
Simposi Internacional Estudis Escènics

Facin joc!

Formats, dispositius i aparells d'interacció (a l'escena relacional)

Institut del Teatre. 13, 14 i 15 d'octubre de 2020

Relatoria a càrrec de
Verónica NAVAS RAMÍREZ

Sumari

Nota preliminar

DIA 1. 13 d'octubre de 2020

Benvinguda institucional

a càrrec de Magda PUYO (directora general de l'Institut del Teatre)
i Carles BATLLE (director de Serveis Culturals)

Presentació del Simposi

a càrrec de representants del Comitè Organitzador.

Marc conceptual. Óscar CORNAGO i Roberto FRATINI

Dispositius ludicoteatral. Jordi FONDEVILA i Constanza BLANCO

Conferència. Jordi CLARAMONTE

Per què tota l'estètica és relacional i per què el que Bourriaud anomena estètica relacional fa pudor?

Conferència. Manuel DELGADO

La vida és pur teatre. Veritat i fingiment al pla de la interacció relacional

Dispositiu lúdicoteatral. Marc VILLANUEVA i Gerard VALVERDE

El candidato (o candidata)

Dispositiu ludicoteatral. Clara TENA, Mar MEDINA i Aimar PÉREZ GALÍ

SUSANA

Conferència. Anxo ABUÍN

Ficcions immersives: l'autoteatre de Rototaza

Conferència. Paulo Antonio GATICA COTE

Teatre en temps de pandèmia: la distància social com a categoria estètica

Conferència. Christina SCHMUTZ

Jugar amb els dispositius vol. 2 – la utopia d'una entesa

Taula rodona

amb Stefan KAEGLI, Mónica RIKIĆ i Roger BERNAT,
conduïda per Constanza BLANCO

DIA 2. 14 d'octubre de 2020

Gran Casino IT (speed dating).

Comunicacions i dispositius lúdico-teatral:

MOS MAIORUM | **Turba**

Judith PUJOL | **Una participació activa en el procés de creació dramaturgic de l'espectacle**

Verónica NAVAS RAMÍREZ | **La Ciudad**

MAMBO PROJECT | **Iaia**

LAST | **Tiranes Banderes. La construcció d'un símbol com a performance**

Paula PASCUAL DE LA TORRE | **Protocols d'intimitat: programació i artesanía de l'experiència teatral immersiva**

Laura CLOS, 'Closca', Pau MASALÓ, Xesca SALVÀ i Marc VILLANUEVA MIR | **Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)**

Dispositiu ludicoteatral. SOCIETAT DOCTOR ALONSO

El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules

Dispositiu ludicoteatral. NYAMNYAM

A quatre potes

Debat sobre els dispositius ludicoteatral presentats

dinamitzat per Roberto FRATINI i AGOST PRODUCCIONS

DIA 3. 15 d'octubre de 2020

Comunicació. David PÉREZ

El museu viu: del mausoleu al parc d'atraccions

Dispositiu ludicoteatral. ERRO GRUPO

Jogadouro

Dispositiu ludicoteatral. La Farinera

Farinera, et guanyaràs el pa amb la suor del teu front

Conclusions

a càrrec de Roberto FRATINI, Óscar CORNAGO, Constanza BLANCO, Carles BATLLE i Verónica NAVAS

Verónica NAVAS RAMÍREZ

Nota preliminar

Aquesta és una relatoria plena de forats i buits, també de places.¹

A priori, l'elecció d'aquest format respon a la voluntat de deixar per escrit i seguint l'ordre cronològic «allò que va passar» durant les tres jornades d'octubre de 2020 en el simposi *Fem joc!*, el tercer de la revista *Estudis Escènics*. Comprèn tot un espectre que va de la transcripció més notarial al document resumit o la paràfrasi, passant per l'empremta, la traça o el rastre.

Això no obstant, si se segueix amb la lectura, aviat es constatarà que «una cosa son las ideas, otra cosa es lo que pasa». La qualitat saltironadora de la dinàmica de *Fem joc!*, amb esdeveniments simultanis (per programa) o encavalcats (per contingència), portava implícita, per a qui hi participava, l'acte de la tria: què sí, què no. La lectura situada del que segueix passa per dialogar amb la persona que escriu aquest article, participant en el simposi per via triple: relatora, conferenciant i, sempre i sobretot, espectadora.

