

# Crisi i arts vives al segle XXI. Montdedutor: un estudi de cas

Esther CRIADO VALLADARES

Universitat Oberta de Catalunya

ORCID: 0000-0003-0693-3656

[ecriadov@uoc.edu](mailto:ecriadov@uoc.edu)

NOTA BIOGRÀFICA: Des del 2018 treballa com a tècnica d'arts escèniques a l'Institut Ramon Llull, i des del 2020 com a professora col·laboradora del màster de Gestió Cultural de la UOC. Actualment desenvolupa la tesi doctoral *Crisi i arts vives al segle XXI a Catalunya* a la UOC. És llicenciada en Filosofia (UB) i màster de Gestió Cultural (UOC).

## Resum

El marc ontològic i metodològic general en què s'inscriu aquesta recerca és el posthumanisme emergent al segle XXI, on convergeixen capitalisme cognitiu, tecnologia i canvi climàtic en un procés de descentralització d'allò humà, entès com a crítica a l'antropocentrisme i a l'humanisme.

Quina relació s'estableix entre el context posthumanista i la dansa? Amb l'aproximació multidisciplinària que el marc posthumanista planteja, l'objectiu és traçar relacions entre la societat contemporània i les pràctiques artístiques al segle XXI per tal d'explorar i identificar com els àmbits «no artístics», com l'economia, la tecnologia i els canvis socials, influeixen i travessen les pràctiques artístiques.

Per tal d'abordar aquest estudi de cas, i amb el propòsit de situar la investigació, resultarà necessari traçar un marc conceptual que aglutini i proposi relacions entre conceptes clau com treball corporal, precarietat, liminalitat, estàtica i economia. Finalment, es portarà a terme l'anàlisi de la formació/constel·lació «Montdedutor», en concret la seva trajectòria conjunta i posterior a 2009, que explora l'àmbit de la dansa a partir de codis i estratègies provinents de l'art conceptual.

¿Es poden entendre les arts vives del segle XXI des dels mateixos supòsits que al segle XX? El desenvolupament d'aquesta anàlisi de cas cerca, en darrer terme, examinar si l'experimentació performativa de Montdedutor resignifica no només l'art conceptual sinó també la pròpia noció de performativitat.

**Paraules clau:** arts del moviment, dansa contemporània, posthumanisme, arts vives, art conceptual, art postconceptual, capitalisme avançat, antropocè, art liminal, performance, Montdedutor

Esther CRIADO VALLADARES

## Crisi i arts vives<sup>1</sup> al segle XXI. Montdedutor: un estudi de cas

### Segle XXI i crisi global: una aproximació posthumanista

Aquest estudi de cas forma part d'una recerca més àmplia: una tesi doctoral centrada en l'impacte de les crisis del segle XXI, del 2008 i 2020, a l'ecosistema de les arts vives a Catalunya. D'aquesta manera, es proposa situar la recerca més enllà de les repercussions estrictament econòmiques, que ja compten —especialment en el cas del 2008— amb una extensa literatura científica per a abordar els canvis i les transformacions en els llenguatges artístics generats per aquestes crisis i plantejar un relat que connecti canvi social, economia, estètica i pràctiques artístiques. Per tal d'explorar les relacions entre arts vives i àmbits no artístics i, específicament, la transformació o generació de nous llenguatges i formats artístics, es parteix d'una pregunta general: ¿Com influeix la crisi del 2008 en els llenguatges i els formats de les arts vives? La hipòtesi temptativa que s'adopta com a eina exploratòria de treball estableix el següent: la reducció de la presència humana en les peces de les arts vives posteriors al 2008, arran de les restriccions materials de la crisi, transforma els llenguatges i formats artístics i substitueix la performativitat centrada en el subjecte per una performativitat descentralitzada, gràcies a un gir creatiu des de les arts visuals i el cinema. Aquest gir visual conté un retorn a estètiques i moviments artístics del passat<sup>2</sup> que reapareixen en un context carregat de liminalitat com és la crisi del 2008.

El present article explora un marc temporal més reduït, relatiu a la crisi del 2008 i els anys immediatament posteriors en relació amb una formació

1. El terme *arts vives* (així com *art en viu*, *escenes híbrides*, *dramatúrgies d'autoria no convencional* o *teatre postdramàtic*, entre d'altres) designa aquelles pràctiques artístiques experimentals i multidisciplinàries inscrites en l'àmbit de la postperformance. Aquesta definició posseeix, en el context català, una genealogia específica que s'inicia amb Quim Pujol l'any 2011 a la «secció irregular» del Mercat de les Flors, en la qual apunta com a referent d'aproximació teòrica de les pràctiques artístiques no convencionals el concepte de *Live Art* proposat per Loise Keidan. L'any 2011, la traducció de *Live Art* era, majoritàriament, *art en viu*, i progressivament es va substituir pel terme *arts vives* fins a l'actualitat.

2. En les seccions 3 i 4 d'aquest article s'aprofundeix en la idea d'estètiques expandides que s'originen al segle XX i que reapareixen en contextos socials liminals. Alguns d'aquests moviments són: el *site-specific*, l'art conceptual, el teatre document, l'art comunitari o el situacionisme.

en particular: el duo Montdedutor. En el cas de Montdedutor, si bé a la pregunta de recerca resulta evident la substitució del conjunt de les arts vives pel cas específic de la formació objecte d'estudi, la hipòtesi temptativa no resulta tan òbvia. Montdedutor basa les obres o pràctiques produïdes entre el 2009 i el 2016 en reptes escènics, suports materials i dramaturgies molt diversos.

No obstant, des d'una perspectiva de conjunt, la seva proposta es pot caracteritzar com una revisió de les bases i convencions de la dansa a través de l'exploració del moviment més enllà del cos-subjecte de la dansa moderna (*modern dance*).<sup>3</sup> La formació és hereva, doncs, del moviment de la *no dance*<sup>4</sup> iniciat als anys noranta, quant a rerefons conceptual més recent, al qual s'afegeixen altres elements propis (humor, multidisciplinarietat i visió del món contemporani), que conformen el seu singular tarannà. Tanmateix, una anàlisi més en profunditat de les seves pràctiques revela un ús d'estratègies i problemàtiques conceptuals pròpies de la teoria i les pràctiques de l'art conceptual en el seu origen —els anys seixanta i setanta en l'àmbit de les arts visuals—, el qual constituirà el nucli de l'estudi de cas de Montdedutor.

La investigació que es portarà a terme anirà adreçada, doncs, a examinar les pràctiques del duo des de la perspectiva de l'art conceptual i la relació amb alguns elements clau de la hipòtesi assenyalada: estètica, economia, arts visuals i descentralització de les pràctiques artístiques.

