Aquests noms propis seran referències útils, evitaran designacions ambigües; en tot cas ens diran què és el que veu el pintor i, amb ell, la major part dels personatges del quadre. Però la relació del llenguatge amb la pintura és infinita. No perquè la paraula sigui imperfecta i, davant del que és visible, tingui un dèficit que s'entossudeixi en va a recuperar. Són irreductibles l'un a l'altra: el que veiem mai no resideix en el que diem, i per més que es vulgui fer veure per mitjà d'imatges, de metàfores o de comparacions el que s'està dient, on les paraules resplendeixen no és en l'indret que desplega la vista, sinó en el que

defineixen les successions de la sintaxi. Ara bé, en aquest joc, el nom propi no és més que un artifici: permet assenyalar amb el dit, és a dir, passar subreptíciament de l'espai del qual es parla a l'espai que es contempla; és a dir, tancar-los còmodament l'un en l'altre, com si fossin mútuament adequats. Però si es vol mantenir oberta la relació entre el llenguatge i el que és visible, si es vol parlar no *en contra* de la seva incompatibilitat sinó *a partir* de la seva incompatibilitat [...] cal esborrar els noms propis i mantenir-se en l'infinit de la tasca. (1968: 19)

Sembla que aquí tampoc no hi ha descans: el nom propi que rebíem en sortir de l'artefacte de *Nur für Dich* no era un terreny tan estable com semblava. Encara que haguéssim cregut que el que se'ns concedia era un fragment de llenguatge en el qual podíem existir fins al final dels nostres dies, el que se'ns concedia, en realitat, era l'evidència d'un error. El primer d'una línia infinita: després de comprovar dins de la barraca que la visió és quelcom fluid, que revela contínuament els límits canviants i imprecisos de la identitat (sóc un número, sóc quelcom dissolt en la foscor, no sóc aquell animal, sóc una direcció, sóc un nom, etc.), aquell nom propi, aquella cristal·lització del llenguatge era agradable, sí, però no s'ajustava en absolut al moviment continu del que és visual. La tasca (com més endavant assumiria Claudia Faci, amb *Agnès* l'any 2008 i amb *A.N.A.* el 2009) era provar fins a l'infinit els noms possibles, aixecar sense parar ruïnes en què el llenguatge mai no aconseguís atrapar la imatge sempre en fugida del que som o, com a mínim, anem essent. El cos i el nom recuperats no inauguraven un espai d'estabilitat. Ben al contrari: el que mostraven era un nou camp de batalla on no quedava cap altra opció que establir constantment múltiples (i sempre fallides) aliances entre el llenguatge i la imatge. La qüestió és intentar-ho i no desesperar.

## Miguel Bonneville

Quan entrem a la pàgina web de l'artista portuguès Miguel Bonneville ([www.miguelbonneville.com](http://www.miguelbonneville.com)), el primer que trobem a la pantalla blanca és una declaració claríssima en lletres majúscules:

EM DIC MIGUEL BONNEVILLE  
VAIG NÉIXER EL 1985 A PORTO, PORTUGAL  
LA MEVA OBRA ÉS AUTOBIOGRÀFICA  
TRACTA LA DESTRUCCIÓ I LA RECONSTRUCCIÓ DE LA IDENTITAT  
LA DESTRUCCIÓ I LA RECONSTRUCCIÓ DEL PASSAT  
TREBALLA EN ELS CAMPS DE LES ARTS VIVES, LA PERFORMANCE I LES  
ARTS VISUALS

Davant d'una promesa com aquesta, és inevitable esperar l'exposició total: ens disposem a veure «Miguel Bonneville». Dit d'una altra manera, el subjecte que respon a aquest nom se'ns revelarà, es desplegarà davant nostre. Tornem a ocupar la posició de control total sobre la visió concedida al públic en el teatre per a ballet. Tot és en ordre: l'artista, amb nom i cognoms, se sacrifica a la nostra mirada d'espectadors.

Però de seguida apareixen els problemes: a mesura que explorem el lloc web, descobrim que no serà tan fàcil, que aquella certesa que concedeix a l'espectador la promesa autobiogràfica comença a trontollar. Fent clic a «WORK» apareix ordenada tota l'obra del nostre artista: d'una banda els «PREFACE» (tota l'obra anterior a 2005); després «FAMILY PROJECT» (les obres realitzades el 2007 i el 2008, dedicades a la seva família); «DRAWINGS»; i, finalment, «MB». Sorprenentment, quan obrim aquesta pestanya descobrim un llistat molt inquietant: Miguel Bonneville #1, Miguel Bonneville #2, Miguel Bonneville #3, Miguel Bonneville #4 i Miguel Bonneville #5, Miguel Bonneville #6... Quin és el nostre? Quin és el que s'havia de desplegar davant nostre? Quin és el que havia de confirmar la nostra posició de poder?

De sobte, ens trobem sis subjectes possibles assignats a un mateix nom. El subjecte únic del qual esperàvem sentir una confessió autobiogràfica s'ha multiplicat per sis, esquivant així la nostra mirada d'espectadors per a ballet. La promesa d'exposició total es converteix en una mena de trampa: Miguel Bonneville no és un artista, no és aquell individu únic, genial i heroic que tradicionalment preveia la història de l'art; no és, finalment, aquell subjecte hegemònic que regna en el teatre per a ballet i els límits del qual es presenten com perfils nets i cristal·lins (per bé que invisibles). El nom propi «Miguel Bonneville» sembla que sigui una altra cosa o, com a mínim,

no sembla que anunciï una presència absoluta i inequívoca. En el seu darrer llibre, André Lepecki, quan analitza l'obra de Jérôme Bel, fa la següent interpretació de les teories corporals del psicòleg Paul Schilder:

El concepte que Schilder té del cos com a imatge corporal ja és en si mateix rizomàtic i esquizoide, en el sentit que postula un cos que es troba sempre més enllà dels seus límits estrictes, més enllà de les nocions metafísiques tradicionals de la presència: un cos que sempre fa tard a la seva pròpia arribada i que sempre s'avança a la seva partença, un cos que mai no hi és del tot en el context de la seva aparició. (2006: 50-51)

La sèrie numerada de «Miguelbonnevilles» fa evident que no hi ha res semblant a un únic subjecte heroic de perfils clars i definits. El que sí que existeix és un subjecte en contínua fugida que s'escapa per sistema del nostre camp de visió. D'alguna manera, el nom propi «Miguel Bonneville» designa un espai d'absència, un lloc on passen coses a les quals mai no tindrem accés com a espectadors. Aquest indret autobiogràfic, en el qual s'havia de produir la total exposició a la nostra mirada, és buit. I la insistència dels intents revela un fracàs ja d'inici: mai no atraparem aquell subjecte que ens havia promès que s'exposaria. Val la pena, però, seguir intentant-ho, una vegada i una altra. Així, com a mínim, arribarem a tenir una bona col·lecció d'autoretrats: potser en els intermedis que separen un intent del següent, en tot allò que s'omet, en tot el que és absent, serem capaços d'entreveure-hi alguna cosa d'aquell subjecte rizomàtic i esquizoide. Alguna cosa vaga i incerta, però alguna cosa al capdavant. El que està clar en tota aquesta operació és que la posició de l'espectador hegemònic per al qual es produeix la imatge total ja no és possible. Aquell cos i aquell nom recuperats a *Nur für Dich* no serveixen per ficar-se de nou al teatre per a ballet. El lloc de l'espectador ha desaparegut. En efecte, podem assistir a l'execució d'un «Miguel Bonneville #X», podem veure el que hi passa, però, en realitat, sabrem que només podem ésser testimonis de la impossibilitat de mostrar. Només serem testimonis que hi ha quelcom que no s'arriba a dir, quelcom que no arriba a succeir, i haurem perdut, finalment, la nostra posició tradicional de poder visual.



## Autoretrats

En realitat, la ruïna en què ens situa Miguel Bonneville ja es podia intuir a *Teatro #2*, una obra que apareix al bloc «PREFACE». Els espectadors entren a la sala i s'acomoden a les butaques, davant de l'escenari on s'ha instal·lat una pantalla. A la pantalla s'hi projecta el que està passant al darrere. Com si fos un gran mirall, a la pantalla s'hi reflecteix el que és invisible, el que clarament es troba fora de camp. Al darrere dels espectadors s'hi ha instal·lat una càmera i, davant de la càmera, tenen lloc alguns intents de «Miguel Bonneville» o, com a mínim, intents del que podrien ésser autoretrats. Judit, Mo, Natalie, una *top model*, una estrella d'una pel·lícula de Warhol... fan aparició. Aquests intents premeditadament fallits d'exposició (com declara Judit «sóc aquí perquè en Miguel no us pot atendre...») es reflecteixen a la pantalla-mirall. L'estructura podria recordar la de *Las Meninas*: una pantalla-mirall en el punt de fuga retorna la imatge del subjecte de l'obra. Però, a diferència del que suggereix Foucault per al quadre de Velázquez, aquí «el rostre anònim de qui passa» (Foucault, 1968: 24) no apareix al mirall. És a dir, els espectadors es troben fora del camp de visió. Entre la càmera i la pantalla, entre l'ull i la superfície reflectant, no es desplega un espai de visibilitat delatora sinó un espai d'invisibilitat. D'alguna manera, la càmera fa que els espectadors quedin exclosos de la representació. «Miguel Bonneville», els intents autobiogràfics, el que constitueix la visió tenen lloc a la nostra esquena, fora del nostre abast. Se'ns convida a presenciar una batalla en la qual no tenim res a veure: ni som «aquella mirada que ha ordenat l'escena», ni som «aquella mirada per a la qual es desplega» (*Ibid.*). No som espectadors, no estem en un teatre per a ballet. Veiem els autoretrats però no som part de la representació.

## Desplaçament

A propòsit de la qüestió de l'autobiografia, Estrella de Diego suggereix que «potser [...] en els projectes autobiogràfics el propi cos, la imatge que reconeixem com a "nosaltres" ha sortit de l'enquadrament [...] i, potser per

això, és infreqüent recórrer al propi rostre com a estratègia autobiogràfica. En l'autoretrat la cara, màscara, esdevé un territori per a la representació de la vida dels altres, d'aquells que volíem ésser o hauríem pogut ésser: l'exitós pintor de cort que Velázquez (es) representa a *Las Meninas* o el Warhol pensatiu, amb la mà recolzada a la barbata en els retrats de 1967. Per això l'autobiografia reenvia a una omisió i l'autoretrat a un desplaçament» (2008: 246-247).

Realment, el que passa a *Teatro #2* és que, com a espectadors, hem estat desplaçats: no ens trobem al punt de mira ni tampoc no apareixerem reflectits al mirall-pantalla. Però, i si el mateix Miguel Bonneville també s'hagués quedat en el nostre espai d'invisibilitat? I si aquest fos el motiu pel qual el nostre artista es veu condemnat a repetir sense fi aquells intents d'atrapar la seva pròpia imatge? I si «Miguel Bonneville» també fos aliè a Miguel Bonneville?

Si fem un repàs dels autoretrats numerats, es fa evident que les persones que assisteixen a aquests esdeveniments (podem seguir parlant d'«espectadors»?) esdevenen testimonis d'una autèntica tasca de «destrucció i reconstrucció», tal com prometia el web. El cos que anomenem «Miguel Bonneville», es desvesteix i es torna a vestir repetidament. Una vegada i una altra, com si ens trobéssim en una excavació arqueològica totalment incorrecta on primer s'excava per trobar material i després aquell material es recompon per crear un relat artificial.

Però sembla que alguna cosa ha canviat a *Miguel Bonneville #6*, l'autoretrat més recent. Aquí, el dispositiu de representació canvia i ens tornem a trobar en un espai més semblant al de *Teatro #2*. Per començar, el cos del nostre artista no apareix com a centre d'atenció, com a lloc principal de l'acció. L'escena està ocupada per una gran projecció. Miguel Bonneville se situa a un costat, mig amagat en la foscor que es genera al voltant de la llum projectada, assegut en una banqueta alta i amb les orelles ocupades amb uns grans auriculars. La pel·lícula comença amb els noms de les artistes Sofia Arriscado, Joana Graveiro, Joana Linda, Rita Só, Claudia Varejaõ i Sara Vaz, intercalats amb primers plans de les seves cares. Finalment apareix «Miguel Bonneville #6». Elles comencen a parlar però la seva veu no se sent. Qui diu el que els llavis d'elles expressen és Miguel

Bonneville des de la foscor. Ell és qui parla, qui té la veu. Malgrat que el que escoltem semblen reflexions personals de les artistes sobre temes generals (el caràcter autobiogràfic de la seva obra, el públic, la vocació, la infantesa, la mort, la religió, la fama, etc.), la veu és la de Miguel Bonneville. Elles mouen els llavis, ell hi posa la veu. Ell s'apropia de les veus d'elles per construir el seu propi retrat. La qüestió de l'autenticitat, de la propietat del relat esdevé irrellevant. No es tracta de narrar els detalls d'una vida concreta i particular: es tracta de crear una mena de circuit tancat on es posa en funcionament el mecanisme del que és autobiogràfic. Les històries de les artistes serveixen en la mesura en què són accions de narrar la vida pròpia. Tant se val que el que expliquen es refereixi a elles mateixes i no es refereixi, en absolut, a Miguel Bonneville. La qüestió és executar aquest desplaçament que permet que Miguel Bonneville es posi les cares de les artistes convidades, que aparegui cobert amb les cares d'elles, davant de nosaltres, els visitants. Perquè, més que mai, aquí som visitants que assistim a aquest procés de reconstrucció sense participar-hi en cap moment. Això es fa evident al cap de pocs minuts del començament de l'acció. En un primer moment, veiem a la pantalla un primeríssim pla de les artistes, veiem les seves cares amb claredat i frontalment. Però aviat ens adonem que aquesta frontalitat no és directa: pels extrems laterals de la pantalla comencen a aparèixer els clatells de les artistes: el que nosaltres veiem és el reflex de les seves cares en un mirall. Tornem a ésser davant d'un mirall com a *Teatro #2*. Però potser és ara, sense res a darrere que ens distregui, que es revela que la nostra imatge mai no es reflectirà al mirall. Per molt que ens situem al seu davant, no pertanyem a la mateixa estructura de representació i mai no apareixerem en la brillant superfície. «Miguel Bonneville» es construeix en un circuit tancat del qual només surt a l'exterior la veu robada. No tenim accés al seu funcionament, no som el punt de referència davant del qual es desplega la informació autobiogràfica. De nou, la nostra presència com a espectadors és quelcom totalment irrellevant i accidental. Som testimonis d'un procés que està tenint lloc, però som, alhora, totalment aliens a aquest procés. Finalment, davant de l'espectacle hermètic on es lliura la batalla per la construcció de Miguel Bonneville, es fa evident que hem perdut la posició de poder visual en la qual ens havia instal·lat el sistema de la perspectiva.

L'única cosa que podem fer dins de l'edifici on es debat la identitat «Miguel Bonneville», és reconèixer que no tenim més remei que perseguir la redefinició constant de la posició que ocupem. El nom que vam recuperar a *Nur Für Dich* no era una nova identitat en la qual ens podíem atrinxer. La impossibilitat de la revelació autobiogràfica evidenciava que la inestabilitat continguda en el nom propi ens afecta a tots, no només a l'artista Miguel Bonneville. La nostra mirada d'espectadors no és als seus autoretrats perquè no hi ha la possibilitat de quedar-se a fora, sostenint el control visual de l'escena. Així que, arribats a aquest punt, no ens queda més remei que assumir que el que ens toca ara és vagar, explorar i confondre'ns per les infinites identitats que ens esperen en aquell món que *Solo a ciegas* desplegava davant nostre.

**Jaime Conde-Salazar** és llicenciat en Història del'Art (Universitat Complutense de Madrid). Va obtenir el seu màster en Performance Studies (Universitat de Nova York) l'any 2002 gràcies a una beca MEC-Fulbright. Ha col·laborat com a crític de dansa en revistes com *Por la Danza* (Madrid), *SuzyQ* (Madrid), *Ballet/Tanz* (Berlín), *Mouvement* (París), *Hystrio* (Roma) i *Obscena* (Lisboa). Al mateix temps és membre del Consell de Redacció de *Cairon Revista de Estudios de Danza*. Entre 2003 i 2006 va ésser director de l'Aula de Danza Estrella Casero de la Universitat d'Alcalá i entre 2006 i 2008 ha estat director-gerent de l'Escola Infantil Waldorf "El Moral" (La Laguna, Tenerife). Actualment col·labora com a dramaturgista en processos de creació i, quan pot i té suficient tranquil·litat, escriu sobre arts vives.

## **Bibliografia**

- DE DIEGO, E. *Travesías por la incertidumbre*. Seix Barral, Barcelona, 2005.
- DE DIEGO, E. «Autorretratos como la autobiografía imposible». Dins de: *En primera persona. XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid*. Comunidad de Madrid, 2008.
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.
- LEPECKI, A. *Exhausting Dance*, Routledge, Nova York, 2006. *Exhaurir la dansa*. Cos de lletra #1. (2008, Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá de Henares).
- LEWIS-WILLIAMS, D. *La mente en la caverna*. Akal, Madrid, 2005.
- PHELAN, P. *Unmarked*. Routledge, Londres, 1996.
- PHELAN, P. *Mourning Sex*. Routledge, Londres, 1997.



I. Treballs de la mirada<sup>2</sup>

habito en aquest país d'aigua per engany  
 em són necessàries imatges, radiografies d'ossos  
 rostres desenfocats  
 mans sobre cossos impresos al paper i als miralls  
 adona-te'n  
 no posseeixo res més<sup>3</sup>

T'escric per sentir tot això.<sup>4</sup>

El cos experimenta l'existència. A la superfície de la pell. Sota la pell. Causa sobresalts el plaer perfeccionat per l'ombra de la mort. Viure és imprimir l'existència en gestos desenfocats, obllits líquids, absències sobre el pit. I un darrer xiuxiueig de la memòria. Viure és donar-se així. Al món. Als altres.