És així com la naturalesa documental d'aquesta relatoria és eclèctica i es pot entendre com una guia no reglada —o un índex de vint mil paraules— per a la lectura del número 46 de la revista de l'Institut del Teatre. Alguns dels forats o esdeveniment dels quals aquí no hi ha testimoni podran cobrir-se amb articles que els autors de conferències, comunicacions o dispositius aporten a la revista, encara que potser desviats (o corregits o matisats) en relació amb el que es va sentir i veure l'octubre de 2020 als espais de l'Auditori, al Teatre Estudi o als carrers de Montjuïc (de l'Atri de l'Institut al Teatre Grec). Qui tingui el privilegi d'haver-hi estat llavors i de llegir el número ara, possiblement mancarà de la memòria per aplicar criteris de rigor i fidelitat entorn de l'acte i el registre. I és així com ha de ser.

D'altra banda, aquí es trobaran petites «places», tímides obertures enciclopèdiques formatades com a notes a peu de pàgina amb la voluntat de situar contextualment l'enunciació del simposi i de qui hi participava, i també d'ampliar els referents aportats. Això, junt amb tot el que s'ha dit anteriorment, atorga al conjunt de l'últim número de la revista una lògica d'hipertext —ergo, relacional— del tot coherent amb el focus del simposi.



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

DIA 1. 13 d'octubre de 2020²

Benvinguda institucional

a càrrec de Magda PUYO (directora general de l'Institut del Teatre)
i Carles BATLLE (director de Serveis Culturals)³

Teatre Estudi, 13/10/2020, 9.30 h

La directora general de l'Institut del Teatre⁴ Magda Puyo destaca el fet que la revista *Estudis Escènics*,⁵ tot i una desaparició temporal, es dedica a la reflexió des de 1957. Des de fa tres anys, la revista organitza, a més, un simposi internacional anual com el que ens ocupa.⁶ Quant al focus del simposi, Puyo comenta que les característiques comunes entre l'art relacional, les poètiques de la interacció, etc., serien la trobada, la proximitat o la resistència sociopolítica i econòmica. Quan la vivència humana és el «projecte», no hi ha lloc per a espectadors passius, afirma.

Així mateix, i en relació amb la dinàmica conjuntural (és la primera tardor de la pandèmia),⁷ Puyo destaca, d'una banda, la «contradicció» com a essència del simposi, el qual augmenta, si fos possible, la necessitat d'existir; i, d'una altra, ressalta la ironia de la situació viscuda i com l'art pot sobrepassar inèrcies negatives adquirides involuntàriament. Per això, i abans de donar pas a Carles Batlle, recorda les paraules de Nicholas Bourriaud: «Sembla més urgent inventar relacions possibles amb els veïns, en el present, que esperar dies millors».⁸

2. Els vídeos d'alguns dels esdeveniments del simposi es poden consultar íntegrament a l'Arxiu Audiovisual de les Arts Escèniques de Catalunya (AAAEC). Sempre que el vídeo estigui disponible, s'enllaçarà en una nota a peu de pàgina referenciada rere el títol de l'acte. Aquesta relatoria constitueix una versió abreujada, referenciada i per escrit dels continguts del simposi. Si la voluntat és una visió obtenir una panoràmica exhaustiva de cada acte, es recomana el visionament consultar la font visual.

3. Vídeo: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2094>.

4. D'ara endavant, IT.

5. El de 2020 serà el núm. 45 d'aquesta revista acadèmica de mirada global. Més informació al lloc web <<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/index>>.

6. Celebrats sempre a la tardor, els dos simposis anteriors han estat *Teatre i ciutat. Escenografies preexistents* (2018) i *Sóc contemporani! Strindberg i el teatre d'avui* (2019).

7. En les dates en què se celebra el simposi, Catalunya es veu afectada per les restriccions compreses dins la Resolució SLT/2546/2020 del Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya (DOGC). Algunes de les mesures que s'endureixen amb la finalitat d'afavorir «la reducció de les interaccions socials, tant en espais públics com privats» són: la limitació dels aforaments dels teatres, així com de les sales de cinema o les instal·lacions i els equipaments esportius, que es manté en 50 %, independentment de les dimensions i característiques físiques de l'espai; la limitació a sis persones en reunions familiars o de caràcter social; la suspensió de l'activitat en salons de jocs, casinos i sales de bingo; el manteniment de l'activitat en restauració mitjançant, exclusivament, serveis d'entrega a domicili o recollida a l'establiment amb cita prèvia, etc. Tots els casos esmentats s'inclouen dins del paquet de divuit mesures especials en matèria de salut pública per a la contenció del brot epidèmic de la pandèmia de COVID-19, que incideix en el «compromís individual i un comportament social de cautela i autoprotecció».