El marc metodològic en què se circumscriu aquest estudi de cas és el de la recerca postqualitativa, en concret el posthumanisme, que recull l'herència del materialisme deleuzià i els nous materialismes de principis de segle XXI.<sup>5</sup>

El posthumanisme no és només un marc teòric o metodològic, sinó també ontològic i ètic. Braidotti, en la línia dels nous materialismes, i pel que fa a metodologies de recerca, defensa la necessitat d'una perspectiva d'investigació multidisciplinària i integradora de la pluralitat que doni compte de la concomitància dels fenòmens diversos, sovint amb valències oposades, o fins i tot contradictòries, que formen part del món contemporani, així com una recerca creativa que visibilitzi els nous elements, processos i relacions que constitueixen la contemporaneïtat. Seguint Haraway (1988), Braidotti proposa una objectivitat contingent i situada. En aquest sentit, el posthumanisme, a l'igual dels nous materialismes, intenta superar el binarisme entre el positivisme i el construccionisme,<sup>6</sup> els dos grans paradigmes metodològics del segle XX.

3. La dansa moderna (*modern dance*) és un tipus de gènere que s'origina a finals del segle XIX com a crítica i alternativa a la rigidesa i la disciplina del ballet clàssic, amb figures com Isadora Duncan, i que cristal·litza a mitjan segle XX amb Marta Graham o Charles Weidman, entre d'altres, situant l'expressió de les emocions com a epicentre de les peces.

4. L'anomenada *no dance* o dansa conceptual s'inicia a mitjans dels anys noranta, principalment a França, i es caracteritza per una exploració i una revisió de les convencions de la dansa desenvolupada durant el segle XX a través d'un llenguatge provinent de l'àmbit de la performance.

5. L'ontologia del posthumanisme està basada en els nous materialismes que, al seu torn, són una actualització de l'ontologia deleuziana, que és la primera crítica radical al pensament binari i reduccionista de la tradició filosòfica occidental. Per Deleuze, la realitat és diversa i processual; per tant, el pensament hauria de, no només donar compte d'aquesta multiplicitat i aquesta contingència, sinó contribuir a crear nous sentits.

6. El positivisme científic, encunyat per Auguste Comte a la primera meitat del segle XIX, és una metodologia d'investigació basada en l'evidència empírica i que prové, per tant, de la recerca en les ciències naturals d'aquest segle. Per al positivisme, el fet, la dada empírica, són l'evidència última i inqüestionable de la investigació científica. El

Des d'un punt de vista ontològic, Braidotti entén la realitat com un principi monista, on l'ésser humà és només una part d'aquesta realitat i no el centre. La crítica de l'humanisme i les seves conseqüències ocupen un lloc central en les tesis de Braidotti, qui estableix l'era geològica actual, l'antropocè, com a procés central i determinant del món contemporani. L'antropocè ens situa en un lloc diferent respecte als segles precedents, ja que constitueix l'evidència de l'acció humana com a factor destructiu per a la resta del planeta i, de retruc, per a la pròpia humanitat. Aquest fet, però, descobreix, per una banda, la posició profundament antropocèntrica i antropomòrfica des de la qual ens relacionem amb la resta d'ens i, per l'altra, la codependència de l'ésser humà respecte dels altres ens no humans i la necessitat de mudar aquestes lògiques.

Si bé els nous materialismes, el realisme especulatiu i la teoria de l'actor xarxa<sup>7</sup> parteixen de la mateixa visió ontològica que el posthumanisme de Braidotti, aquesta filòsofa desenvolupa un corpus teòric situat històricament que té com a focus l'anàlisi del capitalisme avançat (també anomenat cognitiu, financer o tardà) actual, i les relacions i estructures antropomòrfiques i antropocèntriques que encara ens travessen. D'acord amb això, hom pot albirar la dimensió política de l'univers teòric de Braidotti, on el concepte d'agència<sup>8</sup> adopta un lloc nuclear en la reivindicació del reconeixement d'agències no exclusivament subjectuals, sinó col·lectives i provinents d'agents no humans (natura, objectes i tecnologia). Aquesta concepció descentralitzada, en línia amb les perspectives ecològiques de recerca que emergeixen a partir del segle XXI (Jornet i Damşa, 2019), no només atorguen a l'àmbit de la recerca una funció constatativa, sinó també eticopolítica, fent que la concepció convencional de la investigació d'una posició presumiblement neutra viri a una actitud deliberadament activista.

Tot i que és cert que el posthumanisme presenta diverses problemàtiques relacionades amb la manca de concreció, no només d'alguns conceptes essencials, com la definició d'allò humà més enllà de la figura de l'home blanc heterosexual (Carrigan & Porpora, 2021: 1-22) a la qual apunta la crítica vers el posthumanisme i la complexa línia cognitiva que s'estableix en l'intent de recollir l'alteritat a partir dels subjectes constituïts històricament com a tals —com afirma Schneider (Schneider, 2015: 7-14) quan qüestiona irònicament la performativitat radical de la matèria que sosté Bennet—, aquests arguments no desacrediten la vigència de les tesis posthumanistes sinó que evidencien la necessitat de continuar treballant la seva conceptualització.

Pel que fa a les arts vives, i el seu estudi en profunditat des de postulats posthumanistes, en tractar-se tots dos de conceptes recents, els antecedents es remunten a una línia d'investigació emergent. Per una banda, els estudis

---

construccionisme, que neix al segle XX en gran mesura com a crítica al pretès «realisme», sosté que el coneixement és relatiu i que no existeix una evidència última, sinó paradigmes o estructures de sentit que tenen coherència interna.

7. Tots tres marcs teòrics comparteixen una concepció ontològica similar basada en la descentralització del subjecte com a tesi fonamental per a establir un marc de coneixement i d'acció horitzonals, on els éssers i entitats no humans tinguin la mateixa importància que els éssers humans.

8. L'agència (en francès *agenciamet*) constitueix un dels termes centrals de la filosofia de Deleuze: fa referència a la potencialitat que conté qualsevol ésser d'establir noves aliances amb altres éssers i, per tant, d'esdevenir quelcom diferent, de produir, doncs, diferència.

de performance i mitjans audiovisuals de la Ghent University compten amb la publicació *Performance and Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies* (2021), una anàlisi de diferents pràctiques artístiques contemporànies des d'una perspectiva metodològica descentralitzadora. Així mateix, el grup Artea de les universitats de Castella i Lleó ha destinat els darrers anys a investigar la pèrdua del centre de les arts vives i l'arquitectura en l'antropocè des del concepte d'«humanitats ambientals» com a context de coneixement transversal i relacional. En sintonia amb aquesta línia d'investigació, Brugerolle reclama una nova conceptografia pel terme performance, capaç d'incloure les pràctiques artístiques no humanes del segle XXI (Brugerolle, 2018: 271). També Lepecki, des de l'anàlisi de la dansa contemporània, ofereix una exhaustiva investigació pel que fa a la descentralització del cànon generat durant el segle XX en l'àmbit de la dansa i, per tant, del subjecte com a centre del moviment (Lepecki, 2005).