Vera Mantero tenia raó. Però encara pocs veuen això que és tan obvi: la dansa no és «una cosa de ballarins, sinó un fenomen que succeeix a les persones». Delicada. Feta de cendres i mirades de tendresa. S'alimenta de la por i del plaer. Crea l'espant i la meravella davant d'un simple gest, la revelació d'una fragilitat. Es dilueix en un sospir. Es fa de petits detalls, aromes lleus, rumors d'imatges nues.

Per això t'escric fluixet. Amb la punta dels dits. Per sentir tot això.

La dansa és el moviment suscitat pel pensament i pel cos. Inquietud no sempre visible. Desig i minucios treball de brodat de les

matèries del món per crear fràgils unitats de sentit. Transitòries. Podrien ésser riu. La dansa és un estat de permeabilitat i flux simultàniament interior i exterior. És intel·lectual i carnal. És racional i emotiu. És reflexiu i poètic. És flux de sang, de semen i d'intel·ligència. Un vent que travessa el silenci i suscita interrogants. En tots els cossos.

En aquesta proposta no definitiva i oberta de definició de la dansa hi ha implícit un concepte específic del cos. Aquell que s'implica en el món. Per sentir tot això. Es refereix al cos que qüestiona el perquè del gest i que aconsegueix donar un sentit a la imatge que la seva acció dibuixa a la superfície de la pell, en un espai i en un temps. És un cos sempre amb un perquè. Un cos que actua en llibertat i que integra, en els seus codis lingüístics, la possibilitat de la mudesa, la possibilitat de no dir res, que és el mateix que suscitar la multiplicitat de sentits possibles en l'abandonament al silenci i a la immobilitat.

Aquesta definició determina l'univers que es considera i obre l'àmbit del que podem entendre com a dansa. La dansa, si la considerem d'aquesta manera, pot incloure objectes d'actuació normalment associats al teatre, a les arts visuals i a altres llenguatges artístics. N'hi ha prou que continguin un grau significatiu d'experimentació, un format relativament obert a especificitats disciplinàries i, per damunt de tot, que parteixin de l'exploració d'idees o conceptes i que els qüestionin i els assagin, arriscant-se a l'error en cada nou impuls en el context d'un imaginari marcadament d'autor. Normalment, com a matèria sensible i racional, el cos hi està implicat.

A fora queden les peces que repeteixen models reconeguts dins dels paràmetres cristal·litzats d'un llenguatge centrat en l'automatisme de l'expressió física. Sense ànima, sense cor, sense carn... Excloc d'aquesta anàlisi qualsevol exercici de teatre formal que aspiri a algun ideal irreal de perfecció, exhibició de virtuosisme o narració de la imaginació allunyada de la realitat. A fora queda també l'entreteniment que es limita simplement a prolongar l'indret de la mentida, que és la vida, en el teatre, i no aborda precisament aquell punt oposat que l'art aspira a ésser, que és interrompre el que és fals i instal·lar un espai de possibilitat crítica i de llibertat en un món on som ostatsges de la condició



d'espectador. A fora queda el que és artificial i l'abaltiment dels sentits. D'aquí es desprèn una possibilitat d'amplitud de significats molt més rica, extensa i ambigua.

En aquesta dansa de la vida hi cap tot el sistema possible de moviments, de jocs escènics, totes les configuracions dels cossos, entesos com la materialització d'un pensament/sentiment, que pren una forma, fins i tot transitòria, fins i tot quan no és orgànica, fins i tot quan no és material, fins i tot quan és poètica o abstracta. Per tant, hi caben objectes, hi caben els dispositius escènics, hi cap tota l'estructura tècnica, hi cap el pensament, hi cap la immobilitat, hi cap la respiració, el silenci, el somni, l'inconscient i la poesia.

La dansa és un lloc. Com a tal, conté en si mateixa el potencial d'acollir totes les paraules i tots els silencis. De vegades, aquesta mateixa paraula, «dansa», es confon amb moltes altres, sempre que es deixa anar, capbussant-se en un joc de capricis i passions, temperaments exaltats, plena d'humanitat, d'aparences i densitats, i de perspectives en constant metamorfosi. Toca naturalment el teatre, el nou circ, la *performance*, la literatura, etc. Toca la vida. I toca la mort. Aquesta és la dansa profunda, la que té com a centre allò que més caracteritza aquestes arts: la seva fugacitat i la condició de moviment permanent. El temps que passa i opera la inevitable transformació que ens caracteritza. I al final ens dissol en pols. En un sospir.

### **Poètiques de la resistència i dels afectes**

T'escric des d'aquest lloc-dansa, situat en la contemporaneïtat. No només des d'aquest art que es fa «avui», que tampoc no es limita a reflectir un pensament sobre l'«avui». Aquí es fa ús d'una lògica del pensament, de gestió de recursos i de problematització del món que, alimentant-se de la precarietat, de la intimitat i de la implicació en la realitat que avui ens determina, intervé sobre el món en una organització de sentits que delimita el que considero poètiques de resistència.

Neixen entre nosaltres creacions simbòliques que actuen en el sentit de la problematització, interrupció, pensament o crítica de la

realitat que les inspira. És des d'aquí que sento el que t'escric, d'alguna manera l'art està implicat en la realitat de què forma part. És des d'aquí que la bellesa de la nit pren sentit i el temps de trànsit reposa en l'acte de resistència del rumor poètic.

Lloc-cos que és lloc d'excepció. De fuga de l'ésser empresonat per les convencions i pel que és real. Aquest és un espai on l'espectador pot instal·lar-se i relacionar-se en llibertat, amb el privilegi d'una interacció interessant amb l'Altre.

Dic que s'insinua participació. S'inclina cap a la comunicació, en un discurs traçat cap a la intimitat i la proximitat. Declina les tendències de l'allunyament i del que és social i reclama palpitant jardins de miralls i secrets compartits. Des de la foscor. Aquí el contingut, el tema, la qüestió o la història que s'aborden prenen una particular rellevància, principalment en un nou segle que neix, segons Catherine Grenier, sota el signe de l'afectivitat.

El segle XXI va néixer sota la influència de l'emoció. Més enllà dels factors objectius que representen les guerres, les revisions i els processos històrics produïts durant els darrers anys, als quals s'afegeix l'agonia generada per l'augment de poder del terrorisme i per les amenaces ecològiques, les mentalitats estan infeliçment marcades per una afectivitat dividida i per una nova influència del que és sensible sobre la raó.<sup>5</sup>

En el camp social, és possible que el que és sensible superi en força la raó, com mostren els exemples a què fa referència Grenier en relació amb la tendència de la comunicació social a explorar l'emoció, a exhibir les llàgrimes i a convertir subjectes anònims en protagonistes de les seves petites grans tragèdies personals. En l'art, en aquest lloc-dansa, el que és sensible i la raó es reequilibren. El desig comunicador expressat en les últimes peces de creadors com João Fiadeiro (per exemple, *I am here*), Vera Mantero (*Até que Deus seja destruído pelo extremo exercício da beleza*) o Rui Horta (la trilogia formada per *Pixel*, *Set Up* i *Scope*), que posen un major èmfasi en l'establiment d'una relació empàtica amb l'espectador,

no anul·la la seva interpel·lació intel·lectual. Les dues dimensions coexisteixen. També aquí l'art emprèn una ruptura, com a resultat de la seva íntima relació amb el que és real.

Ara el petó. I la forma d'aquest petó. Els llavis units. Abans era més la forma. La forma que el petó. Particularment notòria en la creació teatral de les darreres dècades del segle xx i en la dansa portuguesa de la segona meitat de la dècada dels noranta. Ara s'harmonitza el fet de sentir el petó que es fa amb la manera com els llavis es troben. S'harmonitzen, es reconcilien tots dos: forma i contingut. Viure el petó, dins dels ulls, i la sorpresa del moviment de la boca. El cos s'hi implica d'una manera més totalitzadora. Des d'aquí, des d'on t'escric, veig, penso, sento i visc el món. Tot es confon. El moment i el transcurs que es porta cap a l'acció. La dansa, com a «poesia del cos»,<sup>6</sup> dibuixa un privilegi molt particular de transformació del que és sensible, «perquè la poètica inclou la percepció dins del seu propi procés».<sup>7</sup>

La recuperació de la dimensió poètica, que passa a donar cos a un discurs també indagador en el terreny de la forma, varia significativament d'un objecte a un altre, fins i tot dins de l'univers de treball d'un sol artista. Podem trobar en altres noms de la dansa i del teatre d'autor portuguès contemporani, més enllà dels que ja hem mencionat, diversos exemples, com Miguel Pereira, Cláudia Dias, Circolando, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Tânia Carvalho, Patrícia Portela, Joclécio Azevedo i Tiago Guedes, entre altres. Una tendència del que és innominable que també es fa palesa en esdeveniments, festivals i projectes que incideixen en una relació de proximitat i de continuïtat, de valor qualitatiu i no quantitatiu, amb els artistes involucrats, el lloc on es presenten o desenvolupen els projectes i els seus potencials interlocutors. És el cas de Mugatxoan (iniciativa de col·laboració de la Fundação de Serralves de Porto amb Arteleku de Sant Sebastià, que, des de 2008, té com a coproductor associat La Laboral Escena de Gijón), Citemor (el festival de teatre de Montemor-O-Velho, que és més un espai de residència creativa i d'experimentació), Espaço do Tempo (Centro Coreográfico de Montemor-o-Novo, de Rui Horta), el festival Alkantara, el Centro Em Movimento de Lisboa, la Transforma, per mencionar només alguns exemples portuguesos.



Rui Horta. *Set Up* (2005).  
Foto: Helder Cardoso.

En aquesta pràctica, en què cadascú de nosaltres espia per una finestra per tocar-se amb paraules i gestos, es posa en qüestió la naturalesa de la relació del programador, i del seu paper, amb els artistes. Acte de resistència al consum i de poesia, es privilegia una afinitat, una complicitat i una confiança que es cultiven amb un objectiu més conseqüent i indagador de totes les temàtiques que l'art implica (tant de la vida com de les pròpies formes de l'art) i que es prolonguen durant més temps.

Aquest perfil contradiu clarament l'actitud del programador-funcionari més convencional, que es limita a fer una llista de compra d'espectacles, que es presenten com a nous i que el dia següent es desmunten, deixant poc rastre i poca memòria. Els festivals són, en el seu sentit més extravagant i megalòman, la paròdia més eficaç per simbolitzar una societat superficial al límit de la crisi, que fins i tot per a l'art inventa lògiques de supermercat.

### **La improvisació compartida**

En aquesta residència pertorbada dels sentits hi entreveig immensos espais en blanc, silencis, interrupcions, estranyeses, conflictes, familiaritats, tensions. Correspon a l'espectador inscriure en la creació l'escriptura de la seva dramaturgia personal, resultat de la immersió en aquell espai de sorpresa i de desconcert provisionalment compartit.

Desplacem cap a la persona que creativament observa la dinàmica que alguns teòrics defensen com la metodologia més adequada perquè la utilitzin creadors i intèrprets, principalment en el cas de la improvisació. I que el teòric segueixi el seu propi discurs i faci allò que diu als altres que facin. Els procediments són comuns: experimentals i fal·libles. Humans.

Aquesta és una pràctica estesa entre els processos creatius d'aquesta dansa –i aquí s'hi inclou una gran part de la pràctica teatral d'autor que se situa més propera a la dansa que al concepte convencional de teatre. Ha arribat el moment que l'espectador i el teòric facin ús d'un quadre mental i físic de participació que és ric i interventiu, que sobrepassa la funció de recepció i que fa decaure la lògica dels circuits de comunicació tradicionals: transmissor, missatge, receptor. Ja res de tot això no és vàlid.

Apropiem-nos, doncs, de la proposta plantejada per Jacques Gaillard d'encarar la improvisació ballada com un arriscar-se al buit, però ara aplicant-la a l'intèrpret que és l'espectador.<sup>8</sup>

L'intèrpret improvisador s'enfronta amb una doble suspensió, la de l'acte en si però també la del producte d'aquest acte, un pressentiment del buit. "Arriscar-se al buit" ha suposat una representació sensorial constant que contribueix a situar la improvisació de la banda de la pèrdua dionisiaca d'un mateix, de la violència lliure de passions i d'emocions [...].<sup>9</sup>

Quan l'horitzó mental del ballari és suficientment lliure de les múltiples manipulacions que hom fa caure al seu damunt, deixar-se impressionar esdevé una evidència, un plaer. M'obro al món, el món se m'obre, en una conversió contínua, permetent-me desenvolupar una doble consciència: la del món que m'envolta i la meua, en la meua presència davant seu.<sup>10</sup>

Ja no ens trobem en el moment de considerar que l'obra és oberta, per citar Umberto Eco. Més aviat hem de dir: l'obra no existeix. No en aquell sentit d'objecte performàtic acabat i compartit com a tal per un conjunt d'individus que són receptors, malgrat que entenguem que deixa espai obert perquè l'ompli l'espectador. La veritable obra d'art és un permanent exercici de construcció. Seria més aviat un reiterat assaig en obert, que torna cada nit als mateixos temes, a les mateixes inquietuds, als mateixos gestos, però que mai no es tanca, perquè es reformula i es replanteja en cada nova trobada: de l'artista amb si mateix i amb el seu món i amb el públic i viceversa, el públic amb si mateix, amb el seu món i amb l'artista. Tots ells, en aquesta trobada, són productors de sentit. I a través del sentit, esdevenen constructors del món.

La paraula va néixer de la densificació del silenci, del silenci i contra el silenci, fins a la sufocació, en un esclat del sentit (la polivalència semàntica es troba en la gènesi del sentit), en la indeterminació de la

possibilitat i en el seu vertigen [...]. El moment de la creació s'aparta d'allò constituït com a real, ja estratificat i jerarquitzat en nivells significatius i se'ns revela com el moment de la constitució o producció del sentit i, conseqüentment, del món que aquest sentit suscita.<sup>11</sup>

En aquest sentit, ni tan sols la mort no finalitza l'obra. La mort forma part de l'obra, introdueix noves tensions i conflictes. La mort introdueix una absència, però no necessàriament un final. Ja pot produir-se la mort de l'obra. Quan té lloc, denuncia la seva condició d'ostatge del món de les aparences. N'anul·la el valor d'obra d'art, expressió suprema de la condició humana, de la pulsio permanent del conflicte entre vida i mort. D'aquella deliciosa atracció per arriscar-se al buit.

Una obra que s'entrega al luxe de morir, perquè es resol, perquè ja no té on anar, perquè es fixa, perquè en nosaltres ja no hi queda res, s'exhaureix com un mer producte del sistema de les lògiques del mercat. Cap individu no s'hi implica, només s'hi abalteil.

De la mateixa manera, aquest text és igualment un assaig obert. I dir això no és més que afirmar una evidència. Que no fixa res de definitiu en relació amb la dansa, perquè qualsevol pretensió de fer-ho seria una contradicció primària dels seus termes. Perquè aquesta és la condició de l'experiència de la vida, entre el dia i la nit i el trànsit entre els estats de consciència i de somni o deliri. Sempre en moviment. I aquesta és la seva naturalesa fràgil, imperfecta, simultàniament emotiva i racional, que es perd quan es llança a l'abisme d'intentar percebre, sense aconseguir-ho.

Per això t'escric fluixet. Amb la punta dels dits. Per sentir tot això.

Després de la foscor de la nit, de l'aproximació de la mort, l'endemà, la mirada naixerà diferent. I nosaltres també.

El constant flux bidireccional entre escenari i públic, exerceix una influència mútua, s'abandona afortunadament la posició de contemplació passiva i adormida i l'espectador esdevé creador. És més un d'aquells «& guests» que molts coreògrafs escriuen a la fitxa de l'espectacle per citar-ne els intèrprets. A cadascú li correspon la seva part de participació en l'escriptura poètica del món. De l'obra d'art. La qüestió del temps, del ritme, és fonamental en aquest context, resulta desitjable que aquella

trobada sigui més proxima a la contemplació, pel que fa a la forma d'implicació, d'una naturalesa diferent, i a l'atenuació del ritme de la pulsació cardíaca de l'obra, i no tant pel que fa a la visió binària de l'actitud passivitat/activitat. El que es proposa és més subtil i profund que aquells ornaments folklòrics d'obligar l'espectador a ballar, abraçar o assumir el paper de l'interpret, que no són més que una mera literalitat reductora del potencial que conté el seu horitzó d'intervenció. Acabades les jerarquies, es posa fi a la dictadura de la mirada.

### **El cos amb un perquè i l'autocol·laboració**

T'escric ara de visita pels records d'un passat recent.  
Sentint-ho encara tot.

Coincidint amb l'aparició de l'anomenada Nova Dansa Portuguesa (una denominació sens dubte molt discutida entre els creadors que s'hi identifiquen, com Rui Horta, Vera Mantero, João Fiadeiro, Clara Andermatt, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro...), a finals de la dècada dels vuitanta es va consolidar un treball de dimensió d'autor, que produeix continguts i materials originals, que rebutja les convencions acadèmiques que l'havien precedit, que trenca amb formalismes i obre un espai de possibilitats on tot esdevé, hipotèticament, possible.

Prop de dues dècades després, vivim un moment d'inici de maduresa de la creació contemporània, situada al territori del que és postdramàtic,<sup>12</sup> que acaba abastant un corrent que té arrels en el teatre i en la dansa, en les arts plàstiques, en el domini de les noves tecnologies, en el treball tant de la veu com del cos, en la música, que es troba en un terreny que no pertany a ningú, que és diferent d'aquells conceptes desajustats que corren avui dia d'hibridisme, de multidisciplinarietat, de pluri... Si el que caracteritzava aquella «nova dansa» eren uns universos d'autor singulars, que no es podien reduir a un conjunt uniformador de característiques, es verifica que les singularitats s'han intensificat i que les singularitats existeixen, fins i tot multiplicades, a l'interior del propi univers individual de cada artista.