Font: DOGC <<https://dogc.gencat.cat/ca/document-del-dogc/?documentId=884110>> [Consulta: desembre 2020].

8. BOURRIAUD, Nicholas. *Estètica relacional*. Buenos Aires: Adriana Hildalgo Editora, 2008, p. 54.

Per la seva banda, Batlle, director de Serveis Culturals, fa una breu repassada del simposi amb una primera al·lusió al component lúdic del títol (*Facin joc!*). La celebració de l'esdeveniment i els continguts tractats i que se'n deriven nodriran la revista de l'any que ve, centrada en la recerca, la creativitat i la creació contemporània. Batlle destaca la «ironia» de la situació pandèmica d'enguany en relació amb la tria temàtica del simposi —l'«estètica relacional» i els protocols aplicats a l'escena—, així com la «presencialitat», l'agent de resistència que l'equip del simposi «ha volgut mantenir contra els elements». De l'organització, que va tenir lloc mitjançant videoconferències durant el confinament,⁹ en formen part Carles Batlle Jordà (Institut del Teatre, Barcelona), Anxo Abuín González (Universidad de Santiago de Compostela), Constanza Blanco (Universitat Autònoma de Barcelona / Institut del Teatre), André Carreira (Universidad del Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil), Óscar Cornago (Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC]), Jordi Fondevila (Institut del Teatre) i Roberto Fratini (Institut del Teatre).¹⁰

Batlle clou amb un aclariment: *Estudis Escènics* és una revista acadèmica que recull material escrit, però el simposi que organitza es nodrirà del mateix esperit de l'objecte que tracta, amb la constitució d'un seguit d'activitats, dinàmiques, disposicions de debat i estructures diferents de les habituals i que inclouen, entre altres, taules rodones (vertebrades com a jocs) o un *speed dating* (Gran Casino IT) de comunicacions i dispositius ludicotatral a diversos espais interiors i exteriors.



9. El Govern espanyol declara d'estat d'alarma el 14 de març de 2020. Una de les conseqüències directes és la limitació de la llibertat de circulació de les persones (Article 7, Disposició 3692 del BOE núm. 67 de 2020, <<https://www.boe.es/boe/dias/2020/03/14/pdfs/BOE-A-2020-3692.pdf>>), concretada, entre altres mesures, en un confinament domiciliari. Aquesta limitació es relaxa progressivament a partir del 2 de maig del mateix any amb una desescalada asimètrica a tot l'Estat. A partir d'aquesta data, es permet, entre altres, la sortida al carrer amb limitació horària per passejar o fer exercici.

10. Organització del tercer simposi internacional de la revista *Estudis Escènics* (comitè organitzador i comitè científic): <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/organitzaci%C3%B3>>.

Presentació del Simposi

a càrrec de representants del Comitè Organitzador

Marc conceptual. Óscar CORNAGO i Roberto FRATINI

Dispositius ludicoteatral. Jordi FONDEVILA i Constanza BLANCO

Teatre Estudi, 13/10/2020, 9.40 h

Marc conceptual. Óscar Cornago i Roberto Fratini

Óscar Cornago, que havia de ser-hi físicament, no ha pogut sortir de Madrid, ciutat en què resideix, a causa de les restriccions de mobilitat per la COVID-19, motiu pel qual hi és per videotrucada en directe (Zoom). Així, els assistents a la primera sessió del simposi poden sentir Cornago i veure'l projectat a la paret frontal del Teatre Estudi, una mena de pantalla «involuntària» propiciada per l'arquitectura de la sala. Els assistents veuran tan aviat Cornago com les diapositives que compartirà per anar seguint el discurs.