L'estudi de les arts vives, i en concret el cas de Montdedutor comporta, des d'una òptica posthumanista, una exploració transversal dels diferents conceptes implicats en la hipòtesi que analitzi les relacions i els processos que s'estableixen entre ells i que són —tal i com s'ha avançat a l'inici d'aquesta secció—: neoliberalisme, crisi, treball, reducció de formats, descentralització d'allò humà i liminalitat.

Posteriorment a aquesta conformació de marc teòric específic, es portarà a terme l'anàlisi de l'obra de Montdedutor, i específicament la introducció de codis i estratègies provinents de l'art conceptual, mitjançant el mètode d'observació audiovisual en conjunció amb els conceptes desenvolupats prèviament, i això permetrà examinar el cas de manera situada.

Cal assenyalar que l'objectiu d'aquest cas d'estudi no resideix tant a verificar o desmentir la hipòtesi temptativa que l'engega, a la manera dels paradigmes científics de tarannà positivista, sinó ampliar i expandir els elements de recerca de l'estudi. La investigació que aquí es planteja és fonamentalment exploratòria, en tant que aborda una temàtica amb escassa literatura acadèmica i, per tant, resulta fonamental examinar-la en la seva complexitat.

### **Crisi, neoliberalisme, desmaterialització i treball al segle XXI**

Tot i que l'objecte d'estudi assenyalat posseeix una primera dimensió local, Catalunya, el fet que la recerca se situï en un context de crisi global exigeix, així mateix, una estructura teòrica i conceptual sobre el capitalisme del nou segle com a escenari no només material, sinó també tecnològic i ideològic de la societat contemporània. Tal i com assenyala Bourriaud al seu últim llibre *Inclusiones. Estética del capitaloceno*: «El artista de este inicio del siglo XXI es el contemporáneo del Antropoceno; eso no lo obliga a nada, pero lo determina». (Bourriaud, 2021: 120; trad 2021).

La teoria i la crítica sobre el neoliberalisme i la crisi del 2008 són nombroses, si bé en el marc dels estudis culturals, l'esfera de l'art contemporani i els *performance studies* el ventall es redueix considerablement. Un dels primers investigadors contemporanis que aborda la crisi del 2008 i la crítica del neoliberalisme com a sistema basat en la desigualtat és Rifkin (2014),

qui assenyalava l'entrada en la tercera revolució industrial possibilitada per les tecnologies vinculades al web 2.0 i a l'Internet de les coses com a contrapoder que permetrà a mig termini un empoderament del ciutadà-prosumidor. Des d'una perspectiva més allunyada d'aquest optimisme inicial, Braidotti i Bourriaud descriuen el neoliberalisme com una realitat tecnològica molt més complexa. Per a Braidotti, el neoliberalisme del segle XXI s'emmarca en el capitalisme avançat, que s'inicia amb el canvi de segle i que ja no respon a les característiques del capitalisme fordista; la naturalesa del treball és immaterial, les crisis esdevenen part de la «normalitat» sistèmica, les relacions econòmiques, polítiques i culturals són globals i la tecnologia constitueix un element alliberador i alhora esclavitzador, en funció de la part del planeta i la facció social que l'utilitzi.

Bourriaud aborda explícitament la crisi del 2008, que interpreta com a símptoma de saturació d'un sistema econòmic autoreferencial, basat en crèdits que financien altres crèdits tot creant una bombolla mancada d'elements externs al mateix sistema, com una mena de procés de fagocitació sistèmica que entronca ontològicament amb la idea de l'antropocè i l'autodestrucció que li és inherent.

Tant Braidotti com Bourriaud s'adrecen a la versió actual del capitalisme com a motor de desmaterialització, com a dimensió que genera intangibles i que contrasta amb la visió comuna d'una versió arcaica del capitalisme, vinculada a la materialitat i als objectes, tant pel que fa a la producció com al treball material o físic que el possibilita. «El capitalisme és un idealisme» afirma Bourriaud (2021) de manera provocativa, reafirmant el capgirament del principi del capitalisme com a activitat vinculada a la matèria. Els sectors estratègics del capitalisme financer —o *capitalocè*, com també l'anomena Bourriaud— ja no tenen a veure amb la fabricació d'objectes materials, sinó amb la producció de valor no material, intangible: assegurances, accions, crèdits, economies digitals, bitcoins, NFTs, etc.

D'altra banda, el capitalisme financer o avançat també introdueix una divisió radical del treball que premia el treball especulatiu i penalitza el treball corporal. Braidotti assenyalava la dissociació existent entre els honoraris desorbitats dels primers i la precarització sistemàtica dels segons:

Este sistema altamente mediatizado descansa sobre la financiarización de la economía, lo que acarrea la división entre sueldos financieros que aumentan a toda velocidad y otros salarios estáticos, enraizados, fruto del trabajo. Esta discrepancia entre la economía financiera y la real constituye el núcleo de los sistemas neoliberales. [...] Por consiguiente, los progresos en el seno de la Cuarta Revolución Industrial crean tantos problemas como los que resuelven. (Braidotti, 2019: 47-48; trad. 2020)

Aquesta distinció permet endinsar-nos en el sistema de valor de les arts que basen el treball en el cos, o millor, d'aquelles en què es delimita l'acció física com a criteri de monetarització. Tot i que les arts en general es defineixen pel seu caràcter simbòlic, existeix una diferència clau entre el sistema de valor de les arts visuals i el de les arts vives o escèniques. Mentre el mercat de



les arts visuals dissocia valor material i valor simbòlic, raó per la qual un plàtan fixat a la paret pot assolir un valor econòmic de 120.000 €, <sup>9</sup> la gran majoria de peces escèniques no es monetitzen en funció del seu valor simbòlic —o valor de mercat que és, en definitiva, el mateix, excepte el petit nucli de l'*star system* internacional—, sinó dels salaris de les persones que hi participen en el marc espaciotemporal específic de la peça que es contracta. El valor econòmic del fet performatiu és, des d'aquesta perspectiva, assimilable a tots els altres col·lectius i sectors del capitalisme avançat, el treball dels quals es valoritza sota les coordenades del temps i l'acció física.

Aquesta consideració ens permet abordar la crisi del 2008 en el sector de les arts vives tenint en compte no només els fets, sinó també la maquinària tecnològica que subjau en les decisions i estratègies dels diferents agents implicats.