Deixa'm que et parli d'aquests creadors, que es desdoblen en diverses activitats com si fos normal ésser sempre algú altre, com en els heterònims de Fernando Pessoa. Activitats no només tècniques i de producció o gestió, sinó en l'àmbit del domini de diversos llenguatges. Això es produeix en un recorregut que no és vertical, en el sentit tradicional d'evolució d'un transcurs professional dins d'un camí lineal jeràrquic d'adquisició especialitzada de coneixements que aprofundeixen en una única direcció i un únic univers, sinó més aviat horitzontal (expressió de Rui Horta), en una suma de coneixements i dominis d'altres matèries que finalment utilitza a les seves obres o en altres formats diversos.

Un exemple d'això mateix és l'ús de la veu/paraula, que és notori i cada cop més present. La música és cada vegada més rellevant en artistes com Vera Mantero, Tânia Carvalho, Margarida Mestre o Mónica Coteriano, per posar només exemples portuguesos, que es mouen entre la música i la dansa. En aquest aprofundiment de les diferències i de les singularitats, tant en l'àmbit de l'univers íntim i d'autor de cada artista com també, en molts casos, en l'àmbit de la més profunda poètica de la creació humana, cada autor pot manifestar-se doble, múltiple, amb el seu propi traç identitari però autoqüestionant, reorganitzant-se i reformulant el seu món a cada nova obra. O fins i tot dins d'una sola obra. El mateix s'aplica, o s'hauria d'aplicar, a l'espectador.

### **La continuïtat com a ruptura**

«La nova dansa ha mort». Així començava el text del Dia Mundial de la Dansa (29 d'abril de 2005) al setmanari portuguès *Expresso*, citant António Pinto Ribeiro, el teòric i programador responsable de donar aquest nom a la generació que va començar a cridar l'atenció a finals de la dècada dels vuitanta, apropiant-se d'una designació que s'havia estat utilitzant a Europa durant prop de dues dècades. Immediatament, un conjunt d'artistes i teòrics va reaccionar, refutant el to fúnebre amb una carta oberta, que van titular «Abans la mort que aquesta sort».<sup>13</sup> Dins de la comunitat artística, altres veus feien referència al fet que el principi d'aquest nou mil·lenni no era exactament de ruptura o de revolució,

Vera Mantero.  
*Até que Deus seja destruído  
pelo extremo exercício da  
beleza* (2006).  
Foto: Alain Monot.



la qual cosa no significava que fos morta o ni tan sols que fos menys interessant. Com a alternativa, proposaven que miréssim el que estava succeint com un moment en què simplement l'efervescència del que era nou, de la ruptura, no era visible. Però cal que mirem més a fons i que abandonem la tendència a l'estrèpit, els focus i les festes, per percebre el que realment passa al voltant nostre.

Abastar el sentit poètic del cos, que és la dansa, pot significar el presentiment d'un altre cos en aquell que mirem. Cal buscar més enllà d'aquell cos visible i material. Reconfortar la mirada, fer que es detingui mansament. Cal aprofundir. Així serà possible percebre fins a quin punt aquest lloc-dansa és viu. Per poder marxar com si fóssim abandonats. I la creació portuguesa és, sens dubte, una pràctica de referència d'aquest calfred de vertigen i desassossec. De les moltes possibilitats de la mirada interrogadora i sorpresa.

Tornant a la discussió proposada per aquella anàlisi del moment que es vivia en la dansa portuguesa quan va aparèixer aquell article, es plantejaven dues perspectives diferents sobre una mateixa realitat: en primer lloc, la tendència a apreciar el valor de les coses per l'explosió resplendent que ho fa esclatar tot perquè tot comenci de nou, com un mer joc propagandístic, però associat a lògiques de mercat; i en segon lloc, una posició alternativa, en una anàlisi més atenta, minuciosa, que fa una lectura més enllà de les lògiques de les revolucions o dels seus congèneres, els festivals. És curiós pensar que Portugal és un cas rar d'una revolució feta sense sang, sense disparar trets, i amb flors, més concretament clavells, la Revolució del 25 d'abril de 1974, que va enderrocar un règim dictatorial i va instaurar la democràcia. Ara, en els temps que corren, les revolucions són diàries, mensuals, i esclaten en totes les àrees de la vida... I novament allà hi ha les flors, inadvertides, com símbols possibles d'aquell canvi profund que es produeix sense que ens n'adonem i que opera en l'àmbit mínim dels petits gestos, dels fluxos invisibles, entre les ombres. El canvi es fa en un flux líquid, orgànic, en un moviment de progressió lent. No amb l'esclat de les bombes, sinó amb un petó. O un lleu toc a la punta dels dits. La fuga cap a l'ombra... La transgressió ara resideix en la reducció, en els afectes. És urgent plantejar la qüestió: en un

moment en què no es desenvolupa res, en què la inestabilitat és la norma, la continuïtat, en un sentit de progressió, no és una forma de ruptura que convé valorar, potser fins i tot estimular?

Vivim, doncs, en un moment en què la ruptura consisteix en el fet que hi ha una tendència a la continuïtat, en el sentit d'un desenvolupament, una tendència a la utilització de coneixements adquirits anteriorment que, fins i tot si després es rebutgen, es critiquen o es desmunten, ara ja no s'ignoren. I això es produeix tant en l'àmbit generacional, en la interrelació de diferents generacions, com en l'àmbit històric, en relació amb el patrimoni del coneixement artístic.

Aquesta és una constatació que no s'ha de limitar als noms que seguim situant a la dansa. Cal que tingui en compte exemples més propers al teatre, que es van obrir cap a lògiques d'organització dramàtica més lliures. En aquest sentit, les dramàtiques contemporànies s'han d'entendre segons la definició que Ana Pais va desenvolupar en un llibre,<sup>14</sup> més associada a les maneres d'experimentar, crear, generar i organitzar elements en una narració original, singular i no lineal, que integra materials i estratègies de les més diverses disciplines i que resulta en una postura i una mentalitat que serà més familiar a la dansa contemporània que pròpiament a un teatre dramàtic o convencional.

A Portugal és clar que hi ha grups més recents de teatre d'autor amb universos identitaris de característiques úniques i molt influïts per les conquestes de llibertat artística assolides per la dansa a principis de la dècada dels noranta, o pel *performance* art nord-americà, per bé que el resultat de les seves obres, en alguns casos, pugui seguir enquadrat dins del teatre. I fins i tot quan no s'hi poden detectar influències directes, en la lògica original, personal i experimental amb què aborden l'acte creatiu, hi ha elements més pròxims a aquesta dansa que tracto aquí. Em refereixo a casos com els de Teatro Praga, la Perfinst de Luís Castro (Karnart), Mala Voadora, Projecto Teatral, Patrícia Portela, etc.

La generació del nou mil·lenni ja no fa ruptures amb el passat, començant pel seu propi passat, per les generacions immediatament precedents, i no ignora el patrimoni del coneixement històric ni el rebutjat. Més aviat se n'apropia, encara que sigui per qüestionar l'art que crea o

per buscar-hi nous sentits. Es verifica un camí que va en el sentit d'un desenvolupament, tant en les trajectòries individuals com en el panorama més ampli d'una comunitat amb més vocació per al que és experimental.

A l'estranger, són diversos els exemples que situo en aquest terreny. Això significa que veure'ls en la dansa és també un exercici de creativitat, o de dislocació, de la mirada, que també s'ha d'atrevir a reclamar una total llibertat de posicionament davant del que li és donat a observar. Són noms com Alain Platel, Meg Stuart, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Olga Mesa, Sonia Gómez, Carlos Marquerie, Angelica Liddell, Berlim... Em refereixo, en tots els casos, a noms del teatre experimental o de formes no identificables, que construeixen un univers simbòlic a partir de l'organització d'elements diversos, que sobrepassen de llarg l'àmbit dels formalismes teatrals, fins i tot quan recorren a textos teatrals, com en els exemples ja citats.

### **La repulsió del que és nou**

El que és interessant en l'art, en el seu vincle íntim amb la vida, és el pensament que busca l'essència darrere de la pols, de l'escuma i del cotó dels dies. Una de les tendències que tothom reclama és la d'allò que és «nou». L'imperialisme de la novetat. No en el sentit d'una originalitat o una singularitat, sinó en aquell sentit mercantilista de quelcom que es pot promocionar pamfletàriament en lletres grans als diaris o mediatitzar salvatgement perquè, en la natural cadena canibalística del consum, pugui ésser eficaçment promogut, voraçment adquirit, que tothom s'hi empatxi, en l'excés de la quantitat, per vomitar-ho ràpidament. Això no és art. És bulímia.

Hem de mirar amb desconfiança aquesta malaltia que corre com una plaga heretada en excés en el nou mil·lenni i que ja ha esclatat amb una crisi econòmica que s'ha instal·lat i que anuncia la possibilitat d'un canvi de paradigma en relació amb aquesta concepció voraç, consumista, descartable i compulsiva de la vida.

Richard Shusterman,<sup>15</sup> filòsof americanoisraelià, relacionant el règim econòmic capitalista amb la pràctica de les ciències exactes en aquell

discurs de defensa del que és nou, afirma precisament això, la necessitat radical de nous descobriments, en aquella voracitat de l'exigència del canvi, de nous moviments en l'art. La típica mentalitat capitalista. I el resultat, defensa Shusterman, és que la cerca artificial de la novetat ens deixa sense alè, insatsfets i neuròtics. I si tot no és més que la simulació d'una altra simulació, del reciclatge o de l'apropiació, ens diu, tot això es fa amb un fort èmfasi en el que és individual, amb una manera particularment nova de reciclar o una nova manera de mostrar que no hi ha res de nou.

### **Ostatges del lavabo**

Som ostatges de l'efecte Duchamp. És clar que el context (el marc) i la firma de l'artista (el que decideix la definició com a art) són determinants en la construcció dels sentits que l'objecte tradueix. Però molts, en la innocència de la ignorància, segueixen creient que n'hi ha prou de desplaçar una idea o element o imatge o acció des del seu ambient natural cap a un enquadrament que li resulti estrany (del carrer a l'escenari com del lavabo a la galeria d'art), per concloure que, per si sola, aquesta dislocació produeix sentit. Ja no és suficient. De la mateixa manera que un objecte, un cop descol·locat, es troba en un territori estrany i és aquesta nova simulació (que no és el lloc d'on prové ni tampoc un lloc nou amb una determinació definida fixa) el que el caracteritza, el que cal que pensem per qüestionar què significa i quins sentits produeix, per anar més enllà del simple acte superficial i innocu d'exposar-lo o de fer-lo visible.

Si podem continuar preguntant de quin lavabo procedeix l'urinari, perquè els rastres del seu trànsit, del seu origen a la seva destinació, són informacions importants, aquestes no poden empresonar la multiplicitat de possibilitats de lectura que proposa aquell lloc «entre» que és l'art. «Entre» el que era i el que encara no arriba a ésser, però que es troba en trànsit. Aquí importa que les lectures, interpretacions i mirades emprenguin una dislocació. De moviment cap a aquell espai intermediari on l'obra es presenta sense que sigui ja el que és real però sense ésser tampoc una negació del que és real ni la transformació del que és real en quelcom de diferent.

Més que la dislocació de l'objecte, que ja s'ha produït, ara s'imposa una dislocació de la mirada, una obertura que acompanyi aquell moviment de la matèria, de les idees i dels cossos.

L'urinari ja és fora del lavabo des del principi del segle passat. Per tant, ja no n'hi ha prou de seguir dirigint-se al lavabo a la recerca d'altres materials per portar-los a fora i donar-los un altre marc, perquè la descontextualització, per si sola, ja no és interessant. No n'hi ha prou d'ocupar l'espai públic amb una part del que és privat, el suggeriment de l'acte d'orinar o d'altres accions de caràcter íntim. No n'hi ha prou d'exposar la nuesa, que ja no té res de provocador, ni d'enquadrar en el marc d'una peça, sigui la que sigui, el comportament del que és quotidià o, com en una moda aparentment recurrent, de posar en escena persones que no són artistes perquè siguin elles mateixes. I el que és vàlid per a la descontextualització espacial, ho és també per a la temporal.

### **La conceptualització com un cas personal**

Ens trobem en la fase posterior a tot això. Se suposa que aquest coneixement està assimilat, no és interessant perdre temps en la cerca d'una definició per a un objecte si no és en la mesura en què aquesta definició permeti fer-lo comprensible.

També ens hauríem de sentir lliures, com a persones implicades en la vida i demandants de ciutadania, per mirar els objectes individualment, per la seva irrepeticibilitat, o de mirar cap a un món d'autor com a entitats autònomes, per tot el que els fa específics i singulars. Tots, i no només els artistes que habiten aquell espai recurrentment edificat de llibertat efímera, hauríem d'interrompre la condició d'espectador i implicar-nos veritablement en l'art. Aquesta és una de les funcions del veritable art, proposar una postura crítica sobre el que és real i, en aquest sentit, com defensa Romeu Castellucci, permet interrompre la condició d'espectador que ens fa ostatsges en la vida quotidiana.

D'aquí se'n dedueixen diverses conseqüències. Sens dubte, la constatació que qualsevol temptativa d'emprisonar en un terme reductor i únic una realitat molt més complexa, orgànica i en permanent moviment,

és obsoleta. És obsoleta qualsevol classificació, considerada fora dels efectes pràctics d'eficàcia comunicativa en mitjans convencionals (com la publicitat o la comunicació social), ja sigui «multidisciplinària», «pluridisciplinària», «contaminació», «híbrid», «indisciplinària», «transdisciplinària» o similars. Totes aquestes expressions remetent a lògiques de necessitat de categorització de les propostes artístiques considerades que, en el context de la construcció del discurs especialitzat, s'han d'alliberar d'aquesta temptació simplificadora. Perquè, en general, aquestes propostes artístiques no s'enquadren en cap d'aquestes definicions. No són objectes descaracteritzats, per això no són híbrides. Tenen, al contrari, una forta càrrega identitària i d'autor. No anul·len les disciplines, per això no són indisciplinades, ni se situen més enllà de les disciplines i per això no són transdisciplinàries. I cada cop són menys cadascuna d'aquestes coses, quan verifiquem una recuperació d'un coneixement que s'alimenta dels diversos llenguatges; uns llenguatges que, després, s'utilitzen per a les més diverses finalitats, pels més diversos mitjans, i en combinacions i apropiacions com més personals millor. Poden ésser totes «multi», però això no indica que la seva major definició categoritzadora sigui «multidisciplinàries», perquè el centre del que són es troba més enllà d'aquest fet, ja pràcticament irrellevant per si mateix, de les disciplines utilitzades.

El mateix val per a «pluri». I fins i tot el concepte de contaminació s'ha de replantejar, perquè està superat. Totes les accions creatives parteixen ja d'un patrimoni d'experiència i de coneixement que és el resultat de moltes contaminacions que conviuen de manera natural. No són convocades a posteriori, perquè el mateix artista és, ja per formació, el resultat de moltes contaminacions que coexisteixen en ell de manera natural i que formen part de qui és. I qui és ja es troba més enllà d'aquell factor de la coexistència de contaminacions, perquè això ja es considera adquirit i superat. I d'aquests trànsits i experiències versàtils se'n desprèn una personalitat única. I el que importa és aquella mirada cuidada, interessada, generosa i de participació sobre l'altre, sobre l'especificitat de l'altre i la pròpia especificitat, diferent en cada moment, dins del seu univers específic.

Això no significa decretar la fi dels conceptes, sinó la fi de les categories. La fi de la tolerància de la mirada dirigida a les morts anònimes,



les massacres de multituds i els cadàvers sense nom. Importa donar valor a cadascuna de les històries individuals. De cada persona. De cada particular.

D'altra banda, cal reavaluar els conceptes. Cal que reformulem els significats que atribuïm a determinats conceptes. Per exemple, «cadira» ja no representa la immobilitat o la interrupció de moviment que havia significat durant bona part del segle passat, de la mateixa manera que la nuesa ja no implica cap mena de transgressió. El mateix passa a la inversa. Hi ha especificitats d'equacions de realitats, de múltiples variables que resulten de reorganitzacions de proposicions i que requereixen creativitat per trobar el terme adequat que respongui a les noves equacions d'organització del que és real. Però aquí, com en la fragmentació de la nostra narració abans lineal, tot esdevé fragmentari i el més adequat seria també trobar aquells conceptes però definir-ne el context de referència, és a dir, atribuir el seu àmbit d'aplicació a un determinat univers d'autor. El diccionari artístic de Vera Mantero és considerablement diferent del de Rui Horta, per exemple.

Si tendim a buscar les paraules que puguin denominar i aclarir aquella atracció per tot allò artístic que ens és desconegut, oblidem –en aquest cas concret qui teoritza– fer-ho a partir d'aquell mateix lloc on ja hi ha implícits els múltiples llenguatges que expressa el discurs elaborat per parlar de l'art, debatent-se eternament sobre quina és la mare de totes les arts.

La paradoxa no verbal és aquesta: que d'una banda s'inscriu en un continu de sentit que desemboca per vocació interna en el llenguatge, i de l'altra conserva un esoterisme de codi (o de no-codi) irreductible al llenguatge. Però el fet que aquest segon aspecte es pugui assenyalar per mitjà del llenguatge –i guanyi així un sentit que s'afegeix al sentit no verbal– revela que la distància més llarga cohabita amb l'allunyament més pròxim. Potser per això, en aquest pla, l'antiga idea que la poesia és la mare de totes les arts (no verbals) es justifiqui (però altres contraris també són veritables: totes les arts tendeixen a la música, com deia Walter Pater; i qualsevol art és una escultura (Beuys); o fins i tot, un dibuix, o un quadre, o una coreografia... totes són, en perspectives diferents, marçs de totes.<sup>16</sup>

## Unitats de sensació

Molts dels universos artístics personals que es van construir reclamen, fins i tot en el recorregut que van fent, una llibertat de moviment. Això significa que poden canviar d'un objecte a un altre, dins de l'univers de treball de cada autor, i no es poden veure com a exempts d'una forta personalitat ni com a no condicionats per una organització/utilització de les disciplines disponibles per construir sentit, però no són ni la mera suma d'aquestes disciplines ni la fusió d'unes en les altres ni l'anul·lació de totes, descaracteritzant-les. Reforço la idea: són entitats autònomes. Són unitats de sensació.