Óscar Cornago obre el marc conceptual d'acord amb idees i metodologies que han inspirat el grup coorganitzador del simposi. Abans de seguir, però, proposa recitar un «petit mantra (per al simposi i per a la vida)» inspirat en John Cage, i demana als assistents que s'hi afegeixin. Cornago desplaça la seva imatge de la pantalla i ens mostra la frase, la recita i anima a recitar-la conjuntament: «Una cosa son las ideas, otra cosa es lo que pasa». Quan el que passa, segueix, no respon a allò que passa, dir el mantra no sols «omple el cos», sinó que passa a tenir una finalitat consoladora, *celebratòria*. (L'investigador tindrà present en tot moment un públic que no veu, atesa la col·locació de la webcam al Teatre Estudi, que enfoca cap a la taula dels conferencians, no pas cap al públic). Amb humor crític, apunta: «No sé si lo habéis hecho o no. Tampoco has de hacer lo primero que alguien te dice por una pantalla.»)

Després del mantra col·lectiu (recitat per una part dels presents però no tots), Cornago parla del *Programa elemental de l'oficina d'urbanisme unitari*,¹¹ d'Attila Kotanyi i Raoul Vaneigem (publicat el 1961 en el número 6 de *Internationale Situationniste*), i en destaca la idea de no-participació en el mitjà urbà. Cinquanta anys després d'això,¹² recorda, *TIME* ens tria com a persona de l'any, però no en l'era del cos, sinó en la de la pantalla i les xarxes socials, i així és com la revista nord-americana dona la benvinguda al nou món, al teu món, tal com diu la portada (Cornago ens la comparteix). Es tracta, comenta, d'un món d'ofertes per participar en tot i tothora. Com els presents, diu, «treballadors públics que optem per participar».

Es relaciona la imatge amb les *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, obra que Pierre Bordieu publica el 1994 i en què parla sobre l'aprofitament del mitjà a través dels recursos per fer-lo sostenible i viure millor, i sobre l'economia dels mitjans per obrir espais habitables, incerts, on poder-se moure,

11. Consultable en castellà a: <<https://sindominio.net/ash/isoseixanta5.html>>, recuperat d'*Internacional situacionista*, vol. I: *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris (Traficantes de Sueños), 1999. [Consulta: desembre 2020].

12. 2006 <<http://content.time.com/time/covers/0,16641,20061225,00.html>> [Consulta: desembre 2020].

enfront de l'economia de resultats, que és el que hi havia fins al moment. És als noranta quan es consolida aquesta via de recerca com a forma d'art, de generació de coneixement entorn d'una forma pràctica i sensible. Cornago ho completa amb la frase escrita a la figura 1: «Bordieu define la razón práctica por la capacidad de aprovechar los recursos inmediatos del medio, las “potencialidades inscritas en el cuerpo de los agentes y en la estructura de las situaciones en las que estos actúan o, con mayor exactitud, en su relación” (1994)».

En els actius a l'alça des dels noranta, prossegueix, les institucions es fan càrrec que la teoria es comença des de la pràctica. Així, amb la institucionalització els mitjans esdevenen la fi, de manera que s'han de repensar, cosa que constitueix un problema. D'altra banda, apunta Cornago, la teoria formulada des de l'altre costat de l'art s'entrellaça i això és bo a priori, però presenta el perill que la potència colonitzadora del pensament imposi una relació fantasmagòrica i fagocitzadora sobre l'art.

Óscar Cornago traça llavors una història «impossible» (des de la idea de relat lineal amb sentit únic) dels camps d'experiència però possible (entesa com a possibilitat passada, present o futura), i ho fa consultant-la a tres grans «oracles»:

L'«oracle núm. 1» ve determinat pels dos esquemes de la diapositiva anterior, que remetent a la Black Mountain College,¹³ «la Bauhaus americana a l'abric de l'alemanya», en paraules de Cornago. L'exemple de Fuller li serveix per demostrar el paper de la universitat, que enfocava les arts com a formes de recerca, de fer les coses «d'una altra manera». Les dues estructures mostrades no tenen un ús fix, qüestió que l'investigador enllaça amb la museïtzació de la *performance* i la comercialització d'abast popular de l'art.

En el cas de «l'oracle núm. 2», Cornago torna al situacionisme —una història de secessions a l'encalç de la coherència, diu, amb les arts com a forma d'intervenció política, social, etc.— i recorda també Guy Debord, cofundador de la Internacional Situacionista, i la consciència del filòsof francès cap a «la capacitat de la història per acabar amb les pràctiques». Debord és autor de *La societat de l'espectacle* (1957), on desenvolupa, entre altres qüestions, la noció d'«espectacle social», amb el públic com a element integrat en l'obra, en l'espai del quotidià, i el problema derivat de l'espectacularització d'allò no-espectacular.