### **Crisi i arts vives a Catalunya: resiliència i gir vers les arts visuals**

Una de les conseqüències directes de la crisi del 2008 pel que fa al treball de les companyies, i que en el context català es comença a fer palesa el 2011, consisteix en la reducció dels caixets dels i de les artistes. Jordi Fondevila, en el seu estudi sobre les escenes híbrides, recull els testimonis d'agents i actors de l'ecosistema de les arts vives al voltant del períple de constriccions econòmiques que formacions artístiques, tant emergents com consolidades, van experimentar en els anys posteriors al 2008 (Fondevila, 2018: 44-67). A tall d'exemple, una de les companyies, Agrupación Señor Serrano, realitza una anàlisi minuciosa de la monetarització de la seva feina com a performers: 379 € nets per un mes de feina, que des dels equips de programació s'interpreta, tal i com assenyalàvem anteriorment, «per ser-hi una estona, a l'escenari» (Agrupación Señor Serrano, 2014).

Les reduccions de caixet i pauperització de les condicions de treball conformen un primer marc material que condiciona, i ahora genera, estratègies de resiliència en els i les artistes i les companyies que influiran decisivament en la transformació de l'ecosistema de les arts vives. Si bé la crisi financera del 2008 generà un procés dramàtic de desmantellament del sector de les arts vives, aquest mateix sector provocà una transformació en els llenguatges i formats artístics que obren noves vies d'expressió artística. Braidotti recull aquesta complexitat, tal i com s'ha esmentat a la secció anterior, sota el principi d'ontologia monista (Braidotti, 2019) —una revisió del materialisme monista de Deleuze— en què una mateixa realitat conté i genera esdeveniments amb valències oposades i que resulta cabdal per tal de superar les lectures binàries dels fenòmens que s'esdevenen a la societat contemporània.

Pel que fa al context local, Jordi Duran, director artístic de Fira Tàrrrega els anys posteriors a la crisi del 2008, esbossa una primera idea que connecta

9. L'any 2019, en el marc de la fira d'art contemporani Art Basel Miami, l'artista Maurizio Cattelar va exposar l'obra *Comediante*, que consisteix en un plàtan fixat a la paret amb cinta adhesiva, que David Datuna, un altre artista, desenganxà per menjar-se'l. El ressò planetari d'aquesta acció tingué com a desencadenant el valor de l'obra, fixat en 120.000 €, en contrast amb el valor ordinari de l'objecte en què es basa: un plàtan. La diferència del valor econòmic del plàtan com a obra i com a aliment només es pot explicar en relació amb el valor simbòlic del primer.

els termes de precarietat, llenguatges artístics i resiliència amb les observacions del viratge de les propostes artístiques durant aquells anys.

A l'article «Europa a l'ADN», publicat a *El carrer és nostre* d'Aída Pallarès i Manuel Pérez, Duran aborda els canvis postcrisi 2008. El primer dels canvis que formula, conseqüència de la reducció generalitzada dels pressupostos d'equipaments, festivals i institucions, és la reducció dels formats de les produccions: les grans produccions de companyies d'arts vives nascudes el segle XX; la Fura dels Baus, Comediants, etc. no tenen cabuda en un escenari postcrisi. Fins i tot aquelles companyies amb equips més reduïts es veuen obligades a repensar les condicions dels seus projectes. Més enllà dels formats, Duran apunta, en el context de les arts de carrer, els llenguatges i estètiques que es reprenen posteriorment a la crisi del 2008: «És en l'àmbit dels formats petits, la creació *site-specific*, el treball de proximitat i el comunitari, on s'ha concentrat la major part de la producció» (Duran, 2017: 144-150). Aquest gir postespectacular en les arts de carrer, definit per altres autors d'aquest mateix llibre com a «canvi de paradigma» (Pallarès i Pérez, 2017: 155-157) congrega pràcticament la totalitat de les disciplines d'arts en contextos escènics: circ (Joan Català, Quim Girón), dansa (Quim Bigas, Vero Cendoya, Pere Faura, La Veronal) i projectes de caire multidisciplinari (Kamchatka, Obskené, cia Silere, Societat doctor Alonso), entre d'altres.

L'afirmació de Duran, tanmateix, obre una altra via d'investigació de les arts vives, més enllà dels llenguatges i formats citats; si analitzem allò que comparteixen, podem identificar les arts visuals com a denominador comú així com pel fet que aquests llenguatges pertanyen a contextos artístics anteriors. Un cop d'ull a la generació d'arts vives posterior al 2008 des d'aquesta perspectiva (El Conde de Torrefiel, Agrupación Señor Serrano, Montdedutor, Cris Blanco, nyamnyam, Cabosanroque, Pere Faura, Marta Galán, David Espinosa, La Conquesta del Pol Sud, Societat doctor Alonso, etc.) ens permet identificar la influència de les arts i la cultura visual en les seves pràctiques. Alguns dels corrents i llenguatges que recorren les peces d'aquests artistes són: el *site-specific* (nyamnyam i Pere Faura), l'art conceptual (El Conde de Torrefiel i Montdedutor), instal·lacions (nyamnyam, Cabosanroque), cinema (Cris Blanco, El Conde de Torrefiel, Montdedutor, David Espinosa), teatre document (Marta Galán, La conquesta del Pol Sud) o l'art comunitari (Marta Galán, Societat doctor Alonso).

En efecte, la majoria d'aquests artistes no reconeixen com a referències de les seves peces artistes escènics de generacions anteriors, sinó altres tipus de disciplines: instal·lacions, pel·lícules, documentals, literatura, pràctiques multidisciplinàries, etc. A més, pel que fa a la seva formació, presenten un rerefons educacional i professional força híbrid on el factor visual hi juga un paper significatiu que es materialitza en les pròpies pràctiques.<sup>10</sup>

10. Com a exemples d'aquesta tendència, podem assenyalar l'Agrupación Señor Serrano, que reconeix la influència de les pel·lícules de ciència-ficció en les seves produccions; els components de nyamnyam provenen de la música i les arts visuals; la meitat de Montdedutor (Jorge Dutor) té l'escenografia com a formació i pràctica artística prèvia a la dansa; el treball de Marta Galán posterior al 2008 adopta un gir comunitari influït per les pràctiques que entitats d'arts visuals ja havien començat a posar en pràctica (Idensitat, Sinapsis, LaFundició, etc...).