Com a unitats de sensació no caben en les lògiques híbrides o indiscriminàries, més enllà del fet que aquests conceptes siguin ostatges d'un temps de descobriments de noves possibilitats dels llenguatges o de pèrdua d'un gènere lingüístic caracteritzador que ja està superat. No són el resultat d'una mera suma, en diàleg, de diverses disciplines, sinó objectes diferenciats, autònoms, que juguen amb totes les possibilitats, però que no són susceptibles d'esdevenir ostatges d'una caracterització simplificadora o reductora.

La tensió l'han viscuda seipre els artistes que presentien la respiració del món. Com Beckett, que criticava el fet que l'art busqués formes i excloués tots els aspectes de l'ésser que no trobaven una forma a la qual es poguessin atribuir. Això ja a principis dels anys setanta del segle passat. «Si avui està passant alguna cosa nova i emocionant, és l'intent de permetre que l'ésser entri en l'art, que hi entri el caos i tot el que no està ordenat», deia Beckett.<sup>17</sup>

Anomenem, doncs, aquestes unitats autònomes «unitats de sensació», en una apropiació de Bernardo Soares, un dels heterònims de Fernando Pessoa. Aquesta formulació poètica s'adapta molt més a la complexitat i ambigüitat formal i simbòlica que constitueix la realitat de la dansa contemporània d'autor en aquest inici d'un nou segle, encara que citant un text de principis del segle xx. Primer entrem en un temperament, que ens introdueix en l'estat de la inquietud fonamental per arribar a la imaginació i a l'art.

Em somio a mi mateix i de mi escullo el que és somiable, component-me i recomponent-me de totes les maneres fins a estar bé davant del que exigeixo del que sóc i no sóc. De vegades la millor manera de veure un objecte és anul·lar-lo, però ell subsisteix, no sé explicar com, fet de matèria de negació i anul·lament; així faig amb grans espais reals del meu ésser, que, suprimits en la meua imatge de mi, em transfiguren envers la meua realitat.

Llavors, com puc no enganyar-me sobre els meus íntims processos d'il·lusió de mi? Perquè el procés que trasllada cap a una realitat més real un aspecte del món o una figura de somni, trasllada també cap a més que real una emoció o un pensament; el despulla, doncs, de qualsevol pertret de noble o pur quan el que gairebé sempre s'esdevé no és cap de les dues coses.<sup>18</sup>

Parteixo d'aquí cap a les «unitats de sensació», que escapen a una definició simplista, en un constant moviment de transformació, profundament humanes, en la imatge de la capacitat de donar sentit a la multiplicitat, moltes vegades gestionant elements contradictoris:

L'habilitat que he adquirit de seguir diverses idees al mateix temps, d'observar les coses i al mateix temps somiar assumptes molt diversos, d'estar somiant al mateix temps un pont real sobre el Tejo real i un matí somiat sobre un Pacífic interior; i les dues coses somiades s'intercalen una en l'altra, sense barrejar-se, sense pròpiament confondre més que l'estat emotiu divers que cadascú provoca, i sóc com algú que veies passar pel carrer molta gent i simultàniament sentís per dins les ànimes de tots –cosa que hauria de fer en una "unitat de sensació"– al mateix temps que veia els diversos cossos creuant-se pel carrer ple de moviments de cames.<sup>19</sup>

Dislocades de l'univers de la vivència exaltada de les sensacions, marcades pel que és real, cap al context de les arts, aquestes «unitats de sensació» adquireixen diferents formes i configuracions, fins i tot un mateix objecte

pot prendre diferents formes i sentits, depenent de l'alteració d'una sèrie de variants (com el context en què es presenta o la perspectiva de la mirada de qui el veu), sempre en metamorfosi. També són formes transitòries, com a metàfora de l'ésser contemporani, la seva inestabilitat, inseguretat i constant impossibilitat de representació, que pren una forma innominable, però que té valor per si mateixa i que no es pot revelar ni s'ha de revelar.

### **El moviment de la mirada**

No és important procurar la dislocació de l'art, el que importa és emprendre la dislocació de la mirada. Els qui observen han d'ésser capaços d'executar l'acció de dislocació, de sortir de la seva posició confortable i experimentar el misteri. Aplicar, en l'àmbit del receptor, el mateix grau de desafiament en relació amb la creativitat, la implicació, l'experimentació i l'organització dels elements fragmentaris que s'ofereixen a la vista en una «unitat de sensació». Estem parlant, doncs, d'una dramaturgia de la mirada, que s'activa en diàleg amb la dramaturgia, en el sentit contemporani, d'un espectacle de dansa.

És en aquest espai de dialèctica on es decideix tot. És aquesta comunicació bidireccional la que es contamina en l'encreuament de les mirades, com defensa l'historiador d'art francès Georges Didi-Huberman.<sup>20</sup> Al final, en l'exercici de mirar, estem essent mirats pels ulls dels altres, fins i tot quan l'artista-intèrpret ens convida a entrar més profundament en l'interior de cadascú, a sentir tot això, quan es troba l'altre amb els ulls tancats, com feia Olga Mesa en la peça *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* (2008). El resultat paradoxal d'aquesta relació és arribar a la dimensió en què la nostra mirada és habitada per la mirada de qui ens mira... Fins i tot quan s'inclina cap al seu propi interior. I quants desdoblaments pot experimentar aquesta equació?

Aquest lloc-dansa és un lloc-entre. De trobada. De dislocació de tots els implicats dels seus llocs, que s'encreuen en un espai intermedi. Fora de tots els temps i de tots els espais.

En funció del lloc on es trobin, produeixen significats de naturalesa diversa. I sorgeix quelcom més enllà dels significats comprensibles. Resultat operat per la relació, que potser siguem incapaços d'aprehendre, i que se situa

en el lloc de la permanència de l'estranyesa, dels espais que desapareixen, de la foscor, de l'enigma, dels fantasmes i dels miralls. Aquest lloc-dansa és un lloc-entre. Cadascun dels implicats que es troba dislocat del seu lloc es troba en un lloc intermedi. Fora del temps, alliberats del que és real i al mateix temps tan profundament immersos en el que és real, aprofundim encara més en el que sentim. És allà que es produeix la universalitat. En l'encreuament en moviment de les mirades. Quan l'exterior s'inclina endins i commou fins al punt de gairebé defallir.

### **Sintaxi de la vulnerabilitat**

De tot això se'n desprèn que allò a què podem aspirar més pròxim al que és universal és la capacitat de viure l'experiència de la vulnerabilitat, en el context d'una relació i en un moviment, en l'espai i en el temps, de transformació del cos i del pensament. És important tenir present la rellevància d'aquesta actitud d'obertura a l'altre, emblemàtica també d'un món que promou l'elogi del diàleg intercultural. En el terreny teòric, qui veu, interpreta, llegeix o simplement sent, no assisteix a allò que se li proposa amb el mateix grau d'experimentació i de qüestionament, de cerca i de reformulació del discurs, que se li exigeix a aquest art que aquí qüestionem. I segles de filosofia, estètica i semiòtica ja van demostrar, com diu Patrícia Portela a *Flatland*, que «les paraules són conceptes per produir espai». Per tant, en contrast amb la vitalitat i la implicació que es produeixen en la comunitat artística, anem molt escassos i mediocres en la producció d'un nou espai possible per a les arts que les paraules poden obrir. Les paraules al servei d'un alliberament de l'ésser, que posa la forma en perill. En aquella existència intensa, que novament em fa recordar Beckett, a través de les memòries de Lawrence E. Harvey. Perquè el llenguatge de qui dibuixa en paraules l'enigma del cos i del pensament en moviment, d'aquella dansa, no aconsegueix abdicar de les seves formes tradicionals.

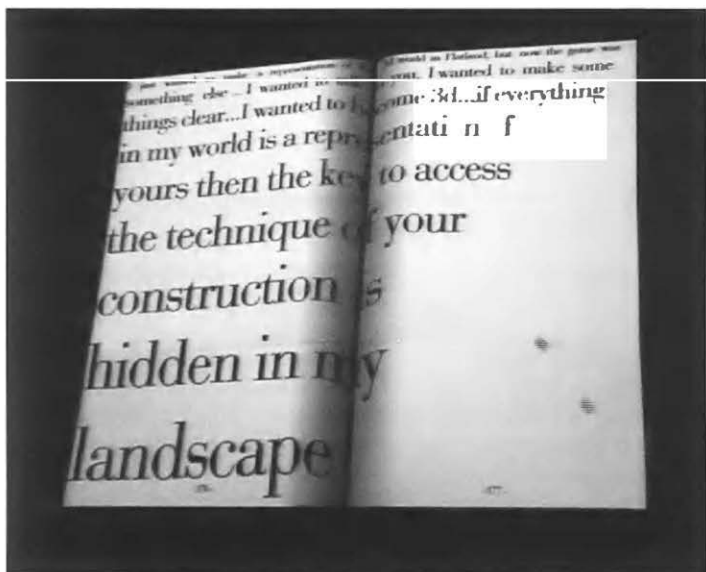
Ell aspira, va dir, a allò que reconeix com la tasca impossible d'eliminar la forma -no només de trencar-la o de treballar-hi en contra, sinó d'eliminar-la. Ell va dir que una ejaculació era, possiblement, la més

perfecta expressió de l'ésser. En certa manera, Beckett va deixar clar què és antiforma, si es considera que la forma correspon a l'ordre. Ell deia que tenia sentit la necessitat d'una forma desordenada, una forma trencada. La gran missió de l'artista és expressar "ésser" i ell veu "ésser" com una col·lecció de "moviments" sense sentit. "Ésser" és caòtic –el contrari de la forma ordenada. Ell pensa en l'antinòmia "ésser-forma". Ell és conscient de la paradoxa d'intentar eliminar la forma quan el llenguatge mateix és forma, però aquest punt de vista pressuposa la ruptura de les formes tradicionals de llenguatge.<sup>21</sup>

## II. La construcció dels sentits del món

Moltes vegades el món es construeix davant de la nostra mirada, en un exercici d'imaginació que opera sobre el que és real en una transfiguració, però que es percep només en els petits detalls, possiblement imperceptibles per a qui espera actes de gran espectacularitat. Partint de la premissa evident que no és suficient col·locar en escena gestos, accions, afirmacions, objectes o cossos (prenent la seva imatge de superfície com una mera representació de la seva imatge, buits), tots aquests elements tampoc no són suficients com a afirmació formal o conceptual des de l'inici del segle passat i, encara menys, des de la dècada dels setanta i el *performance art*. De la mateixa manera que hem de qüestionar l'empresonament en què vivim dins de la representació, la caverna platònica d'on no aconseguim sortir, també cal que mirem d'alliberar-nos de l'esclavitud de la imatge quan ens és imposada en forma d'icona, dictadora de models i, per damunt de tot, buida. No volem la icona. Volem l'essència. Tocar-la.

La norma que impera en la valoració de qualsevol obra és el fet d'haver de construir quelcom amb què l'obra s'administra i s'organitza en una «unitat de sensació». Pot ésser la construcció d'un altre sentit, la construcció d'una altra imatge (encara que sigui imaginària) o la instal·lació d'un enigma. Pot ser fins i tot la construcció d'una altra legitimitat per als mateixos recursos que ara carreguen nous significats que s'han de considerar, com en l'exemple de la cadira o el de la nuesa. Per això, avui com en l'antiguitat, cal que busquem més enllà del món de les aparences,



Patrícia Portela.  
*Flatland I* (2004).  
Foto: Patrícia Portela.

que ens continua subjugant. Això no s'ha d'entendre com una apropiació de les idees constructivistes de Nelson Goodman, tal com les va defensar a *Ways of Worldmaking*. Ens trobem en un camp simbòlic, vital.

La idea de construcció se suscita en tres vessants:

- a. Construcció de sentits i no la mera presentació d'una imatge els significats de la qual s'han alterat amb el temps.

Ens trobem davant de la necessitat d'inscriure el transcurs de la Història i els coneixements conquerits per la pràctica i la teoria artístiques, que han buidat la mera visualització d'una acció, d'un objecte o d'un cos fora de context com a portadora en si mateixa d'un sentit específic. Aquí es reforça la idea ja argumentada que, novament, és urgent superar l'efecte Duchamp i, d'una vegada per totes, un segle més tard, acceptem que ja fa molt de temps que l'urinari va sortir del lavabo i que el *ready-made*, sigui el que sigui, no serveix per si sol com a matèria artística si no el salvaguarda un propòsit concret, pertinent i fonamentat en el seu ús. Això significa també el rebuig de qualsevol potent reclam visual per si mateix i de tots els treballs teatrals o de dansa que juguen amb l'exuberància dels aparells plàstic, operatiu i didascàlic i que, més enllà del marc visual, no ofereixen cap altra cosa.

- b. La idea d'un art artesanal, humà, que recorre a materials diversos per executar, literalment o manualment, la construcció d'un imaginari.

Dins d'una estratègia contemporània, hi ha artistes treballant en el desmuntatge dels grans aparells i que executen, de manera literal o metafòrica, una mena de treballs manuals davant de la mirada de l'espectador. És cert que moltes d'aquestes experiències neixen de la contingència dels recursos limitats de l'economia de l'art. Tanmateix, acaben generant tot un imaginari creatiu que viu d'urgències, de preciosos detalls i de la proximitat.

Aquest plantejament remet a les pràctiques casolanes i intimistes, que recuperen una memòria afectiva amb una altra mena de relació física



i d'acció, amb la seva conseqüent utilitat i objecte o sentit produït, que es tradueix en la construcció. La qual cosa també és interessant perquè suposa emprendre una inversió del que havia estat la tendència de les arts visuals el segle passat, que van anul·lar la fase intermèdia de la implicació del cos de l'autor en l'execució de l'objecte artístic, separant l'autor del projecte, l'autor de la idea i la idea de qui la produeix. Això es veu més clarament als tallers i particularment en les arts visuals, però en les arts performatives es viu una tendència contrària.

- c. La idea, certament exhaurida però inevitablement assimilada, que el procés pot ser l'objecte o que, com a mínim, la seva creació ha de formar part de la dramaturgia compartida de l'espectacle.

En aquests casos, el que es verifica és que es fa coincidir una oposició, en què suposadament l'espectador observa un procés (o un moment) de construcció d'un objecte artístic que alhora constitueix la matèria de la seva realitat efímera, que no s'arriba a concretar. Feliçment, aquests abordatges estan superats, perquè ja es van utilitzar de manera exhaustiva i, per tant, ara el que passa és que s'ha assimilat que aquell moment en viu consisteix en la participació en una trobada, en la vivència d'un moment en què tothom s'implicarà sabent que es tracta d'una interrupció del que és real, però només en la mesura en què s'experimenti una altra possibilitat de realitat.

És a dir, aquest és un estar junts que instal·la una complicitat en la qual tan bon punt ens deslliguem del que és real ens lliguem a una altra realitat, desitjablement més veritable que la mentida que ens envolta i més real que la ficció en què vivim. En aquest sentit, la fantasia s'ha de fer a mida humana.

### **Quin món s'està construint?**

Si analitzem el panorama d'una manera més general, també podem plantejar com a ruptura l'existència d'un moment de continuïtat. O, dit d'una altra manera, un nou moment de síntesi. Així es planteja una continuïtat en el sentit d'aprofundir en les tendències del segle passat en les experimentacions



Idoia Zabaleta i Filipa Francisco.  
*Dueto* (2006).  
Foto: Jorge Gonçalves i Ana Borralho.

realitzades, en l'àmbit formal, conceptual, d'alliberament dels gèneres artístics de les seves categoritzacions, d'implicacions de tots els cossos, de totes les veus, de ruptura amb les convencions, articulades per mitjà d'una revalorització del patrimoni històric, del domini tècnic (ja sigui per rebutjar-lo, qüestionar-lo o senzillament integrar-lo) i, en el cas de la dansa, fins i tot amb un retorn al moviment, entès en les més diverses expressions.

En aquest patrimoni de coneixement inscrit recuperat, la dansa deixa de centrar-se en si mateixa per esmicolar les seves formes identificables i reinventar-se, i en aquest sentit (només en aquest sentit) desenfoca la mirada de l'interior per dirigir-se cap al que li és exterior: la realitat i l'àmbit públic. L'Alteritat. En aquesta implicació amb el que és real hi ha clarament una recuperació de la dimensió poètica de l'art i un desig renovat de comunicació. Exposit d'una manera més sistematitzada, què tenim, llavors?

- a. Caos, addicció, collage, conflicte, impossibilitat, contradicció i brutícia.
- b. El temps de l'espectacle entès com una consciència crítica del temps real, d'aquí que la gestió dels ritmes, la gestió dels pics d'intensitat i la intercalació de moments dinàmics amb altres d'una major contemplació (en aquella banal comprensió de la gestió més eficaç de l'energia dels espectacles), no s'apliquin, establint més aviat un temps que interromp el temps, real i mental, de la vida actual.
- c. Proximitat/diferència.
- d. Fragmentació.
- e. Intimitat compartida, resultat d'una disponibilitat i d'un desig de coneixement de l'altre, que no és producte d'una relació que s'activa en la immediatesa i que, a diferència de la naturalesa efimera d'aquests objectes, aspira a una continuïtat en la relació, que es prolonga més enllà de la participació en aquella experiència d'encontre, en allò que queda en forma de sensacions, energies, impressions... dins de cadascú.
- f. Representa una visió ampliada d'un pla més reduït com a concepte de comunitat, que inicialment seria el de l'univers de la comunitat artística de les arts performatives, que també és molt familiar, malgrat

que representa diferents tendències i diferents famílies que provenen d'arrels diverses.

### **On som, llavors?**

Som al lloc de la intimitat. De les imatges nues i les petites percepcions, de la invisibilitat. Però aquesta intimitat no és traduïble a imatges immediatament reproductores d'accions d'intimitat. Citant José Gil, som en el nivell de la invisibilitat, de la imatge nua i de les petites percepcions. S'ha banalitzat el cos que interromp el moviment o que seu en una cadira, o que nega el moviment per poder pensar. S'han banalitzat els gestos de tot el que és quotidià o la disponibilitat de les tecnologies. És pertinent utilitzar-ho tot, però sempre responent a les qüestions essencials: Per què? Per a què? Amb quin sentit? I, encara més que a aquestes preguntes, cal que respongui a una urgència. Si no és un impuls originat per una necessitat intensa, llavors és que no cal dir-ho. Ara bé, que el silenci s'instal·li només si té un sentit per fer-se escoltar.