Quan arriba el torn del tercer oracle, de caràcter *decolonial* i de gènere, Cornago aprofita l'avinentsa per apuntar que el focus del simposi és la participació, però en l'obertura no hi ha dones. Se situa llavors a l'Argentina, a Buenos Aires, amb la introducció del *happening* i l'ús que el lacanià Óscar Masotta i altres artistes en faran, centrat en la «importació» com a objecte de museu, sobretot no en la versió de cos i mostra, però sí de les oportunitats que l'espai ofereix, és a dir, el «museu del *happening*», «accions amb idea de provocar una altra cosa». Cornago explicita que ara el *happening* dins del museu és habitual, però Masotta ho plantejava amb l'objectiu d'arribar més enllà de l'«obra», tal com Dora García reinterpreta el 2015 a *El helicóptero*.¹⁴

13. EUA., 1933-1957. Més informació a: <https://www.blackmountaincollege.org/about/>.

14. Els dedicats a Masotta són el primer i el tercer capítol d'un projecte documental més ampli. Un dels fragments del film, rodat a Tabakalera - Centro Internacional de Cultura Contemporánea (Donostia), és un *happening* titulat *El helicóptero*, homònim al de Masotta, creat el 1966. Una de les característiques particulars d'*El helicóptero*, com

Segons això, l'objectiu de Masotta era visibilitzar els obrers de la indústria sucrera usant els espais artístics com a espais de confrontació «amb el defora, amb el que hi ha».

És així com Cornago desitja plantejar el simposi: com a obra de tres dies de durada en la qual cadascú serà actant en una dramaturgia teoricopràctica, amb la consciència que l'important no és el producte, sinó la provocació més enllà de l'espai d'actuació; la participació menys visible, l'espai comú, la confrontació física amb «el que aquí estigui cremant», perquè «no faltaran focs», assegura. Així és com planteja, el tercer dia, una taula de conclusions que reconti els «incendis i fogueres (més o menys improductius)» viscuts.

I clou recitant la frase «I aquí què crema?»,¹⁵ que, junt amb el públic, repetirà tres cops com a invocacions o mantres, per enfrontar-nos-hi.

* * *

Per la seva banda, Roberto Fratini comença manifestant que «Facin joc!» és un desig previ a la pandèmia i una «grata conspiració en el captiveri entre març i juny».

Vivim en un context, segueix, en què tothom actua¹⁶ en un guió existencial o convivencial marcat per uns protocols que «no deixen joc», en tant que no deixen lloc al risc o venen determinats per un axioma màgic que impedeix tota forma de transmissió. És així com el simposi neix de l'exigència d'allò que la física quàntica anomena *observables*, la praxi actual.

El paradigma dramaturgic rastrejat, apunta Fratini, és la pràctica com a forma de connexió immanent amb allò que passa. El joc de taula que Debord elaborà durant els darrers anys de vida¹⁷ resumia premisses i paradoxes del situacionisme. El resum d'aquestes paradoxes en l'art es traslladaria a l'objectiu de desbancar la *binaritat* de teoria i praxi com a teories infidels i mútues.

Fratini creu en l'antagonisme entre «taumatúrgia» (que domina la nostra època) i dramaturgia, i en la necessitat de poder enfrontar-se a «tanta taumatúrgia» amb una idea gamberra de dramaturgia. Per això, la forma del simposi és una mostra d'aquests dos principis: mobilitzacions del pensament conspiratiu i molta *incidentalitat* articulada en «diferents graus de turbulència».

És així com l'*speed dating* Gran Casino IT (programat per al segon dia del simposi) es construeix sobre l'evolució del significat de la paraula *casino* (des de club de nobles fins a bordell, confusió o vesper),¹⁸ amb el desig de «jugar a diferents taules». El simposi, més enllà de la noció de «teatre participatiu» i de tots els principis de Bourriaud,¹⁹ no renuncia a la participació com a fi,

a esdeveniment col·lectiu, és que públic i actors són els mateixos. Així ho explica Dora García a: «Dora García. El helicópter»: <<https://vimeo.com/152147995>> (canal de Vimeo de Tabakalera) [Consulta: desembre 2020]. Més informació del vessant performatiu de Masotta a «Y Masotta cometiò un 'happening'»: <https://elpais.com/cultura/2017/10/09/babelia/1507542025_086590.html> (Babelia, 17/10/2017) [Consulta: desembre 2020].