## Estètiques expandides i liminalitat

Com apuntàvem en la secció anterior, una part considerable dels llenguatges i corrents estètics d'arts visuals identificats com a part de les pràctiques de les arts vives posteriors al 2008 es van generar al llarg del segle XX. Diversos autors han investigat el recorregut de part d'aquests moviments i estètiques en el context espanyol i català. José Antonio Sánchez aprofundeix en les connexions entre el «teatre document» dels anys seixanta i setanta i les pràctiques escèniques de principis del segle XX hereves d'un posicionament sociopolític tant estètic com ontològic. Juan Pedro Enrile examina les pràctiques participatives del primer quart de segle XXI, de les quals destaquen el situacionisme i la creació de dispositius, a més de la incursió, també, en el teatre document. Núria Gómez, des d'un marc interpretatiu hauntològic realitza un recorregut d'algunes pràctiques del segle XXI que s'endinsen fins al 2018 abordant noms i projectes artístics de la generació d'arts vives posteriors al 2008 —com El Conde de Torrefiel—, que manifesten qualitats fantasmagòriques basades en una evocació d'imaginariis, referents i valors pretèrits:

En este sentido, y por consiguiente, presentamos el tropo «espectropolítica» como una hauntología visual de las formas del asedio fantasmal de la imagen tele-tecno-mediática y sus dispositivos de captura de la subjetividad humana; para dilucidar, cómo, desde el campo de las prácticas artísticas y escénicas actuales, se invocan ciertas formas de ver o visualidades críticas capaces de restituir el pasado y construir nuevos imaginarios, subjetividades y formaciones políticas en la configuración de mundos. (Gómez, 2020: 7)

De la mateixa manera que Gómez atorga una vàlida ontològica pròpia a les pràctiques artístiques hauntològiques i la producció de nous sentits, que divergeixen respecte contextos històrics anteriors i que manifesten el *zeitgeist* d'una certa contemporaneïtat artística, una part de la hipòtesi temptativa que articula l'estudi que aquí es desenvolupa defensa una vida expandida de les idees estètiques més enllà dels seus contextos d'origen. Així mateix, tal i com es mostrarà en seccions posteriors, aquestes pràctiques artístiques s'ubiquen, en el segle XXI, en un nou marc interpretatiu, el del món contemporani, que inevitablement resignifica el seu sentit original.

Davant d'aquest panorama de retorn de determinats moviments, estètiques i referents artístics, resulta inevitable preguntar-nos per les raons o confluència de factors que el motiven. Aquesta mateixa pregunta constitueix un dels pilars de la tesi de Juan Pedro Enrile (2020: 9-10) que és compartida en termes menys hegelians per Sánchez (2012: 23-24) i Foster (2017: 127-130) i que remet al concepte de «liminalitat» encunyat per Victor Turner (1974: 59). El concepte de «liminalitat» compta amb un extens recorregut en diferents camps, entre ells l'àmbit dels *cultural/theatre studies* (Erika Fischer-Lichte, 2004; trad. 2011), que connecta cultura, canvi social i performance. La investigació de Fischer-Lichte s'adreça a la potencialitat transformativa de la cultura, concretament de les arts escèniques. No obstant, Enrile

capgirar els termes de la investigació: ¿quins moments històrics resulten liminals, quins són els que contenen una potència transformadora major, en termes de canvi social? Aquest estudi de cas examinarà, a continuació, com les pràctiques artístiques i les estètiques experimentals i relacionals reapareixen o es reelaboren en moments de transformació social.

Tot i que aquesta afirmació resulta, per una banda, massa generalista i, per l'altra, l'objecte de l'estudi d'Enrile es dirigeix fonamentalment a les pràctiques i estètica relacionals, ens permet establir una primera connexió entre contextos temporals i idees estètiques.

### Montdedutor: una aproximació des de l'art conceptual

El duo Montdedutor, format per Guillem Mont de Palol i Jorge Dutor, inicia la seva trajectòria conjunta posteriorment a la crisi de 2008. La primera peça, *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*, s'estrena el 2009. Aquesta peça introdueix a l'escena de les arts vives a Catalunya una proposta amb format (concert-performance) i llenguatges que amalgamen referents i idees ben diferents respecte als que la dansa contemporània local explora en els inicis del segle XXI i que configura un primer context de referència de les pràctiques de Montdedutor.

Montdedutor pertanyen a la primera generació d'artistes que es forma en contextos europeus, en concret a Amsterdam, fet que afavoreix la introducció de tendències i estètiques alienes a l'ecosistema d'arts vives locals, com la influència de la «dansa contemporània» o «dansa conceptual» desenvolupada a partir dels anys noranta per artistes com Jérôme Bell, Meg Stuart, Xavier Le Roy, La Ribot o Boris Charmatz, entre d'altres (Lepecki, 2005: 45).

Més enllà de la influència de la dansa europea contemporània dels anys noranta —que en gran mesura pot ser entesa com una versió de l'art conceptual dels anys seixanta i setanta (Fabius, 2012: 7-12)—, l'obra de Montdedutor presenta, en les peces compreses des del 2009 al 2016, una sèrie de característiques que remetien al nucli estètic de l'art conceptual en el marc de les arts visuals dels seixanta i setanta. Aquests elements, que constituïran la base de l'anàlisi d'aquest estudi de cas, es poden resumir en: la desmaterialització de les pràctiques artístiques, el seu capgirament ontològic, la multidisciplinarietat i la inclusió de la teoria i la crítica en la pròpia pràctica artística.

Pel que fa a la desmaterialització de les pràctiques artístiques, cal entendre-la com el rebuig, no tant respecte a la materialitat, sinó vers la idea que l'art té a veure amb un «objecte» o «producte» que respon a un format predeterminat, reproductible, tangible i susceptible d'integrar-se en el mercat de l'art, com era el cas de l'art modern en els anys cinquanta, idea justificada per Clement Greenberg des de l'estètica kantiana del «gust» (Greenberg, 1965: 5; ed. 1983).

De la desmaterialització com a estratègia artística crítica, on els conceptes o idees són considerats «art» i la seva materialització quelcom secundari (Kosuth, 1991: 13-16), (Lippard, 1973: 7; ed. 1997), (LeWitt, 1969: 3-5) és després, així mateix, un capgirament ontològic: l'espai on es genera l'art no és

exterior sinó que s'esdevé a la pròpia ment o imaginació de l'espectador, que és on cobra sentit l'experiència estètica.

La incorporació de llenguatges d'altres disciplines o àmbits artístics, com és el cas de la filosofia del llenguatge o analítica en l'àmbit de les arts visuals, va permetre explorar noves dimensions estètiques en la creació artística. Un dels protagonistes, que marcà un punt d'inflexió en l'estètica del segle XX, fou Austin i el seu llibre *How to do things with words*, que investiga les possibilitats performatives del llenguatge verbal.