Si és allà és, necessàriament, perquè cal que hi sigui. I allò que pren forma ha d'ésser intermediari en la construcció d'alguna cosa: concreta o simbòlica. I res d'això no és exactament nou. És la norma més bàsica que persisteix des d'Aristòtil i que tradueix el que significa la «unitat d'acció».

Que sigui un tot, i que les parts dels esdeveniments s'estructurin de tal manera que, si se'n disloca o se'n suprimeix una part, el tot quedi alterat o desordenat. Realment aquella cosa la presència o l'absència de la qual passa desapercebuda no és part d'un tot.<sup>22</sup>

Interpretat a la llum dels codis contemporanis, gairebé podríem llegir aquesta formulació aparentment simple com el significat més essencial d'allò que avui considerem «dramatúrgia contemporània».

La qüestió essencial és: quins sentits es construeixen quan, en la gestió de tots els elements que construeixen una peça, s'escull un mitjà, una imatge, un gest, un objecte, una paraula...? Quins sentits construeix la interrelació de tots els elements implicats?

I en aquesta possibilitat fragmentada i indefinible, en l'acció creadora llibertària, el desafiament és: quins sentits poden, doncs, contenir totes les possibilitats que l'art ha conquerit per mitjà de la transgressió, el rebuig, la descontextualització, la intimitat, la contradicció i la desconstrucció? Tota la dansa implica un moviment en direcció a la mort. Aquella que és habitada per la vida intensa. Quan ve la nit i ens parla fluixet, amb un xiuxiueig a l'orella que ens fa estremir. Poca cosa es veu entre la foscor, però el cos hi és, i sospira. Cada artista és sempre un, però diferent en cada nova obra. Coexisteix amb si mateix sempre que adquireix una nova identitat.

### **Sensacions mínimes**

Fent una anàlisi més àmplia, verifiquem la tendència a l'opció pel recolliment en la participació de la vulnerabilitat i de la subtileza, un retorn a l'essencial, al descobriment d'una memòria perduda i la recerca d'un sentit nou per a pràctiques antigues, com indiquen alguns retorns al moviment.

Es tracta de construir un espai d'intimitat que es tradueix en una atmosfera creada per establir una relació de proximitat amb el públic, una relació que pot resultar en empatia o en rebuig, però mai en indiferència. Són estètiques de contenció, de nuesa, en el sentit de l'exposició de la vulnerabilitat, una desacceleració del temps escènic, del ritme de l'espectacle, una penombra, la participació de la complicitat i l'evocació –de vegades esmicolada– de records. La construcció d'una relació que requereix temps i la implicació de totes dues parts.

El que es recupera d'aquella idea, que molts consideren obsoleta, de l'esforç i del treball implicat en la creació de l'objecte artístic, és present també en el context de la producció de sentits que es poden extreure d'un objecte que transporta múltiples enigmes.

Imatge nua:

Retinguem només la possibilitat que ofereix d'una vasta generalització: totes les representacions, totes les imatges separades dels seus corresponents verbals contenen alguna càrrega inconscient de sentit.



João Fiadeiro.

*I Am Here* (2004).

Foto: Patrícia Almeida © RE.AL 2004.

No es tracta únicament de continguts psíquics com les imatges dels somnis dels fantasmes reprimits, sinó –apartant-nos ara de Freud– de tota l'espècie d'imatge, des del tros del mur cendrós que, entrevist en girar la cantonada, no significa res, fins al conjunt de formes i colors que constitueix una pintura [...]. Quan les analitzem, aquestes imatges revelen característiques insospitades: arrossegueu amb elles continguts no conscients de sentit, d'una no-consciència que convé distingir, d'una banda, de l'inconscient freudià i, de l'altra, de tots els clarobscur "subliminals" (o "perifèrics" o "irreflexius" o "d'horitzó") psicològics o fenomenològics. Són productors de petites percepcions.<sup>23</sup>

Petites percepcions:

Sensacions ínfimes, imperceptibles, que acompanyaven necessàriament l'aprehensió d'una forma pictòrica o musical. [...] L'observació del camp de les "petites percepcions" ampliava els esdeveniments de manera sorprenent: convertint les micropercepcions en macropercepcions com una lupa, la percepció de l'objecte es modificava fins al punt que exigia una descripció diferent. De la mateixa manera que Fernando Pessoa, augmentant l'escala de les "sensacions mínimes", es concedia els instruments necessaris per a l'anàlisi i l'elaboració de l'expressió poètica, igualment el pintor, el músic o l'escultor, treballen constantment amb petites percepcions. [...] L'efecte de l'escala resultant de l'anàlisi de les percepcions infinitesimals es va reflectir immediatament en altres dominis: tant en l'experiència comuna com en les ciències humanes més sofisticades. De tal manera que resultava inevitable buscar un tipus d'"experiència" singular, i encara més paradoxal quan s'aparta del concepte tradicional d'experiència, associat a una consciència i a un subjecte, operador de síntesis cognitives fonamentals.<sup>24</sup>

### **La invisibilitat: «ésser o no ésser» versus «ésser i ésser vist»<sup>25</sup>**

A *Flatland*, Patrícia Portela proposa que la sentència de Shakespeare «ésser o no ésser» se substitueixi per un altre paradigma molt actual:

«ésser i ésser vist». Aquesta aparent substitució és una constatació de la societat contemporània, però les arts performatives que, encara que sigui inconscientment, emprenen una vigilància sobre el món actual, l'aborden en un sentit crític. Si bé en l'espectacle de Patrícia Portela sorgeix de manera clarament expressa, també es troba implícita en un corrent significatiu de la dansa i del teatre contemporanis que rebutja el facilisme i la dictadura de la imatge sense contingut.

Per tant, el significat produït es deriva de la negació d'aquesta afirmació, que rebutja esdevenir esclava d'aquesta lògica. D'aquí resulta la conseqüent defensa del valor de la invisibilitat com a essencial, com a estructuradora i com a garantia profunda d'una veritable existència humana i/o artística. És llavors que s'apel·la a salvaguardar el valor d'un espai d'invisibilitat, que existeix en l'àmbit del que és visible, del silenci, o entre l'acumulació d'informació i d'imatges que hi ha en el teixit de la vida quotidiana.

### **Estètica de la relació**

En el context d'una lectura més profunda dels universos artístics, no és suficient la relació exclusiva, distant i transitòria amb els objectes artístics, observats aïlladament del context que els envolta, sinó que és important complementar aquesta implicació amb una aproximació més informada sobre el conjunt del cos de treball de l'artista que n'és l'origen. Sobre aquest punt difícilment se'ns plantegen dubtes. Les dues formes de trobada semblen vàlides. En el terreny de la crítica, aquella manera cada cop més infreqüent de pensar l'art, queda la interrogació oberta sobre si l'apreciació d'un objecte pot ésser autònoma de l'univers més complex de creacions de l'artista.

La mateixa interrogació aplicada a la idea de construcció de relacions entre espectador i objecte, entre programadors i artistes, en un sentit d'aprofundiment dels coneixements i d'un desenvolupament dels resultats d'aquesta implicació, rep una altra resposta: aquesta trobada demana una major proximitat i intimitat. És desitjable que continuï en el temps, o que es repeteixi en el temps. Fins i tot així, significa una intimitat simbòlica, una activació d'un desig de trobada que es prolonga en els sentits



i que es pot concretar mitjançant un acompanyament real del treball i del trajecte, o que pot significar només un grau més profund de la vivència d'aquesta relació que es guarda a dins com una memòria o com un somni.

Així, la distància entre un objecte produït, en una definició elitista de les belles arts, com quelcom a què no accedim, perquè transcendeix una dimensió humana, estaria superada. La seva transcendència perdura només en l'àmbit dels sentits més profunds i no immediatament accessibles que transporta, però que habita en cadascun de nosaltres, sense aquella estratificació de nivells o jerarquies que crea lògiques de relacions amb nivells superiors i inferiors.

Amb aquesta idea es relaciona la hipòtesi, molt discutida i discutible, de considerar que l'art no es redueix a l'objecte construït sinó que existeix en el moment en què aquest objecte s'està construint. Cap objecte/acció resultant d'un impuls artístic es pot veure lliure de vestigis o exempt d'implícacions derivades del complex sistema de relacions (simbòlic, polític, poètic, econòmic, social i cultural) que el produeix i que cada vegada es fa més estret i és més proper. Més enllà d'aquest macrocosmos que l'acull al bressol, hi ha tot un altre sistema, més petit i intern, que també interfereix molt en la seva caracterització. I que seria desitjable que no fos així. Entre aquestes relacions s'ha de considerar el sistema institucionalitzat de suport a les arts, que produeix una economia de les arts que també determina, en diferents graus (depenent de l'artista i de l'especificitat del que hi ha en qüestió), el projecte artístic; la proximitat de la crítica i la tendència a la creixent inexistència de crítica, entesa com una anàlisi profunda; la pressió cap a l'èxit comercial o mediàtic...

A més de tot això, actualment hi ha tota una dinàmica de creació que pot tenir moments de visibilitat (presentacions d'espectacles) però que s'alimenta d'una estructura molt més complexa, que funciona de manera contínua i que genera molts altres moments de contacte (o de trobada) de mirades exteriors amb el que s'està produint, qüestionant, experimentant, i que és tan fonamental però que poques vegades és comprès, principalment a nivell polític i institucional.

Els moments d'invisibilitat en l'organització de la vida d'un artista o d'una estructura o d'una institució no es limiten a la presentació



Patrícia Portela.  
*Flatland II* (2005).  
Foto: Patrícia Portela.

d'espectacles, sinó que hi ha una creixent necessitat de defensa de la invisibilitat (que esdevé visible en un espai reservat, protegit i còmplice) mitjançant laboratoris de recerca, materials compartits d'un procés creatiu que encara es troba en fase de desenvolupament o la creació de llocs propis per desenvolupar investigacions, sense la pressió de produir un objecte final que s'hagi de valorar en el mercat de les arts consumibles en forma d'espectacle. Cada vegada més, fins i tot les lògiques dels grans festivals enfocats a les arts escèniques contemporànies es desdoblen en l'oferta de programes paral·lels de conferències, debats, presentacions de documentals, espais de residència d'artistes, *workshops*, seminaris...

És tota una lògica de programació que no s'exhaureix en la mera presentació de peces i que, per tant, desafia la forma estructurada més convencional de la lògica de mercat, de consum de l'art. Aquestes dinàmiques sorgeixen d'un qüestionament profund que busca noves formes de relació entre programadors, artistes i públics. Aquest ha estat el cas del paradigmàtic festival *Percursos*, un festival en trànsit pel país, imaginat per Madalena Victorino i Giacomo Scalisi a partir del CCB, entre 2002 i 2004, o el ja mencionat projecte *Mugatxoan*.

La idea de dislocació/moviment:

- a. Des del centre cap a la perifèria (i a la inversa). Si fem un exercici retrospectiu d'aplicació del raonament a l'estil convencional o clàssic, comprovem que ha fet visible la presència d'elements que prenem com a caracteritzadors de la contemporaneïtat, que anteriorment no s'inclouïen en el nostre camp de visió perquè estaven situats fora del centre (del punt d'atenció), estaven al marge, desplaçats cap a la invisibilitat o la inexistència, o bé eren negats, com la immobilitat, per exemple, com passa en la peça *Corpo de Baile*, de Miguel Pereira, o a *Isabel Torres*, de Jérôme Bel. Aquesta qüestió pot tenir una lectura social, si pensem en les capes populars de la classe mitjana o baixa, més enllà dels rostres que s'evidencien segons estratègies mediàtiques, que passen a prendre protagonisme, valorant l'aventura de l'existència de la persona comuna en el seu extraordinari compliment en la vida quotidiana;

- b. Dislocació de l'espectador (és a dir, el moviment s'opera en la ment de l'espectador i pot no produir-se en escena);
- c. L'espectador com a viatger o visitant que s'endinsa en mons que es van consolidant en l'aprofundiment d'un cos artístic d'un creador;
- d. Dislocació de la mirada creadora de sentits, definidora de contextos i, conseqüentment, de dramàtica. De vegades, és aquesta mirada exterior la que organitza i gestiona els elements caòtics i aparentment inconnexos exhibits en escena o la que li dona una altra lògica a partir d'una perspectiva d'enquadrament personal.

## **El futur obert**

Tal com l'hem considerada aquí, la contemporaneïtat és un espai d'una escriptura que ens provoca inquietud, que ens demana temps i disponibilitat per estar junts, trobant-nos distants, fins i tot quan s'opta per la contradicció d'estar junts separats que domina la lògica de l'organització de l'espai i de la relació entre públic i artistes (escenari i pati de butaques) en la seva configuració més convencional. Perquè aquell espai de trobada i de participació, en els àmbits del transmissor i del receptor, no es produeix en un lloc físic sinó en un àmbit sensible interior, en un àmbit mental o afectiu. Això implica una disponibilitat per estar veritablement (negació de l'artificialisme, un estar desitjós i amb substància), per donar-nos el temps necessari que construeixi una mirada íntima que es qüestiona també a si mateixa.

Aquesta és la veritable evasió de la vida, aquella que ens fa submergir-nos veritablement en la vida. Quelcom que correspon exactament al contrari d'aquell allunyament que proposava la contemplació del que és bell, de la història tradicional, que abalteil els sentits i el pensament. Aquest contrapunt de fuga de la vida, avui, en una societat suposadament madura i informada, consisteix a crear un espai de resistència a la pèrdua de valors a tots els nivells. Tots els equívocs es construeixen en la ignorància que pren el simple divertiment o els espectacles d'entreteniment com a fugues de la realitat. Aquest desafiament exigeix treball, esforç, la qual cosa conflueix en la recuperació d'aquest concepte que nega el ready-



Miguel Pereira.  
*Corpo de baile.* (2005).  
Foto: Cláudia Mateus.

*made* però que, tal volta irònicament, aposta pel *do it yourself*. D'aquí, llavors, se'n desprèn un espai d'interessant col·laboració (o trobada) que és comunitari, entre diversos vectors i participants diferents, però també desafiant, perquè pot significar confrontació i rebuig, i que pot ésser aterridor, en aquell pla profund que és el de la col·laboració de cadascú (artistes i espectadors) amb si mateix. Mai no pot, però, ésser indiferent.

La implicació mútua (d'espectador i creador) en l'objecte artístic proposat és tan important com la implicació de qualsevol persona en allò a què decideix dedicar el seu temps. Em refereixo a un univers que no esdevé ostage d'una lògica de mercat d'art, si bé pot passar que tingui una bona *performance* en aquest context. Això implica una lògica d'estar disposats a abdicar de la visibilitat, de les estratègies de promoció i de la legitimació pel valor de mercat de l'obra. Implica el risc de la invisibilitat i assumir l'actitud (que per si mateixa comporta una forta càrrega política) de negar-se a cedir a la reducció de tot al valor dels diners, al seu desgast immediat, consumible, invertint en canvi en el valor essencial i profund d'allò que està en qüestió: l'art per si mateix. I per si mateixa, igualment vulnerable, la vida.

Quan aquesta opció sorgeix d'una estratègia institucional, com és el cas de Mugatxoan, de Serralves (Porto) amb Arteleku (Sant Sebastià) i la Laboral Escena Contemporánea (Gijón), o com ja va passar el 2003 amb Capitals, del Centro de Arte Moderna de la Gulbenkian, dirigit per Maria de Assis, aquell context inesperat –tan suposadament formal– la impregna d'un valor de legitimació interessant, que posa en dubte l'organització i l'ordenament estereotipat de l'art. El que és experimental no s'ha d'instal·lar únicament en un edifici deshabitat. Es tracta, aquí, de l'art privat, no en el sentit de possessió o de propietat material, sinó en el sentit íntim d'investigació i d'aprofundiment, i es pot presentar en un marc institucional. Aquest és el lloc –del que és privat, personal, íntim– que cada cop més necessita que el protegem, perquè és allà, com en els laboratoris dels científics en les ciències exactes, on es pot arribar al descobriment i a la invenció d'una nova estranyesa que il·lumini una possibilitat de reformulació, o de nou simulacre, de les arts performatives contemporànies i, a través seu, del món en què vivim.

Tot això produeix interferències i interrupcions sobre les lògiques de funcionament dels espais que ocupen, constituint-se, en si mateixos, si bé inconscientment, en una problematització de les connotacions polítiques, socials, econòmiques i artístiques de l'estructuració de la societat que aquests llocs simbolitzen, implicant una flexibilitat en les seves dinàmiques i organitzacions –tant logístiques com humanes com del propi espai físic– que és molt interessant.

Pensats des de fora, es poden extrapolar com un qüestionament dels vicis d'organització dels sistemes tancats de circuits de vida en l'esfera pública, en el domini social o polític de les societats. Representa la intrusió dels hàbits i de les configuracions salvaguardades en un espai que cal inventar i mal·leabilitzar perquè es deixi habitar per aquesta realitat que li és estranya, començant per la no-cessió a la temptació de raonar segons la lògica de la visibilitat i de les estratègies vulgars de màrqueting. Són experiències enriquidores a tots els nivells, com es va fer particularment palès al llarg de les edicions del Mugatxoan.