15. «¿Y aquí qué está ardiendo?» en l'original en castellà.

16. En l'original en castellà ho expressa en primera persona del plural.

17. *Le Jeu de la guerre* ('El joc de la guerra'), 1965.

18. *Berenjena* en l'original en castellà (significat metafòric). Referència a l'evolució etimològica del significat de la paraula en italià, llengua materna de Fratini.

19. Nicolas Bourriaud, autor d'*Esthétique relationnelle* (1998), referenciat anteriorment.

sinó que enfoca cap a la creació d'un marc en què sigui intervinguda per gestos específics.

D'aquesta manera, continua, la participació no té la finalitat de convertir l'espectador en *performer*, sinó en «allò que ja és», i no s'ha d'entendre com a marc de garantia de la comunitat, sinó com a disseny d'un artifici compartit i d'un disseny de rol. La convivència hi arribaria per la via de l'artifici i seria, per tant, una convivència «artificial».

En l'aplicació de la relació dels assistents al simposi amb l'esdeveniment mateix, Fratini apunta la superació dels termes *relativitat poètica* i *estètica* dins del sistema de relacions i d'interaccions, concretat en el desig que els participants facin el seu recorregut. Seria una tergiversació o noció expandida del concepte de teatre postdramàtic: el comitè organitzador aposta pel risc i el joc com a substància d'una dramàtúrgia desplaçada per la programació, tant per qui la dissenya com per qui renegocia les regles de joc (on cal diferenciar *aparell* de *dispositiu*). Caldrà, doncs, una visió orgànica de la dramàtúrgia a partir de la superació del concepte de *programació*, i anar cap a la viralització, «l'artista-programa que desprograma els programes existents».

En la conceptualització del simposi hi trobem un «parc enciclopèdic de termes», de l'autoteatre a la noció de teatre participatiu (carregada de connotació i prejudici). Hi tenen pes el joc de taula i altres formes d'interacció lúdica de taula; també el concepte *taula* com a marc de coneixement actiu basat en el desplaçament d'elements i la possibilitat de reorganització, tal com l'entén el filòsof francès George Didi-Huberman, recorda Fratini; o el «tauler d'interaccions i conflictes» que és «la mentida de la ciutat» per a l'antropòleg Manuel Delgado. El simposi inclourà, així mateix, dramàtúrgies i dissenys de marcs interactius.

Precisament, la interacció i la mediació han estat, i amb això Fratini tanca els focus de la curadoria. Els organitzadors creuen haver heretat sabers d'ordre dramàtúrgic o, més aviat, de la dramàtúrgia com a organització des de la dissidència, a la manera del grup d'acció artística Sabotaje Contra el Capital Pasándose Pipa (SCCPP).²⁰

Dispositius ludicoteatral: Jordi Fondevila i Constanza Blanco

Constanza Blanco ens explica què s'ha entès, des del comitè organitzador i curatorial, com a «dispositiu lúdic». La qualitat il·limitada i expansiva de l'escena contemporània es concreta en el vast catàleg de les relacions entre audiència i obra. L'escena contemporània és el sistema de relacions més complex i, per definir-la, calen recursos (lingüístics) digitals: programar, configurar, sistematitzar, dispositiu, artefacte, *link*, fase de desenvolupament... En aquest marc, Blanco situa com a quids tant la combinatòria i la multiplicació de possibilitats com l'abocament al fenomen des de l'observació i no des de l'opinió o el judici.

L'artista i coorganitzadora del simposi destaca el rol que l'audiència ha tingut en l'«obertura a la possibilitat d'una trobada cocreativa a temps real»,

20. Més informació a: <<https://sindominio.net/fiambreira/sccpp/index.htm>> [Consulta: desembre 2020].

en la necessitat d'una nova forma de concebre una creació capa a capa. Així, es pregunta quins paràmetres estètics hauria de tenir una peça per ser considerada relació o dispositiu. Serien acords o més aviat desacords, polèmiques?