Com a conseqüència de la multidisciplinarietat, les pràctiques artístiques van incloure aspectes teòrics i crítics sobre la naturalesa de l'art, fet que va transformar l'experiència estètica contemplativa en una experiència reflexiva i crítica. La generació d'artistes conceptuals integrada per Kosuth, Sol LeWitt o Lippard —entre d'altres— elaboren decàlegs estètics com a part de la seva pràctica artística on se situen i participen del debat que es desenvolupa en el si de la filosofia, en considerar l'art un artefacte analític i, per tant, equivalent al pensament: «Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context —as art— they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a *definition* of art». (Kosuth, 1991: 20).

Així, de la mateixa manera que l'art conceptual posa en qüestió l'art modern, invertint el seu model ontològic, Montdedutor realitza una aposta «ontocrítica», parafrasejant Lepecki (Lepecki, 2005: 16), envers la idea de la dansa encunyada per la *modern dance* com a moviment continu (d'un cos humà), per passar a explorar altres modes possibles del moviment més enllà de les convencions iniciades al segle XVI, sedimentades al segle XX, i que impliquen el qüestionament i la descentralització del cos humà com a epicentre de la dansa.

Montdedutor se situa, doncs, als límits de la dansa, a la metadansa, ja que l'exploració i la crítica que constitueixen el gruix o essència del seu treball implica qüestionar elements escènics convencionals a través de codis aliens a l'escena —i que per aquesta raó permeten generar un espai «des de fora»— dels llenguatges i formats escènics. Aquesta visió crítica en les formes artístiques i no en els continguts, estableix un gir en les arts vives posteriors a la crisi del 2008 caracteritzat per la creació de llenguatges i formats que provenen de disciplines artístiques que treballen la imatge, com ja s'ha apuntat en la secció 3 d'aquest article. Alguns exemples són: el cinema documental, el situacionisme, el *site-specific*, l'art comunitari, la ciència-ficció, les instal·lacions visuals i/o sonores, els dispositius, l'art multimèdia i l'art conceptual.

#### Descodificant imaginariis. *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*

En relació amb aquest gir, que implica no només una major hibridació disciplinària en l'àmbit de les arts vives, sinó una transformació en els llenguatges, la primer peça de Montdedutor, *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*, resulta especialment adient com a exemplificació d'aquest viratge. La peça, un concert-performance, tal i com ells

mateixos l'anomenen, treballa la performativitat des de diferents disciplines i llenguatges: el so, la música, el cinema, la il·luminació o els objectes conformen, en paraules dels mateixos artistes, «la banda sonora d'una possible escena d'una possible pel·lícula de terror» (Montdedutor, 2011).

La primera de les característiques d'aquesta peça en relació amb les estratègies de l'art conceptual, és el trencament d'un format convencional en les arts del moviment, amb la descentralització del cos humà —i el seu moviment continu— del focus de la pràctica artística. Montdedutor utilitza el cos humà com a canalitzador del so, la imatge i les accions i desplaça la performativitat centrada en el o la performer en una multiplicitat d'objectes, de sons i d'interaccions entre aquests elements.

Les associacions plantejades per Montdedutor entre imatges i sons constitueixen un desafiament a unes lògiques construïdes i consolidades, en aquest cas del cinema de terror, adreçades a generar «moviment» en la ment o imaginació de l'espectador, que ha de descodificar i recodificar les escenes d'aquest concert-performance.

### ¿Y por qué John Cage?. La performativitat de les paraules

L'exploració expandida de la performativitat més enllà dels cossos, és un aspecte que està profundament relacionat amb l'art conceptual. El 1962, Austin publica *How to do things with words*, un llibre de filosofia analítica que revoluciona la idea sobre la funció del llenguatge en basar-se en l'anàlisi del llenguatge ordinari tot assenyalant la dimensió performativa que posseeixen alguns enunciats, com «I do take this woman to be my lawful-wedded wife» o «I declare war» (Austin, 1962: 11; ed. 2020). D'aquesta manera, obre l'àmbit performatiu més enllà dels cossos a les paraules.

Tot i que l'art conceptual s'associa habitualment amb propostes racionals, calculades i distants, resulta fonamental recordar els seus orígens als anys seixanta i els objectius que perseguia, motivats per una forta determinació i un desig de revolució en l'àmbit artístic i estètic —així com del mercat de l'art—, fins al moment força conservador i basat en objectes considerats artístics pel fet d'adoptar un determinat format, com pintures o escultures. Per tant, l'art conceptual fou l'estratègia que sorgí com a resposta a un panorama artístic estancat. De la mateixa manera, Montdedutor rescata estratègies, codis i preocupacions de l'art conceptual adreçades, en aquest cas, a l'estancament o esgotament de la dansa, que es reflecteixen a la peça ¿Y por qué John Cage? —fent al·lusió justament a un artista conceptual anterior al moviment dels anys seixanta.<sup>11</sup>

El que es proposa, primer de tot, és una peça basada en el procés i no en el resultat, factor que imprimeix un tempo molt més lent a l'experiència de la performance i que desaccelera, per tant, l'expectativa del públic, al qual se suma una interrupció o suspensió del moviment, o més aviat un desplaçament cap a la performativitat de les paraules, a través d'un exercici de repetició i variació —característic de l'art i la dansa conceptuals— que genera

11. Les obres d'alguns artistes com John Cage o Marcel Duchamp, tot i pertànyer a un marc temporal anterior a l'encunyament de l'art conceptual, es basen en idees o conceptes i no en la materialització artística de la seva obra, de la mateixa manera que l'art conceptual ho reivindica dècades més tard com a fonament de les pràctiques artístiques.

diferents sentits i situacions a través de les mateixes paraules i que, per tant, proposa un moviment que no té lloc a l'objecte, sinó en l'experiència dels espectadors.

### *HOLAQUÉHACE*. La desmaterialització de les pràctiques escèniques

Un segon aspecte de gran transcendència per a les pràctiques artístiques conceptuals i postconceptuals, i que analitzarem a continuació en l'obra de Montdedutor, és la idea de la «desmaterialització de l'art». Joseph Kosuth escriu, l'any 69 un text referencial respecte als principis estètics de l'art conceptual anomenat *Art after philosophy and after*, on estableix un nou camp per a les pràctiques artístiques. Contràriament a la tesi estètica kantiana defensada per Greenberg, Kosuth declara que l'art no té a veure amb els objectes, ni amb la bellesa ni amb el «gust» de determinats crítics que decideixen allò que és art i allò que no ho és; Kosuth situa l'art en un pla eidètic, immaterial i l'execució, l'objecte, són considerats un mer tràmit.