Fugim de la superficialitat, de la temptació de la imatge buida, balmada, busquem l'interior, la profunditat, desafiament real de construcció d'una relació de trobada/confrontació/diàleg/intercanvi amb l'altre que no necessàriament ha de concloure, com es pressuposa en la major part de les lògiques de col·laboració, en la imaginació d'un món comú. Per tot això, i particularment en moments de crisi, cal restituir als artistes el seu degut paper de refundadors del món. En ells hi ha l'esperança. Perquè en ells, en els experimentals, hi ha la llibertat i la possibilitat de la imaginació. En ells hi ha la possibilitat, per tant, de la creativitat i la innovació, a les quals està dedicat l'Any Europeu 2009, després del de «la interculturalitat» (2008). Perquè sigui com sigui la mirada que llancem sobre l'home, és sempre d'«inadaptació», ja ho deia Beckett. Acabem tornant a la forma. Perquè la forma, defensava ell, expressa adaptació i és per això mateix que cal trencar-la. Rebutjant totes les tècniques d'expressió, que no passen d'ésser trucs, defensa que l'acte creatiu per excel·lència és l'inacabat, perquè és el que retrata la inadaptació de l'home a la seva naturalesa imperfecta. Saludem aquesta possibilitat. Per sentir tot això.

de caigudes no en falten, unes a causa de les altres  
els imperis cauen etc. l'assumpte del ballarí cau  
però sempre sobre el cap i hi som per veure  
Crist caminant sobre les aigües i també el cas del ballarí  
'l'estil'  
és clar que 'això' aterreix  
la dansa forma part de la por si em puc explicar així<sup>26</sup>

**Claudia Galhós** és periodista i escriptora. Va néixer a Lisboa l'any 1972. Escriu sobre arts performatives per al setmanari *Expresso*. Ha escrit a *Diário Económico*, *O Público* i *Jornal de Letras* sobre art i cultura. Entre 2004 i 2006 va ser editora del suplement setmanal *Artes de Palco* inclòs en el programa *Magazine* del segon canal de RTP. Entre 2001 i 2003 va conduir el programa *À Conversa sobre Artes* a radio Voxx i va ser crítica literària per a *TimeOut* Lisboa. L'any 2001 va publicar el seu primer llibre de ficció, *Sensualistas*, pertanyent a la *Trilogia Rock*, seguit de *Conto de Verão* (2002). L'any 2007 va tancar la trilogia amb *O Tempo das Cerejas*, publicat parcialment a *Second Life*. Ha publicat diversos relats curts en col·leccions portugueses i estrangeres. Amb freqüència realitza la documentació de seminaris i programes d'experimentació en arts performatives, com ara *Colina* (*Collaboration in Arts*, de Rui Horta). Actualment treballa, com a membre independent, per al Ministeri de Cultura portuguès fent el seguiment de diversos projectes de l'àmbit de la dansa i transdisciplinaris.



## Notes

### 7 Unitats de sensació.

Claudia Galhós

- 1 Aquest assaig és una proposta oberta, que enfoca les variables possibles de la implicació dels diferents actors (artistes o públic) en la reedificació del món. És un segon moment del desenvolupament de l'anàlisi *in progress* sobre el lloc-dansa, que va tenir una primera versió l'any 2006, a la conferència pronunciada a la Fundação Serralves (Porto, Portugal), en l'àmbit de Mugatxoan.
- 2 *Trabalhos do Olhar* (Treballs de la mirada) és el títol d'una col·lecció de poemes del portuguès Alberto, escrits entre 1979 i 1982 i inclosos en l'obra *O Medo*, Contexto/Círculo de Leitores, 1991, p. 207.
- 3 Alberto. *Op. cit.*, p. 209.
- 4 Alberto. *Op. cit.*, p. 209.
- 5 Catherine Grenier. *La revanche des émotions*. Éditions du Seuil, 2008, p. 10.
- 6 Laurence Louppe. *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse, París, 2004.
- 7 Laurence Louppe. *Op. cit.*, p. 19.
- 8 Nota: espectador és un terme que, com molts altres, cal substituir, perquè ha quedat obsolet.
- 9 Jacques Gaillard. «L'improvisation dansée: risquer le vide – Pour une approche psycho-phénoménologique». Dins de: *Approche philosophique du geste dansé*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq., 2006, p. 71.
- 10 Jacques Gaillard. *Op. cit.*, p. 75.
- 11 A. Ramos Rosa. «A autonomia do texto ou a criação da criação». Dins de: *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*. Arcádia, Lisboa, 1979, p. 48.
- 12 Hans-Thies Lehmann. *Le Théâtre postdramatique*. L'Arche, París, 2002.
- 13 Nota: «NOVA DANSA: abans la mort que aquesta sort» era el títol de la carta que un grup de creadors i teòrics –Vera Mantero, Joclécio Azevedo, Bojana Bauer, Ana Borralho, Cláudia Dias, Filipa Francisco, João Samões i

Augusto M. Seabra-, reunits en un recés de reflexió i problemàtica teòrica sobre la dansa, van firmar conjuntament, en una carta oberta enviada al diari *Expresso* com a reacció a l'article citat. El projecte que estaven desenvolupant era una iniciativa de Vera Mantero, titulada GIEPAC (Grup Informal de Trobada, Recerca i Anàlisi Coreogràfica). Allà hi escrivien algunes reflexions fonamentals que, partint de la realitat portuguesa, es poden aplicar a qualsevol realitat, sobre la problemàtica de la manera com fàcilment interroguem tan poc el que ens envolta. Aquest n'és un extracte: «...la interpretació d'aquests fets, difosos de manera fragmentada i poc responsable pels mitjans de comunicació, es presta fàcilment a lectures superficials en què el saudosisme latent produeix una espècie de *loop*, creant una percepció que el declivi es perpetua i que els suposats estats de crisi, marasme o agonia es prolonguen. És necessari i urgent que matem la idea de mort de la Nova Dansa Portuguesa i que exigim una veritable mort, que ens permeti fer finalment el dol i entendre i conviure amb l'especificitat del present. Mentre existeixi aquesta indústria de la nostàlgia difícilment podrem tenir els ulls oberts a tot el que hi ha aquí i ara d'acció i creació coreogràfica [...]. La present necessitat de treball al laboratori, de creació de models híbrids i alternatius a una lògica de producció de l'obra d'art «acabada» és una qüestió d'actualitat a nivell europeu i demana una atenció particular també per part dels espectadors, crítics i programadors».

- 14 Ana Pais, *O Discurso da Cumplicidade*. Edições Colibri, Lisboa, 2004.
- 15 Nota: una de les obres de referència de Richard Shusterman en què desenvolupa algunes d'aquestes idees sorgeix a partir de l'anàlisi del rap: *Performing Live*. Cornell University, 2000.
- 16 José Gil. *A Imagem nua e aspequenas percepções, estética e metafenomenologia*. Reloj de Agua Editores, 2005, p. 19.
- 17 Lawrence E. Harvey. «On Beckett, 11961-2». Dins de: *Beckett Remembering, Remembering Beckett*. Bloomsbury Publishing, Londres, 2007, p. 134.
- 18 Bernardo Soares. *Livro do Desassossego*. Publicações Europa-América, 1995, p. 53.
- 19 Bernardo Soares. *Op. cit.*, p. 54.
- 20 Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Les Éditions de Minuit, 1992.

- 21 Lawrence E. Harvey. «On Beckett, 11961-2». Dins de: *Beckett Remembering, Remembering Beckett*. Bloomsbury Publishing, Londres, 2007, p. 134.
- 22 Aristòtil. *Poètica*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, 1451a.
- 23 José Gil. *Op. cit.*, p. 54.
- 24 José Gil. *Op. cit.*, p. 11.
- 25 Patrícia Portela, *Flatland I*. Peça de 2004.
- 26 Herberto Helder. *Poesia toda*. Assirio & Alvim, Lisboa, 1990, p. 236.



## 8

# L'espectador emancipat

Jacques Rancière

He titulat aquesta xerrada «L'espectador emancipat». Tal com jo l'entenc, un títol és sempre un desafiament, perquè pressuposa que una expressió té sentit, que hi ha un vincle entre termes diferents i, per tant, també entre conceptes, problemàtiques i teories que, a primer cop d'ull, no sembla que tinguin cap relació. En certa manera, aquest títol expressa la meua perplexitat quan Marten Spångberg em va convidar a pronunciar el que es pot considerar el discurs inaugural d'aquesta Acadèmia<sup>1</sup>. Volia que introduís una reflexió col·lectiva sobre la figura de l'espectador perquè, segons em va dir, el meu llibre *Le maître ignorant* l'havia impressionat. En un primer moment em vaig preguntar quina mena de relació hi podia haver entre la causa i l'efecte. Una Acadèmia que reuneix artistes i gent del món de l'art, del teatre i de la *performance* per debatre la qüestió de l'espectador actual; *Le maître ignorant* era una reflexió al voltant de l'excèntrica teoria i del singular destí de Joseph Jacotot, un professor francès que, a principis del segle XIX, va escandalitzar el món acadèmic en afirmar que un ignorant podia ensenyar a un altre ignorant el que ell mateix no sabia, proclamant així la igualtat de les intel·ligències i fent una crida a l'emancipació intel·lectual en contra de la idea convencional de la instrucció del poble. Aquesta teoria va caure en l'oblit a mitjan segle XIX. Durant la dècada de 1980, però, em va semblar necessari recuperar-la per agitar d'una altra manera el debat sobre

l'educació i les seves implicacions polítiques. Quina utilitat, però, pot tenir per al debat artístic contemporani una figura l'univers artístic de la qual es resumeix en els noms de Demòstenes, Racine i Poussin?

Ben mirat, em va semblar que la distància mateixa, l'absència d'una relació evident entre la teoria de Jacotot i la qüestió de l'espectador actual podia ésser una oportunitat. Podia representar l'ocasió de distanciar-se radicalment de les premisses teòriques i polítiques en què, fins i tot sota una aparença de postmodernitat, encara es basa bona part del debat sobre el teatre, la *performance* i la figura de l'espectador. Tenia la impressió que era possible definir amb claredat aquesta relació, a condició que reconstruïssim la xarxa de premisses que han situat la qüestió de l'espectador en el centre neuràlgic de la discussió sobre les relacions entre art i política i que tracéssim el model global de racionalitat en què, durant molt de temps, ens hem basat per abordar els aspectes polítics del teatre i de l'espectacle. Aquí utilitzo aquests termes en un sentit molt general, que inclou la dansa, la *performance* i qualsevol espectacle executat per cossos en acció davant d'un públic col·lectiu.

En l'origen dels nombrosos debats i polèmiques que han qüestionat el teatre al llarg de la nostra història hi trobem una contradicció molt simple. L'anomenarem la paradoxa de l'espectador, una paradoxa que pot resultar més rellevant que la cèlebre *paradoxa de l'actor*<sup>2</sup>. És possible resumir aquesta paradoxa de manera molt senzilla: no hi ha teatre sense espectadors (encara que sigui un de sol i que estigui ocult, com en la representació imaginària de *Le fils naturel*, de Diderot), però ésser espectador és dolent. Ésser espectador significa mirar un espectacle i mirar és dolent, per dos motius. El primer és que mirar es considera el contrari de saber. Equival a trobar-se davant d'una aparença sense conèixer les condicions de producció d'aquesta aparença ni de la realitat que hi ha al darrere. El segon motiu és que mirar es considera el contrari d'actuar. Qui contempla l'espectacle es queda immòbil a la butaca, sense cap poder d'intervenció. Ésser espectador vol dir ésser passiu, estar separat tant de la capacitat de conèixer com de la possibilitat d'actuar.

A partir d'aquest diagnòstic es pot arribar a dues conclusions oposades. La primera és que el teatre en general és una cosa dolenta, és

l'escena de la il·lusió i de la passivitat i s'ha de rebutjar en benefici d'allò que exclou: el coneixement i l'acció, l'acció de conèixer i l'acció guiada pel coneixement. A aquesta conclusió ja hi va arribar fa molt de temps Plató: el teatre és el lloc on es convida el poble ignorant a veure el sofriment de la gent. El que passa a l'escena és un *pathos*, la manifestació d'una malaltia, la malaltia del desig i del dolor, que no és altra cosa que la divisió del propi subjecte causada per la ignorància. L'«acció» del teatre no és res més que la transmissió d'aquella malaltia a través d'una altra malaltia, la de la visió empírica que mira les ombres. El teatre és la transmissió d'aquella ignorància que fa emmalaltir la gent per mitjà de la ignorància que és la il·lusió òptica. Una bona comunitat, per tant, és aquella que no permet la mediació teatral, una comunitat les virtuts col·lectives de la qual s'encarnen directament en l'actitud vital dels seus membres.

Sembla que aquesta sigui la conclusió més lògica del problema. Tanmateix, sabem que no és la conclusió a què s'ha arribat més freqüentment. La conclusió més habitual és la següent: el teatre inclou la figura de l'espectador i ésser espectador és dolent; ens cal, per tant, un nou teatre, un teatre sense espectadors. Ens cal un teatre en què la relació òptica implícita en la paraula *theatron* se subordini a aquella altra relació que suggereix el terme *drama*, que significa «acció». El teatre és el lloc on una acció és executada per cossos vius davant de cossos vius. Pot ser que aquests segons cossos hagin renunciat al seu poder, però aquest poder es recobra en l'actuació dels primers, en la intel·ligència que la forja, en l'energia que transmet. El veritable sentit del teatre s'ha de basar en aquest poder de l'acció. Cal fer que el teatre torni a la seva veritable essència, que és el contrari del que normalment s'entén per teatre. Cal construir un teatre sense espectadors, un teatre en què els espectadors deixin de ser-ho, en què aprenguin coses en lloc d'ésser captius de les imatges. Un teatre en què, en lloc d'ésser observadors passius, esdevinguin participants actius d'una acció col·lectiva.

Aquesta inversió ha conegut dues variants que, si bé es troben enfrontades en els seus principis, sovint es confonen, tant en la pràctica teatral com en la seva legitimació. Segons la primera, cal alliberar l'espectador de la passivitat de l'observador fascinat per les aparences que

té al davant i identificat amb els personatges de l'escena. Cal proposar-li un espectacle estrany, inusual, que representi un enigma i que l'obligui a indagar el motiu d'aquesta estranyesa. Cal que es vegi obligat a canviar la seva condició d'espectador passiu per la de científic que observa fenòmens i que n'investiga les causes. Segons l'altra, l'espectador ha d'abandonar la posició de mer observador, immòbil i distant davant d'un espectacle que no el commou. Cal apartar-lo d'aquest domini il·lusori i fer-lo entrar en la màgia de l'acció teatral, on, a canvi del seu privilegi d'observador racional, prendrà possessió de les seves veritables energies vitals.

Els millors exemples d'aquestes dues actituds paradigmàtiques els trobem en el teatre èpic de Brecht i en el teatre de la crueltat d'Artaud. Per al primer, l'espectador s'ha de distanciar; per al segon, ha de renunciar a qualsevol distància. En un cas, ha de canviar la seva mirada per una de millor; en l'altre, cal que abandoni la condició mateixa d'observador. El projecte de reforma del teatre ha oscil·lat contínuament entre aquests dos pols, el del distanciament crític i el de la implicació vital, i això significa que les premisses de què parteix la cerca d'un nou teatre són les mateixes en què es basava el rebuig del teatre. De fet, els reformadors del teatre reprenen la polèmica platònica en els mateixos termes. L'únic que han fet ha estat reordenar-los, prenent del dispositiu platònic una altra idea del teatre. Plató oposava a la comunitat poètica i democràtica del teatre una comunitat «autèntica»: una comunitat coreogràfica en què ningú no és espectador immòbil, on tothom es mou al ritme comunitari que marca la proporció matemàtica.

Els reformadors del teatre tornen a posar en escena aquesta disjuntiva platònica entre *choreia* i teatre com una oposició entre la veritable essència viva del teatre i el simulacre de l'«espectacle». El teatre esdevé llavors el lloc on l'espectador passiu s'ha de transformar en el seu contrari: el cos viu d'una comunitat que representa la pròpia essència. En el text de presentació del tema d'aquesta Acadèmia hi llegim que «el teatre és l'últim reducte de confrontació directa del públic com a col·lectiu amb si mateix». Podem entendre aquesta frase en un sentit limitat, que senzillament estableixi una distinció entre el públic del teatre com a col·lectiu i la mera suma d'individus que assisteixen a una exposició o



que veuen una pel·lícula. És obvi, però, que la frase significa molt més que això. Significa que la paraula «teatre» designa encara una concepció de la comunitat com un cos viu. Transmet una idea de la comunitat com a presència en si mateixa que es contraposa a la distància de la representació.

Des del Romanticisme alemany, el concepte de teatre s'ha associat a la idea de comunitat viva. El teatre es va presentar com una forma de constitució estètica (és a dir, de constitució sensorial) de la comunitat, entesa com una manera d'ocupar el temps i l'espai, com un conjunt viu de gestos i d'actituds anteriors a qualsevol institució o forma política. La comunitat com un cos en acció i no com un aparell de fórmules i lleis. D'aquesta manera el teatre es va associar a la idea romàntica de revolució estètica, la idea d'una revolució que faria canviar no només les lleis i les institucions, sinó les formes sensorials de l'experiència humana. Reformar el teatre significava, doncs, restaurar-ne l'autenticitat com a assemblea o cerimònia de la comunitat. Brecht, seguint el discurs de Piscator, deia que el teatre és una assemblea en què el poble pren consciència de la seva situació i debat sobre els seus interessos. Artaud afirmava que el teatre és la cerimònia en què la comunitat pren possessió de les seves pròpies energies. Si el teatre es considera equivalent a la veritable comunitat, al cos viu de la comunitat que s'oposa a la il·lusió de la *mimèsis*, no és sorprenent que l'intent de restaurar el teatre en la seva essència veritable es produeixi amb la crítica mateixa de l'espectacle com a rerefons.

Quina és l'essència de l'espectacle segons Guy Debord? L'exterioritat. L'espectacle és el regne de la visió i visió significa exterioritat, és a dir, la despossessió del propi ésser. «L'home, com més contempla, menys és»,<sup>3</sup> diu Debord. Això pot sonar antiplatònic. Sens dubte, la font principal de la crítica de l'espectacle, allò que la sosté, és la crítica de la religió de Feuerbach i, concretament, la idea romàntica de la veritat com a inseparabilitat. Al seu torn, però, aquesta idea segueix la línia del menyspreu platònic envers la imatge mimètica. La contemplació que Debord denuncia és la contemplació teatral, mimètica, la contemplació del sofriment que provoca la separació. «La separació és l'alfa i l'omega del teatre».<sup>4</sup> El que l'home contempla en l'espectacle és l'activitat que li ha estat robada; la seva pròpia essència,

que li ha estat arrencada, que ha esdevingut aliena, hostil, contribuint a un món col·lectiu l'única realitat del qual és la pròpia desposseïció de l'home.