Més enllà d'això, i apel·lant al concepte de *dispositiu* dels filòsofs Michel Foucault²¹ i, amb posterioritat, Giorgio Agamben, Blanco considera el simposi com un sistema de relacions que donaran forma a una experiència en què els assistents decideixen com es desenvolupa l'acció. Això implica elaborar una dramaturgia en què l'usuari dissenyi l'experiència, i en la qual el repté sigui, però, un sistema estable, alhora que flexible, amb l'impronosticable. És precisament en la capacitat de preveure tot allò que no es pot pronosticar que el fet lúdic adquireix gran valor per treure l'audiència de segles de passivitat. Per això, els dispositius ludicoteatral seran essencials.

* * *

Per la seva banda, Jordi Fondevila recorda els seus inicis professionals dins del camp de les arts escèniques, amb la «ingènua idea de canviar el món», idea que el pas dels anys ha anat confirmant com a complexa i ha esdevingut una obsessió, tot i la consciència que era una responsabilitat autoatribuïda, no pròpia.

Fondevila parla de «futur» des de l'obsessió recurrent, diu, per saber quines seran les arts escèniques del segle XXI i el seu paper, i considera que la revisió i reformulació de l'experiència immersiva serà el quid de la qüestió, per la responsabilitat màxima de les formes cap al món que es configura, marcat, ara per ara, per un «fort agent deshumanitzador». El director teatral i docent de l'IT es pregunta: «On és tot allò que ens fa humans en essència? Què ens permetrà tornar a l'essència de tot el que es vincula amb això? Quins són els contextos de reconexió amb nosaltres mateixos? Com formar part del món? Quina és la via de la reflexió comunitària? Quin botó caldria prémer per fer de les arts escèniques motors de transformació, espais humanitzadors per aconseguir recuperar el sentiment comú de compartició de vida i objectius, i on veiem l'altre com a aliat (no enemic)?».

Troba la solució en «tornar a seure en cercle», pas importantíssim des del seu punt de vista.

La gran responsabilitat de les arts vives del segle XXI, assegura, serà activar els canals de relació en viu, aconseguir espais humanitzadors, perquè és on rau la força de l'ofici i des d'on cal construir. Així, destaca el lligam entre l'art en viu, la proactivitat conscient i l'experiència immersiva en relació de coautoria com un camí per recórrer i configurar conjuntament. Clou amb la pregunta de quin nou art escènic necessitarà el món que ara es configura i quina responsabilitat assumirà. Per acabar, qüestiona en quin marc es desenvolupa la peça en absència de ritual o preconcepció: des de la crisi de l'experiència immersiva, l'art humanitzador i el seu poder transformacional.



21. També l'esmentarà Roberto Fratini en la sessió de conclusions de l'últim dia. Christina Schmutz en parlarà àmpliament a la comunicació «Jugar amb els dispositius vol. 2 – la utopia d'una entesa».

Conferència. Jordi CLARAMONTE

Per què tota l'estètica és relacional i per què el que Bourriaud anomena estètica relacional fa pudor?²²

Teatre Estudi, 13/10/2020, 10.45 h

Pensament relacional és el que desplega Aristòtil en la seva Poètica en explicar la catarsi com una relació entre nus i desenllaç. O el de Marx a El capital quan dona un paper fonamental a la relació —sovint conflictiva— entre forces de producció i modes de producció.

Pensament relacional és el que necessitem per entendre la mesura que els més variats projectes artístics només poden tenir efectivitat política i capacitat de transformació des de la lleialtat a si mateixos i a la seva necessitat interna.²³

Roberto Fratini introdueix la ponència de Jordi Claramonte, filòsof especialitzat en estètica modal a qui considera representant del «perfil ideal d'una sinergia entre reflexió i acció» o de l'«acció entre l'autoorganització artística i política», i anticipa el contingut de la conferència definint-lo com una discussió del marc real i l'autoficcional, o una discussió antropològica de la relació.

Claramonte comença apuntant la coincidència etimològica entre les paraules *teoria* i *teatre*, que a la Grècia antiga al·ludien a l'acció de 'veure' des d'una certa distància (encara que els grecs també disposaven d'altres paraules per definir el teatre i, concretament, les seves accions i pràctiques, com ara *drama*). A la pissarra habilitada, suport visual de la conferència, hi ha escrits amb guix, des del principi, tres termes en majúscules: de dalt a baix, RELACIONAL, COL·LABORATIU, COMPLEX.