En aquest context, els crítics d'art Lucy Lippard i John Chandler van encunyar el terme «desmaterialització» per fer referència a l'art sense objectes (Lippard; Chandler, 1968: 31-36). Aquests autors pronosticaven un futur artístic que permetria defugir la comodificació —o mercantilització— de l'art. Aquesta aposta denota el caràcter revolucionari i crític de l'art conceptual, ja que apunta no només al mercat de l'art sinó al marc socioeconòmic que el sosté: el sistema capitalista. En efecte, els anys seixanta s'erigeixen com el moment de consolidació de les classes mitjanes, el fordisme i l'economia basada en l'adquisició i la producció d'objectes. L'objecte esdevé principi i fetitxe d'una societat que assimila la lògica mercantilista a qualsevol altre àmbit de la vida. La idea de «desmaterialitzar» esdevé, per tant, una crítica al cor del sistema i una proposta de dissolució del seu pilar fonamental, l'objecte:

No obstant, va ser més aviat la forma que el contingut de l'art conceptual el que contenia missatge polític. Les regles hi eren per ser trencades. La pulsó en contra del sistema dels anys seixanta va posar el focus en la desmitologització i descomodificació de l'art, arran de la necessitat d'un art independent (o «alternatiu») que el cobdiciós sector implicat en l'explotació mundial i la guerra de Vietnam no pogués comprar ni vendre. (Lippard; Chandler, 1968: 31-36)

Així, Montdedutor presenten en relació amb, o més aviat contra la idea de l'art com a mercat, una peça que renuncia a espais escènics reconeixibles, a la possibilitat de la seva reproductibilitat i, en definitiva, a ser identificada com a art: la intervenció *HOLAQUÉHACE*. Ni tan sols es dirigeix a un públic determinat i la seva descontextualització dilueix i confon de manera intencionada la pràctica artística amb la vida quotidiana. La intervenció va tenir lloc al Festival Salmon l'any 2015 a diversos llocs antiespectaculars com els lavabos, la cafeteria del Mercat de les Flors, o l'accés a les sales, així com a l'escenari en un exercici de suplantació d'altres artistes en el moment de saludar el públic.

La concepció del futur sense objectes de Lucy Lippard o la idea de Sol LeWitt de l'art com a «màquina de produir idees» (Sol LeWitt, 1967: 80) semblaven albirar el que dècades més tard anomenem món digital, un món mancat d'objectes que, malgrat perfilar-se com un món possible —i desitjable— des de les tesis de l'art conceptual, suposa també tot allò que l'art conceptual pretenia desactivar: un espai que no només és ocupat i explotat sota lògiques capitalistes, sinó que s'erigeix, de nou, en espai fetitxe global i camp de joc de noves variants biopolítiques.

### «Grand Applause». Coreografies no antropomòrfiques

Byung-Chul Han, Bourriaud o Rosi Braidotti són alguns dels pensadors que assenyalen la desmaterialització del capitalisme com a tret cabdal del segle XXI, a través del desplaçament del nucli econòmic global a espais i formats intangibles. Bill Gates formula ja, l'any 1995, la seva particular utopia futurista del consum, basada en el concepte de *friction-free capitalism* (Gates, 1995: 158): el capitalisme alliberat dels inconvenients de la matèria, dels cossos, del factor humà, de la natura, el temps, l'espai, etc., com una mena de món platònic de les idees que funciona de manera autònoma i indiferent a la resta: el capitalisme sense capital.

No obstant, l'art conceptual no ha tornat al segle XXI a proporcionar un marc simbòlic al «capitalisme sense friccions», sinó més aviat el contrari: a explorar altres mons possibles. Fins i tot, en un gir inesperat, reivindicar altres formes materials i altres maneres de ser cos. Com s'ha apuntat anteriorment, l'aposta per introduir estratègies i codis de l'art conceptual en el cas de Montdedutor per a crear els dispositius que són, en definitiva, les seves peces, té a veure amb una situació d'esgotament, d'estancament de la dansa, però no només d'ella. Lepecki defineix, a *Exhausting Dance*, la dansa moderna com a moviment continu que reproduïx, en definitiva, el principi mateix de la modernitat i les seves lògiques econòmiques capitalistes de producció de subjectivitat, de disciplinament del cos, etc. (Lepecki, 2005: 13). Per tant, quan les coreografies experimentals, com el cas de Montdedutor, proposen interrompre, suspendre o desacelerar el moviment, qüestionen també tota l'estructura socioeconòmica que suporta aquest paradigma estètic construït al llarg del segle XX. Aquest moviment crític respecte al món contemporani, no obstant, es dirigeix, en última instància, a nosaltres mateixos, a la pregunta pel lloc, pel tarannà i pel futur dels éssers humans en el segle XXI. Una de les respostes temptatives des dels neomaterialismes, el posthumanisme, el realisme especulatiu i la teoria de l'actor xarxa que sorgeixen al segle XXI, consisteix en la revisió del concepte i les relacions que establim amb la matèria, i que alhora suposa una revisió del nostre antropocentrisme, del ser de les coses en funció nostra i supeditades a l'ésser humà sota lògiques d'ús, de recurs i d'explotació.

En relació amb aquest marc de pensament, la peça *Grand Applause*, una versió de *Carmen* de Bizet, reconvertida en una coreografia d'objectes, proposa un darrer gir ontològic. A *Grand Applause*, Montdedutor renuncia en gran mesura a la seva presència, al protagonisme escènic i la representació antropomòrfica, en favor d'una coreografia centrada en elements no



humans: instal·lacions artístiques recontextualitzades on els objectes constitueixen el centre del moviment d'objectes; fins i tot el cor de l'òpera apareix caracteritzat de fantasma, difuminant així la figura humana. Excepte al final de la peça, les aparicions de Montdedutor posseeixen una funció fonamentalment tècnica, que consisteix en l'execució d'alguns dels canvis escènics de l'òpera. En definitiva, aquesta aposta per la quasi dissolució del performer com a representació humana sembla apuntar a la culminació d'un procés de descentralització del propi rol del performer com a eix o demiürg de l'escena —ja present a peces com *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores* (performer com a mèdium), *¿Y por qué John Cage?* (performativitat més enllà del cos) o *HOLAQUÉHACE* (dissolució de contextos performatius convencionals)— que esdevé un element més de l'ecosistema coreogràfic.