D'aquesta manera no hi ha cap contradicció entre la cerca d'un teatre que assoleixi la seva pròpia essència i la crítica de l'espectacle. El «bon» teatre és el que utilitza la seva realitat separada per suprimir-la, per convertir la forma teatral en forma de vida de la comunitat. La paradoxa de l'espectador forma part d'aquest dispositiu intel·lectual que, fins i tot en nom del teatre, segueix en la línia del rebuig platònic del teatre. Aquest dispositiu encara manté en funcionament algunes idees bàsiques que cal tornar a posar en dubte. Més concretament, el que cal qüestionar és el fonament mateix d'aquestes idees, tot un conjunt de relacions basades en un seguit d'oposicions i equivalències clau. Són les equivalències entre teatre i comunitat, entre visió i passivitat, entre exterioritat i separació, entre mediació i simulacre; i les oposicions entre el que és col·lectiu i el que és individual, entre la imatge i la realitat viva, entre l'activitat i la passivitat, entre la possessió d'un mateix i l'alienació.

Aquest conjunt d'equivalències i d'oposicions dona lloc a una tortuosa dramàtica de culpa i redempció. S'acusa el teatre de crear espectadors passius, una traïció de la seva pròpia essència, que presumptament consisteix en l'acció comunitària. Com a conseqüència d'això, el teatre s'imposa a si mateix la tasca d'invertir el seu propi efecte i de compensar la seva culpa retornant als espectadors la consciència de si mateixos i la capacitat d'actuar. Així, tant l'escena com l'actuació esdevenen la mediació evanescent entre el mal de l'espectacle i la virtut de l'autèntic teatre. Proposen al públic col·lectiu actuacions dirigides a ensenyar als espectadors com deixar d'ésser espectadors i esdevenir actors d'una activitat col·lectiva. Això pot ser, segons el paradigma brechtian, perquè la mediació teatral fa que prenguin consciència de la seva situació social i els empeny a actuar en conseqüència o, segons el model artaudià, perquè fa que abandonin la posició d'espectadors i que, en lloc de situar-se davant d'un espectacle, l'actuació els envolti, els arrossegui cap a l'interior d'un cercle d'acció que els retorna la seva energia col·lectiva. En tots dos casos el teatre és una mediació que se suprimeix a si mateixa.

És aquí on els discursos i els projectes d'emancipació intel·lectual poden entrar en escena per ajudar-nos a reformular la qüestió. Certament aquesta idea d'una mediació que se suprimeix a si mateixa ens és ben coneguda. És el mateix procés que suposadament té lloc en la relació pedagògica. En aquesta relació, la missió del mestre consisteix a suprimir la distància entre els seus coneixements i la ignorància de l'ignorant. Les seves classes i els seus exercicis tenen com a objectiu reduir contínuament aquesta distància entre el coneixement i la ignorància. Per desgràcia, per tal de reduir-la, és necessari restablir-la constantment. Per substituir la ignorància pel coneixement apropiat, cal que el mestre vagi sempre un pas més endavant que l'ignorant, que cada cop ho és menys. El motiu d'això és senzill: en la lògica de la pedagogia l'ignorant no és només qui no sap el que no sap, sinó qui ignora que no sap el que no sap i ignora com saber-ho. El mestre no és només qui sap amb exactitud allò que l'ignorant encara no sap, sinó qui sap, a més, com fer que l'ignorant ho sàpiga, en quin moment, en quin lloc i d'acord amb quin protocol. D'una banda, la pedagogia està establerta com un procés de transmissió objectiva: una part dels coneixements després de l'altra, una paraula després de l'altra, una regla o un teorema rere l'altre. Se suposa que aquesta part dels coneixements es transfereix amb exactitud des de la ment del mestre o la pàgina del llibre fins a la ment de l'alumne. Però aquesta transmissió d'uns coneixements que es mantenen iguals està basada en una relació desigual. Només el mestre coneix la manera correcta, el moment i el lloc oportuns per a aquesta transmissió «igualitària», perquè sap quelcom que l'ignorant mai no sabrà, si no és que ell mateix es converteix en mestre; quelcom que és més important que els coneixements que es transmeten: el mestre sap la distància exacta que hi ha entre la ignorància i el coneixement. Aquesta distància pedagògica entre una determinada ignorància i un determinat coneixement, de fet, és una metàfora: la metàfora de l'abisme radical que separa la naturalesa de l'ignorant i la del mestre, la metàfora d'un abisme radical entre dues intel·ligències.

El mestre ha de tenir en compte que, en realitat, el suposat «ignorant» que té al davant sap un munt de coses: coses que ha après pel seu compte, mirant i escoltant el que hi ha al seu voltant, imaginant el

significat del que ha vist, repetint tot el que, per atzar, ha sentit i conegut, comparant aquests descobriments amb el que ja sabia, etcètera. El mestre ha de tenir en compte que l'ignorant ha fet, d'aquesta manera, l'aprenentatge que és la condició de tots els altres: l'aprenentatge de la seva llengua materna. Pel mestre, però, aquest és només el coneixement de l'ignorant, el coneixement de l'infant que veu i sent a l'atzar, que compara i endevina per casualitat i que repeteix per costum, sense entendre el perquè dels efectes que observa i que reproduïx. El paper del mestre consisteix, doncs, a posar fi a aquest procés de tempteig a les palpentes, a transmetre a l'alumne els coneixements propis d'una persona culta mitjançant un mètode concret: el de la pedagogia progressiva que rebutja qualsevol mena de tempteig i d'atzar, que explica les coses ordenadament, des del més senzill fins al més complex, segons la capacitat de comprensió de l'alumne, en funció de la seva edat i del seu origen i destinació socials.

El primer coneixement del mestre és el «coneixement de la ignorància», que representa una diferència fonamental entre dues formes d'intel·ligència. Aquesta és, també, la primera idea que transmet a l'alumne: que, per entendre les coses, cal que les hi expliquin, que no les pot entendre per si mateix. És el coneixement de la seva incapacitat. D'aquesta manera, la instrucció progressiva és la contínua confirmació del seu punt de partida, la desigualtat. Aquesta contínua confirmació de la desigualtat és el que Jacotot anomena l'embrutiment. El contrari de l'embrutiment és l'emancipació, que és la comprovació de la igualtat de la intel·ligència. La igualtat de la intel·ligència, però, no és la igualtat de totes les manifestacions de la intel·ligència, sinó la igualtat de la intel·ligència en totes les seves manifestacions. Significa que no hi ha separació entre dues formes d'intel·ligència. L'animal humà ho aprèn tot tal com ha après la seva llengua materna, tal com ha après a endinsar-se en el bosc de coses i de signes que l'envolta per ocupar el lloc que li correspon entre els humans: per mitjà de l'observació, comparant una cosa amb una altra, un signe amb un fet, un signe amb un altre signe; i repetint les experiències viscudes, en un principi, per casualitat. Si l'«ignorant» que no sap llegir s'ha après, com a mínim, una cosa de memòria –una pregària, per exemple–, pot comparar-la amb una altra cosa que encara desconeix: les

lletres de la pregària escrites en un paper. Pot aprendre, signe a signe, la relació entre el que ignora i el que sap, si observa a cada pas el que té al davant, diu el que veu i comprova el que ha dit. La intel·ligència que aplica aquest ignorant i que aplica un científic en formular hipòtesis és sempre la mateixa: una intel·ligència que imagina i compara per tal de comunicar les seves peripècies intel·lectuals i per entendre el que una altra intel·ligència prova, al seu torn, de comunicar-li.

Aquesta poètica tasca de traducció és la condició primera de qualsevol aprenentatge. L'emancipació intel·lectual, tal com Jacotot la concebia, consisteix a prendre consciència d'aquest poder igualitari de traducció i contratraducció i a promulgar-lo. L'emancipació implica una noció de distància oposada a la de l'embrutiment. Els animals parlants són animals distants que intenten comunicar-se a través del bosc de signes. És aquest altre sentit de la distància el que el «mestre ignorant» (el mestre que ignora la desigualtat) està ensenyant. La distància no és un mal que s'hagi d'abolir, és la condició normal de qualsevol comunicació. No és un buit que requereixi un expert en l'art d'omplir-lo. La distància que l'«ignorant» ha de recórrer no és la que separa la seva ignorància dels coneixements del mestre, sinó la que separa allò que ja sap d'allò que encara no sap però que podrà aprendre mitjançant el mateix procediment. Per ajudar-lo a recórrer aquest camí no cal que el «mestre ignorant» sigui un ignorant; només cal que sigui capaç de dissociar els seus coneixements de la seva condició de mestre. El mestre no ensenya als alumnes els seus coneixements; els empeny a endinsar-se en el bosc, a explicar el que veuen i el que pensen sobre el que han vist, a comprovar-ho, etcètera. El que no té en compte és la distància entre intel·ligències, el vincle entre els coneixements del sapient i la ignorància de l'ignorant. Qualsevol distància és fortuna, cada acte intel·lectual teixeix a l'atzar un fil entre una ignorància i un coneixement. En aquesta noció de distància no pot basar-s'hi cap jerarquia social.

Quina relació té aquesta història amb la qüestió de l'espectador? L'època en què els dramaturgs volien explicar al seu públic la veritat sobre les relacions socials i la manera de posar fi a la dominació es va acabar. Això no va ésser suficient, però, perquè perdessin les seves il·lusions. Ben

al contrari, la pèrdua de les seves il·lusions sovint ha portat els dramaturgs i els actors a incrementar la pressió sobre l'espectador: potser ell sàpiga què cal fer, si la representació el transforma, l'aparta de la seva actitud passiva i el converteix en partícip actiu del món comú. Aquest és el primer punt de coincidència entre els reformadors del teatre i els pedagogs de l'embrutiment: la idea d'un abisme que separa dues posicions. Fins i tot quan el dramaturg o l'actor no sap del cert què vol que faci l'espectador, sí que sap, com a mínim, que cal que abandoni la seva passivitat per esdevenir actiu.

Però per què no plantegem les coses a l'inrevés? Per què no pensem que és precisament l'intent de suprimir la distància el que, també en aquest cas, crea la distància mateixa? Per què identifiquem el fet d'estar assegut i immòbil amb la inactivitat, si no és perquè assumim que hi ha una distància radical entre activitat i inactivitat? Per què identifiquem l'acte de mirar amb la passivitat, si no és perquè assumim que mirar significa mirar la imatge o l'aparença, és a dir, quedar separat de la realitat que sempre hi ha rere la imatge? Per què identifiquem l'acte d'escoltar amb la passivitat, si no és perquè assumim que actuar és el contrari de parlar? Etcètera. Totes aquestes oposicions (entre mirar i saber, mirar i actuar, aparença i realitat, activitat i passivitat) són molt més que oposicions lògiques. Són el que jo anomeno una *partició del que és sensible*, una distribució dels llocs i de les capacitats o incapacitats vinculades a aquests llocs. Dit d'una altra manera, són al·legories de la desigualtat. És per això que podem canviar els valors associats a cada posició sense alterar el significat de les oposicions mateixes. Podem, per exemple, intercanviar els valors de «superior» i «inferior»: normalment es menysprea l'espectador perquè no fa res, mentre que els actors que hi ha a l'escena –o els treballadors que hi ha a fora– estan fent coses amb els seus cossos. És ben fàcil, tanmateix, capgirar aquesta qüestió dient que qui actua, qui treballa amb el seu cos, és òbviament inferior a qui és capaç de mirar, a qui pot contemplar les idees, preveure el futur o tenir una visió global del nostre món. Les posicions es poden intercanviar però l'estructura segueix essent la mateixa. El que compta, de fet, és aquesta oposició declarada entre dues categories: hi ha un grup de persones que

*no pot fer el que un altre grup fa. A una banda hi ha capacitat i a l'altra incapacitat.*

L'emancipació parteix del principi oposat, del principi d'igualtat. Comença quan rebutgem l'oposició entre mirar i actuar i entenem que la distribució del que és visible forma part en si mateixa de la configuració de la dominació i la submissió. Comença quan ens adonem que mirar també és una acció que confirma o modifica aquesta distribució i que el fet d'interpretar el món és, per si mateix, una manera de transformar-lo, de reconfigurar-lo. L'espectador és actiu, igual que l'estudiant i el científic: observa, selecciona, compara, interpreta. Relaciona allò que veu amb moltes altres coses que ha vist en altres escenaris, en altres espais. Compon el seu propi poema a partir del poema que altres representen al seu davant. Participa en la representació si pot explicar la seva pròpia història en relació amb la història que té al davant, és a dir, si és capaç de desfer la representació, de negar, per exemple, l'energia corpòria que suposadament transmet i transformar-la en una mera imatge, associant-la a quelcom que hagi llegit en un llibre o que hagi somiat, a una història viscuda o imaginària. Els espectadors són, al mateix temps, observadors i intèrprets distants del que es representa al seu davant. Paren tanta atenció a la representació que se'n distancien.

Aquest és el segon punt essencial: l'espectador veu, sent i comprèn fins a l'extrem que compon el seu poema tal com ho va fer el poeta, tal com ho van fer els actors, els ballarins o els *performers*. Al dramaturg li agradaria que els espectadors veiessin una determinada cosa, que experimentessin un determinat sentiment, que aprenguessin una determinada lliçó a partir del que veuen i que emprenguessin una determinada acció com a conseqüència del que han vist, sentit i après. El dramaturg comparteix la premissa del mestre embrutidor: la premissa que hi ha una transmissió directa i no distorsionada. El mestre pressuposa que el que l'alumne aprèn és el mateix que ell li ensenya. És el que implica la idea de transmissió: que hi ha quelcom –un coneixement, una capacitat, una energia– que es troba en una banda, en una ment o en un cos, i que s'ha de transferir a l'altra banda, a la ment o al cos de l'altre. La idea de què es parteix és que el procés d'aprenentatge no és només l'efecte de la

seva causa –l'ensenyament– sinó que és la transmissió d'aquesta causa: que el que l'alumne aprèn són els coneixements del mestre. Aquesta identitat entre causa i efecte és el principi d'embrutiment. En contrast, el principi d'emancipació consisteix a dissociar la causa de l'efecte. És aquí on radica la paradoxa del mestre ignorant: l'alumne del mestre ignorant aprèn el que el seu mestre no sap, perquè el mestre l'empeny a buscar i a explicar tot el que trobi pel camí, a comprovar si realment és allò el que està buscant. L'alumne aprèn com a conseqüència de la mestria del seu mestre i no pas dels seus coneixements.

Certament, ni el dramaturg ni l'actor no pretenen «ensenyar» res; i és que avui dia la idea de donar lliçons des dels escenaris genera desconfiança. L'únic que volen és generar una mena de presa de consciència o un impuls de sentir o d'actuar. Encara parteixen, però, de la suposició que el que se sentirà o s'entendrà serà allò que ells mateixos han introduït en la seva dramaturgia o en la seva actuació. Pressuposen la igualtat –és a dir, l'homogeneïtat– de la causa i l'efecte. Com ja sabem, aquesta igualtat es basa en una desigualtat. Es basa en la premissa que hi ha un bon coneixement i una bona pràctica de la «distància» i de la manera de suprimir-la. La distància pot prendre dues formes: hi ha la distància entre els actors i els espectadors, però també hi ha la distància inherent a la representació mateixa, en la mesura en què la representació és un «espectacle» entre la idea de l'artista i el sentiment i la interpretació de l'espectador. Aquest espectacle és un tercer terme al qual poden referir-se totes dues parts, però que alhora impedeix qualsevol mena de transmissió «igualitària» o «no distorsionada». És una mediació entre les parts. Aquesta mediació d'un tercer terme resulta crucial en el procés d'emancipació intel·lectual. Per evitar l'embrutiment cal que hi hagi alguna cosa *entre* el mestre i l'alumne. Cal que justament allò que els uneix els separi. Jacotot defensava el llibre com aquest element intermedi, com aquell objecte material, aliè tant al mestre com a l'alumne, a través del qual tots dos poden verificar el que l'alumne ha vist, el que ha explicat sobre el que ha vist i el que pensa sobre el que ha explicat.

Això significa que el model de l'emancipació intel·lectual s'oposa clarament a aquella altra idea d'emancipació en què sovint s'ha basat la



reforma del teatre: la idea de l'emancipació com una reapropiació de l'ésser perdut en el procés de separació. La crítica debordiana de l'espectacle parteix encara de la idea de Feuerbach de la representació com una alienació de l'ésser: l'ésser humà s'arrenca la seva essència humana en construir un món celestial al qual queda sotmès el món humà real. De la mateixa manera, l'essència de l'activitat humana es distancia dels homes, s'aliena en l'exterioritat de l'espectacle. La mediació del «tercer terme» apareix així com la instància de la separació, la desposseïció i la traïció. Qualsevol concepció del teatre basada en aquesta idea de l'espectacle considera l'exterioritat de l'escena com una mena d'estat transitori que cal superar. La supressió d'aquesta exterioritat esdevé, així, el telos de la representació. Aquest programa exigeix situar els espectadors a l'escenari i els actors a la platea, exigeix l'abolició de la diferència mateixa entre els dos espais; que la representació tingui lloc en qualsevol lloc excepte al teatre. Sens dubte moltes de les millores en la representació teatral han sorgit d'aquesta ruptura de la distribució tradicional dels espais. Però una cosa és la «redistribució» dels espais i una altra l'exigència que el teatre, com a objectiu essencial, aconsegueixi crear una comunitat indivisa. La primera significa la invenció de noves aventures intel·lectuals; la segona, una nova forma d'assignació platònica dels cossos al seu espai adequat, al seu espai «comunal».

Aquesta premissa contrària a la mediació va vinculada a una tercera premissa, segons la qual l'essència del teatre és l'essència de la comunitat. Se suposa que l'espectador es redimeix quan deixa d'ésser un individu, quan recupera la condició de membre de la comunitat, quan es deixa arrossegar per la riuada de l'energia col·lectiva o és empès cap a la posició del ciutadà que actua com a membre del col·lectiu. Com menys sàpiga el dramaturg què és el que han de fer els espectadors com a col·lectiu, més creurà que cal que esdevinguin un col·lectiu, transformar-se en la comunitat que virtualment són. Crec que ja és hora que qüestionem aquesta idea del teatre com un lloc específicament comunitari. Se sol pensar que ho és perquè a l'escenari hi ha cossos vius, reals, que actuen per a un grup de gent que es troba físicament en un mateix espai. És per això que se suposa que proporciona un sentiment de comunitat únic, radicalment

diferent del que es produeix en persones que miren la televisió o en els espectadors d'una pel·lícula, que es troben davant d'una simple projecció d'imatges. Per bé que pugui semblar estrany, l'ús generalitzat d'imatges i de tota mena de mitjans audiovisuals en les representacions teatrals no ha fet canviar aquesta idea. Les imatges poden ocupar el lloc dels cossos vius, però, aparentment, si els espectadors segueixen allà tots junts, l'essència viva i comunitària del teatre es manté intacta, de manera que sembla possible esquivar la pregunta: Què és el que passa específicament entre els espectadors de teatre que no passa en cap altre lloc? Hi ha alguna cosa més interactiva, més comuna, entre ells que entre les persones que veuen a la mateixa hora el mateix programa de televisió?

Crec que aquesta «cosa» és simplement la suposició que el teatre és comunitari en si mateix. Aquesta suposició sobre el significat de «teatre» és sempre anterior a l'actuació mateixa i als seus efectes reals. Però en un teatre o davant d'una *performance*, igual que en un museu, en una escola o al carrer, únicament hi ha individus, cadascun d'ells traçant el seu camí a través del bosc de paraules, actes i coses que s'alça al seu davant o al seu voltant. El poder col·lectiu que comparteixen els espectadors no prové de la seva condició de membres d'un cos col·lectiu ni consisteix en cap tipus concret d'interactivitat. És el poder de traduir el que miren, cadascun a la seva manera, i de relacionar-ho amb l'aventura intel·lectual que els fa semblants els uns als altres, en la mesura en què la manera pròpia de cadascú és diferent de la de qualsevol altre. El poder comú és el poder de la igualtat de la intel·ligència. Aquest poder uneix els individus en la mesura en què els manté separats els uns dels altres i permet que cadascun traci, gràcies a aquest mateix poder, el seu propi camí. El que cal posar a prova amb les nostres accions –ja sigui ensenyant o interpretant, parlant, escrivint o creant– no és la capacitat d'agrupar un col·lectiu, sinó la capacitat dels anònims, la capacitat que fa que totes les persones siguin iguals. Aquesta capacitat opera a través de distàncies impredecibles i irreductibles. Funciona per mitjà d'un joc impredecible i irreductible d'associacions i de dissociacions.

Associar i dissociar enlloc d'ésser el mitjà privilegiat de transmissió dels coneixements o de les energies que ens fan esdevenir actius: aquest

podria ésser el principi d'una «emancipació de l'espectador», és a dir, de l'emancipació com a espectador de qualsevol de nosaltres. La condició d'espectadors no és d'una passivitat que calgui convertir en activitat. És la nostra situació normal. Aprenem i ensenyem, actuem i sabem com a espectadors que relacionen allò que veuen amb el que han vist i han explicat, amb el que han fet i amb el que han somiat. No hi ha mitjans privilegiats, així com tampoc no hi ha punts de partida privilegiats. Hi ha, pertot, punts de partida i punts de connexió dels quals aprenem coses noves si rebutgem en primer lloc la premissa de la distància, en segon lloc el repartiment de papers i en tercer lloc les fronteres entre territoris. No hem de convertir els espectadors en actors. El que hem de fer és reconèixer que l'espectador ja és actor de la seva pròpia història i que també l'actor és espectador d'aquesta mateixa història. No hem de convertir l'ignorant en savi ni tampoc –per aplicar una simple inversió– l'alumne o l'ignorant en mestre dels seus mestres.

Permeteu-me que faci una petita digressió per la meva pròpia experiència política i acadèmica. Sóc d'una generació dividida entre dues posicions oposades. Segons la primera, els qui coneixien a fons el sistema social l'havien d'ensenyar als qui el patien, a aquells que actuarien per enderrocar-lo. D'acord amb la segona, aquells individus suposadament cultes eren, de fet, uns ignorants, perquè no coneixien la realitat de l'explotació i de la lluita, i calia que fossin ells els qui es convertissin en alumnes dels obrers que havien considerat ignorants. Per tant, vaig intentar, en primer lloc, reelaborar la teoria marxista per posar les seves armes teòriques als servei d'un nou moviment revolucionari i, després, aprendre dels qui treballaven a les fàbriques la realitat de l'explotació i de la lluita. Per mi, com per molta altra gent de la meva generació, cap d'aquests intents no va acabar de donar els fruits esperats. És per això que vaig decidir buscar en la història dels moviments obrers el motiu de tots els desacords entre els treballadors i els intel·lectuals que se'ls van acostar per instruir-los o per instruir-se amb ells. Vaig tenir sort i vaig poder descobrir que no es tractava d'un problema de relació entre coneixement i ignorància, no pas més que entre coneixement i actuació o entre individualitat i comunitat. Un dia de maig dels anys setanta, mentre revisava les cartes d'un obrer

de 1830 en un intent d'esbrinar com eren les condicions i la consciència dels obrers de l'època, vaig descobrir quelcom molt diferent: les peripècies de dos visitants, un altre dia de maig de feia cent quaranta anys. Un dels dos corresponsals acabava d'entrar a formar part de la comunitat utòpica dels santsimonians i li explicava al seu amic les seves activitats diàries en aquella utopia: treballs, exercicis, jocs, cançons i històries. El seu amic li responia parlant-li d'una festa que acabava de celebrar al camp amb dos treballadors més, aprofitant el temps lliure d'un diumenge. No era, però, l'habitual descans dominical de l'obrer que agafa forces físiques i mentals per a la següent setmana de treball. Allò era un salt endavant cap a una forma ben diferent de lleure: el lleure dels estetes que gaudeixen de les formes, les llums i les ombres de la natura; el dels filòsofs que passen l'estona intercanviant hipòtesis metafísiques en una fonda de poble; el dels apòstols que surten a comunicar la seva fe als companys que per atzar coneguen en qualsevol hostal.

Aquells treballadors que m'havien de proporcionar informació sobre les condicions laborals i la consciència de classe durant la dècada de 1830 em van acabar proporcionant quelcom ben diferent: un sentiment de semblança, d'igualtat. També ells eren espectadors i visitants dins de la seva pròpia classe. La seva activitat com a propagandistes no es podia separar de la seva «passivitat» com a simples passejants i contempladors. La crònica del seu temps lliure significava un replantejament de la relació mateixa entre *fer*, *veure* i *dir*. En esdevenir «espectadors» desmuntaven aquella divisió del que és sensible que estableix que qui treballa no té temps de passejar ni de contemplar i que els membres d'un cos col·lectiu no tenen temps d'ésser «individus». L'emancipació significa això: desdibuixar l'oposició entre qui mira i qui actua, entre qui és individu i qui és membre d'un cos col·lectiu. El que aquells «dies» proporcionaven no era el coneixement ni l'energia per a l'acció futura. Era la reconfiguració *hic et nunc* de la distribució del temps i de l'espai. L'emancipació dels treballadors no consistia en el coneixement de la seva condició, sinó en la configuració d'un temps i d'un espai que invalidés aquella antiga distribució del que és sensible que condemnava els obrers a no fer res més cada nit que agafar forces per treballar el dia següent.

Entendre el sentit d'aquesta ruptura al cor del Temps significava també posar en funcionament una altra mena de coneixement, basat no pas en la suposició d'una distància, sinó en la suposició d'una semblança. Ells també eren intel·lectuals, com ho és tothom. Eren visitants i espectadors, igual que l'investigador que, cent quaranta anys després, llegia les seves cartes a la biblioteca, igual que els qui s'apropen a la teoria marxista o a la porta de les fàbriques. No hi havia cap abisme a superar entre els intel·lectuals i els obrers, ni tampoc entre els actors i els espectadors. No hi havia cap distància entre dues classes, dues situacions o dues èpoques. Ben al contrari, hi havia una semblança que calia reconèixer i posar en joc en la producció mateixa de coneixement. Per posar-la en joc, però, calia, primerament, rebutjar els límits entre disciplines. En explicar la història d'aquells dies i d'aquelles nits em vaig veure obligat a desdibuixar els límits entre l'àmbit de la història «empírica» i el de la filosofia «pura». La història que explicaven aquells treballadors era una història sobre el Temps, sobre la pèrdua i la reapropiació del Temps. Per tal que s'entengués el seu significat, la vaig haver de plantejar en relació directa amb el discurs teòric del filòsof que, ja fa molts anys, va explicar la mateixa història a *La República*. Plató deia que en una comunitat ben ordenada tothom tenia una única cosa de què ocupar-se –els propis assumptes– i que, en qualsevol cas, els artesans no tenien temps d'ésser a cap lloc que no fos el seu lloc de treball ni de fer res que no fos la feina corresponent a la (in)capacitat que la natura els hagués donat. La filosofia, llavors, ja no es podia presentar com l'esfera del pensament pur, separada de l'esfera dels fets empírics. Tampoc no era la interpretació teòrica d'aquells fets. No hi havia ni fets ni interpretacions, únicament dues maneres d'explicar històries.

Desdibuixar les fronteres entre disciplines acadèmiques significava alhora desdibuixar la jerarquia entre els nivells de discurs, entre la narració d'una història i l'explicació filosòfica o científica dels seus motius o la veritat que amaga al seu darrere. No hi havia un metadiscurs que expliqués la veritat sobre un nivell de discurs inferior. El que calia fer era una tasca de traducció que mostrés com les històries empíriques i els discursos filosòfics es tradueixen mútuament. Per crear un nou coneixement era necessari inventar l'idioma que fes possible la traducció. Havia d'utilitzar

aquell idioma per explicar la meua pròpia aventura intel·lectual, fins i tot assumint el risc que l'idioma resultés «il·legible» per als qui volguessin conèixer la causa de la història, el seu veritable significat o la lliçó que se'n podia extreure per a l'acció. Havia de produir un discurs que fos llegible només per a qui en volgués fer la seva pròpia traducció des del punt de vista de la seva pròpia aventura.

Aquesta digressió biogràfica ens pot portar de nou al centre del nostre problema. Les mateixes idees –travessar fronteres, desdibuixar la distribució de papers– es plantegen en relació amb el teatre i l'art contemporanis, on totes les competències artístiques van més enllà del seu propi terreny per intercanviar espais i potencials les unes amb les altres. Tenim obres de teatre sense paraules i dansa amb paraules; instal·lacions i *performances* en lloc d'obres «plàstiques», videoprojeccions convertides en seqüències de frescos, fotografies convertides en quadres vivents o en pintura narrativa; escultura que esdevé un xou hipermediàtic, etc. Hi ha tres maneres d'entendre i de practicar aquesta confusió de gèneres. Hi ha el *revival* del *Gesamtkunstwerk*<sup>5</sup> que se suposa que és l'apoteosi de l'art com a forma de vida, però que en realitat demostra que és l'apoteosi de certs grans egos artístics, l'apoteosi d'una mena de consumisme hiperactiu o totes dues coses alhora. Hi ha la idea d'una «hibridació» dels mitjans artístics, que encaixaria amb la visió d'una nova era d'individualisme de masses, entesa com una era d'intercanvi incessant de rols i d'identitats, d'intercanvi entre la realitat i la virtualitat, entre la vida i les pròtesis mecàniques, etc. La meua opinió és que aquesta segona interpretació condueix, en darrer terme, a les mateixes conseqüències que la primera. Condueix a una altra mena de consumisme hiperactiu, a una altra mena d'embrutiment: un embrutiment que travessa els límits i que confon els rols únicament com una manera de fer augmentar el poder de la representació sense qüestionar-ne els fonaments.

Hi ha una tercera via –que jo entenc que és la bona– que no busca l'amplificació de l'efecte sinó la transformació de la relació causa-efecte en si mateixa, l'eliminació del conjunt d'oposicions en què es fonamenta el procés d'embrutiment. Aquesta tercera via invalida l'oposició entre activitat i passivitat, així com la lògica de la «transmissió igualitària» i

aquella idea comunitarista del teatre que en realitat el converteix en una al·legoria de la desigualtat. La dissolució de les fronteres i la confusió de rols no ens haurien de conduir a un «hiperteatre» dispost a transformar la contemplació en acció tot convertint la representació en presència. Al contrari, haurien de fer-nos qüestionar la manera com el teatre dóna privilegi a la presència en viu i situar l'escena novament en una posició d'igualtat respecte a la narració d'una història o a l'escriptura o lectura d'un llibre. Hauria d'ésser la institució d'un nou escenari igualitari, on els diferents tipus d'obres es traduïssin les unes a les altres. En totes, de fet, la qüestió és relacionar el que sabem amb el que no sabem, ésser al mateix temps actors que despleguen les seves capacitats i visitants o espectadors que busquen el que aquestes habilitats poden produir en un context nou, davant d'espectadors desconeguts. Els artistes, com els investigadors, construeixen l'escenari en què tant la manifestació com l'efecte de les seves capacitats generen dubtes en la mesura en què són el marc de la història d'una nova aventura en un nou idioma. L'efecte de l'idioma no es pot preveure, requereix espectadors que siguin actius com a intèrprets, que provin d'inventar la seva pròpia traducció per apropiarse de la història i utilitzar-la com a punt de partida per crear-ne una de pròpia. Una comunitat emancipada és, de fet, una comunitat de narradors i de traductors.

Sóc conscient que algú podria dir que tot això sona a paraules i res més. No m'ho prendria com un insult. Hem sentit tants oradors que volien fer passar les seves paraules com alguna cosa més que paraules, com a consignes que ens permetrien accedir a una nova vida; hem vist tants espectacles que es vantaven de no ser espectacles sinó cerimònies en comunitat; fins i tot ara, malgrat el suposat escepticisme postmodern pel que fa a la capacitat de canviar la vida de la gent, veiem tants espectacles convertits en misteris religiosos, que sentir que les paraules són només paraules no ens ha d'indignar necessàriament. Potser alliberar-nos dels fantasmes del Verb fet carn i de l'espectador actiu, saber que les paraules són només paraules i que els espectacles són només espectacles, ens farà entendre millor de quina manera les paraules, les històries i les representacions ens poden ajudar a canviar alguna cosa del món on vivim.

**Jacques Rancière** (Alger, 1940) és un reconegut filòsof francès i professor emèrit de Filosofia de la Universitat de París VIII (Saint-Denis). Es va donar a conèixer com a coautor, juntament amb Louis Althusser, de l'obra *Lire le Capital* (1968). Va participar en la revolució de maig de 1968. Actualment és conegut per les seves aportacions al camp de l'estètica i la democràcia.



## Notes del traductor

### 8 L'espectador emancipat.

Jacques Rancière

1 El text que aquí traduïm de l'anglès es va llegir a la sessió inaugural de la cinquena edició de l'*Acadèmia Internacional d'Estiu* de Frankfurt, el dia 20 d'agost de 2004.

2 *La paradoxa del comediant* de Denis Diderot. En aquest assaig en forma de diàleg hi va reunir les seves reflexions sobre l'actor i l'art de la interpretació; a partir de l'oposició entre l'actor instintiu, que s'apropia del seu paper i que viu el seu personatge, i l'actor reflexiu, estudiós, conscient, que mesura els seus gestos. Segons Diderot, el veritable actor no viu el seu paper, sinó que el representa, i resulta més veraç, comunicatiu i capaç de suscitar emocions com més reflexiu i fred és en la realització de la seva tasca.

3 Es tracta d'una cita alterada d'aquest fragment de *La Société du spectacle*: «L'alienació de l'espectador en benefici de l'objecte contemplat (que és el resultat de la seva pròpia activitat inconscient) s'expressa així: *com més contempla, menys viu; com més accepta reconèixer-se en les imatges dominants de la necessitat, menys comprèn la seva pròpia existència i el seu propi desig [...]*» (capítol I, paràgraf 30).

4 Una nova cita alterada del text de Debord. La referència original diu: «La separació és l'alfa i l'omega de l'espectacle» (capítol I, paràgraf 25).

5 El terme alemany *Gesamtkunstwerk* (que es pot traduir com a «obra d'art total») s'atribueix al compositor Richard Wagner, que el va crear per referir-se a un tipus d'obra d'art que integrava la música, el teatre i les arts visuals. Wagner concedia una gran importància als elements ambientals, com ara la il·luminació, els efectes de so o la disposició dels seients, per centrar tota l'atenció de l'espectador en l'escenari i aconseguir, d'aquesta manera, que se submergís completament en el drama.





[CdL#1] *Exhaurir la dansa. Performance i política del moviment*, André Lepecki

[CdL#2] *Arquitectures de la mirada*, Ana Buitrago (ed.)  
José A. Sánchez, Christine Greiner, Marina Garcés, Zeynep Günsür, Jaime Conde-Salazar Pérez, Claudia Galhós i Jacques Rancière

El segon llibre de la col·lecció *Cos de Lletra* recull set assajos a l'entorn de la mirada des de la composició i la mirada de l'espectador avui, uns assajos en què s'analitza com totes dues mirades construeixen diverses arquitectures en l'efímer.

Construir o mirar una obra coreogràfica és un intent continu de crear espais en el temps i en el moment compartits. És en aquell lloc intermedi entre la mirada de l'artista i la de l'espectador on s'obren altres perspectives per a l'ull, el pensament i l'experiència; on la representació esdevé relació activa entre presència, pensament i acció; on tant la mirada de l'artista com la de l'espectador assumeixen una relació de col·laboració com a editors i compositores i obren possibilitats a altres afectes, a altres polítiques, a altres arquitectures de relació, on tot el que hi ha no s'acaba en el que és visible.