## Conclusions

Montdedutor articula, a partir de l'entrellat ontoestètic de l'art conceptual, una deriva de la performativitat que s'estableix al segle XX i que Fischer-Lichte condensa a la frase «The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance»<sup>12</sup> (Fischer-Lichte, 2008: 32). Si bé les primeres obres del duo que aquí s'analitza tenen lloc en un context que respon al que Fischer-Lichte estableix com a marc performatiu, les dues posteriors: *HOLAQUÉHACE* i *Grand Applause* s'allunyen de la copresència performer-espectador; la primera dissol l'estatus del performer i el fa inidentificable, i la segona elimina en bona mesura el protagonisme i la presència humana de l'equació. No obstant, i malgrat la desaparició d'un dels termes de l'equació, la presència de performativitat, d'acord amb les tesis desenvolupades, resulta innegable. Constitueix, però, un tipus de performativitat diferent de la imaginada per Fischer-Lichte. Les pràctiques artístiques que la filòsofa alemanya addueix com a casos o exemples formen part del teatre o art relacional originat els anys noranta, on la participació constitueix l'eix vertebrador, travessat per una amalgama de processos socioculturals i econòmics específics (Bourriaud, 2008) que provoquen la filtració de l'art en espais compartits i públics. Les arts vives posteriors al 2008, però, demanen nous referents conceptuals que responguin a la seva peculiaritat, en concret als processos de descentralització de les pràctiques artístiques. En aquest sentit, Bourriaud defineix l'artista contemporani com a «antropòleg molecular» (Bourriaud, 2021: 107), la funció del qual resideix a reestablir l'alteritat, i Brugerolle proposa un canvi de genealogia del verb *to perform* (que inclogui les pràctiques postperformatives objectuals), que remet a l'arrel francesa del terme *perfourir* i que recull el protagonisme objectual del seu significat originari (produir o construir mobles) (Brugerolle, 2018: 271). No obstant, potser la revisió de la paraula *liveness* (en el sentit de les arts vives o l'art en viu) facilita la inclusió d'agències tant humanes com no humanes en l'àmbit de la postperformance o arts vives. En el marc de la polèmica sobre el terme *Live*

12. «La presència corporal d'actors i espectadors possibilita i constitueix la performance.»

*Art* al Regne Unit, Johnson recorda que el significat de *liveness* no es troba vinculat a una presència estrictament humana o corporal, sinó a la simultaneïtat temporal d'un esdeveniment vers l'espectador (Johnson, 2013: 28), i expandeix d'aquesta manera l'agència i el concepte de performance —humana— proposat per Fischer-Lichte.



## Referències bibliogràfiques

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO. «A taquilla (La estrategia suicida)». *Revista Tea-tron* [en línia]. <<http://www.tea-tron.com/srserrano/blog/2014/11/05/a-taquilla-la-estrategia-suicida/>> [Consulta: 15 gener 2022].
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 1a ed, 1962. Barakaldo Books, 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusiones: Estética del capitaloceno*. Traducció del francès d'Eduardo Berti. Edició original: *Inclusiones - Esthétique du capitalocène* (2021). Madrid: Adriana Hidalgo, 2021.
- BRAIDOTTI, Rosi. «A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities». *Theory, Culture & Society*, 36 (6), 31-61. SAGE Publications Ltd, 2019. <<https://doi.org/10.1177/0263276418771486>> [Consulta: 11 novembre 2022].
- BRAIDOTTI, Rosi. *El conocimiento posthumano*. Traducció de l'anglès de Júlia Ibarz. Edició original: *Posthuman Knowledge* (2019). Barcelona: Editorial Gedisa, 2020.
- BRUGEROLLE, M. de. «Future Post Performances». *Mousse Magazin*, 63, 2018, p. 266-275.
- CARRIGAN, Mark; PORPORA, Douglas V. «Introduction: Conceptualizing post-human futures». *Post-Human Futures* (pp. 1-22). Londres: Routledge, 2021.
- DURAN, Jordi. «Europa a l'ADN». A: *El carrer és nostre*. Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017, p 144-150.
- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. [en línia]. Tesi doctoral. Departamento de Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, 2016. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39984/>> [Consulta: 25 maig 2022].
- FABIUS, Jeroen. «The missing history of (not) conceptual dance», A: Merel Heering, Ruth Naber, Bianca Nieuwboer i Liesbeth Wildschut, eds. *Danswetenschap in Nederland*, 7, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, 2012 [en línia] <<https://bit.ly/44iVX6M>> [Consulta: 12 novembre 2022].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. Traducció de l'alemany de Saskya Iris Jain. Edició original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Londres; Nova York: Routledge, 2008.
- FONDEVILA, Jordi. *Estudi específic sobre l'àmbit sectorial de l'Autoria Escènica Interdisciplinària No-Convencional (o Escenes Híbrides) a Catalunya*. Estudi no publicat. Barcelona: Institut de les Empreses Culturals (ICEC), 2018.
- FOSTER, Hal. *Bad new days: Art, Criticism, Emergency*. Londres: Verso Books, 2017.
- GATES, Bill. *The Road Ahead*. Nova York: Viking Penguin, 1995.
- GREENBERG, Clement. «Modern Painting». A: Francis Frascina i Charles Harrison, (eds): *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Nova York: Routledge 1983.

- GÓMEZ, Núria. *Espectropolíticas: imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas* [en línia]. Tesi doctoral. Departament de Comunicació. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2020. <<http://hdl.handle.net/10803/671013>> [Consulta: 03 novembre 2022].
- HARAWAY, Donna. J. «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, p. 575-599. <<https://doi.org/10.2307/3178066>> [Consulta: 15 febrer 2022].
- JOHNSON, Dominic. *Critical Live Art Contemporary Histories of Performance in the UK*. Oxon: Taylor & Francis, 2013, p. 28.
- JORNET, Alfredo; DAMÇA, Crina. «Unit of analysis from an ecological perspective: Beyond the individual/social dichotomy». *Learning, Culture and Social Interaction*, vol. 31, part B, 2019. <<https://bit.ly/3O5NoYZ>> [Consulta: 21 setembre 2021].
- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1991.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova York: Routledge, 2006.
- LEWITT, Solomon. «Sentences on Conceptual Art». o-9, núm. 5. Nova York: 1969, p. 3-5.
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. «The dematerialization of Art». *Art International*, 12:2, 1968, p. 31-36.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. (1973). Los Angeles: University of California Press Ltd., 2001
- MONTDEDUTOR. *Montdedutor*. [en línia]. <<https://www.montdedutor.com/our-work>> [Consulta: 9 agost 2022].
- PALLARÈS, Aída; PÉREZ, Manuel. *El carrer és nostre*. Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017.
- RIFKIN, Jeremy. *The Zero marginal cost Society: The internet of things, the collaborative commons and the eclipse of Capitalism*. Nova York: Macmillan Publishers, 2014.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Mèxic D. F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- SCHNEIDER, Rebecca. «New Materialisms and Performance Studies» *TDR* (1988-), vol. 59, núm. 4, 2015, p. 7-17. <<http://www.jstor.org/stable/24585027>> [Consulta: 11 setembre 2021].
- STALPAERT, Christel; BAARLE, Kristof van; KARREMAN, Laura (eds). *Performance and Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies*. Cham Palgrave Macmillan, 2021.
- TURNER, Victor. «Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology» *Rice University Studies*, 1974, 60, 3, p.53-92.