Teatre o teoria i drama són, doncs, principis contradictoris i complementaris tant en les pràctiques artístiques com en les teories, i més o menys actius segons els modes. Claramonte se centrarà en l'«abraçada» conceptual i l'enteniment de la col·laboració.

En relació amb el recorregut de la Internacional Situacionista durant els anys seixanta, esmentat per Cornago anteriorment, el filòsof recorda la celebració del Concili Vaticà II, on deu anys abans (1959) s'instaura la missa com a «teatre participatiu» (fins aleshores la clerecia la impartia majoritàriament en llatí i rere una cortina o d'esquena a la feligresia). Claramonte assegura que convé revisar aquests antecedents de teatralitat en un país «tan catòlic i sentimental» com Espanya.

A continuació, desplega els conceptes apuntats a la pissarra.

22. Vídeo: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2095>.

23. Resum de la conferència. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/jordi-claramonte_cat>.

Relacional	Col·laboratiu	Complex
<p>Present a totes les pràctiques artístiques. Claramonte recorda el filòsof Santayana²⁴ i la seva idea de l'art com a «cooperació de plaers que no deixen que cap d'ells s'instauri i s'apoderi de tot el terreny», i és així com neix el fenomen estètic.</p> <p>Per parlar de la «relació», de l'estètica relacional, cal estar situat, diu. En referència al discurs de Cornago, recorda que «les idees són les idees», però surten de llocs, de cossos. És així com, assegura, l'estètica relacional es construeix com la cooperació de plaers sorgits en un paisatge situat, en un context generatiu, en tant que aporta quelcom que abans no hi era. I a partir d'aquí es pregunta: «Qui utilitza les idees i per què? On les col·loca? Qui pren les decisions?». En aquest context sempre hi haurà un caràcter de partida i un de retorn.</p>	<p>Segons Claramonte, només s'esdevé quan es treballa en un context situat que permeti el plantejament d'aquesta situació: l'«articulació» només ho serà si els agents (artístics, socials, polítics...) que hi participen mantenen les funcions. Per tant, l'articulació no pot ser rígida, sinó necessàriament social. Així mateix, l'abisme entre <i>organització</i> i <i>artista</i> desapareix (per exemple, expressat en l'esborrament de la diferència de sous). Perquè hi hagi articulació social, precisament, cal que desaparegui el «diferencial»: si l'articulació no «et» situa entre parells, no ho és. I ha de ser, també, política. «Com en una paella», recorda Claramonte, hi ha d'haver de tot.</p>	<p>La complementarietat i la col·laboració són inherents a tot l'expressat. Recupera la idea de les ciències socials, la botànica o la biologia; la relació amb la relació mateixa i amb la contrarietat. En aquest sentit, en paraules del filòsof Nicolai Hartmann,²⁵ recorda que «tot allò que existeix és un complex» (persones, sistemes socials i paisatges d'interactuació i produccions).</p> <p>Per seguir-ne parlant se sustenta en la idea d'<i>estrats</i>, ja que, tot i la seva connotació de rigidesa, d'ordre, defineixen condicions de possibilitat prèvia i inherent a l'obra artística, per exemple en música el timbre (amb la sonoritat material), el ritme (temps, palpitació, durada, vinculació a l'orgànic), la melodia (que possibilita el record i l'establiment de fils) o l'harmonia.</p> <p>Tot i que l'avantguarda ha estat, diu, «mestra de l'escapçament», caldria reconsiderar la base matèrica del que fem, i que s'evidencia en temps de col·lapse. Parafrasejant de nou Cornago, Claramonte afirma que «el que passa és una altra cosa, i una altra cosa és el que passa», és a dir, que la base no es veu fins que no se sent amenaçada; avui (en context pandèmic), per la biosfera i tot allò d'ordre inorgànic (amb prou força per «acabar amb tot» si s'exerceix durant prou temps). A més, cal considerar l'orgànic, «els cossos que entren en joc i que han de funcionar perquè el fet psíquic tingui pes». Finalment, apareix el social adjectivat.</p> <p>Claramonte atorga també valor al cos, que situa i té a veure amb el reconeixement de l'animalitat i la codependència, i la biosfera.</p>

A continuació, Jordi Claramonte exposa la idea que cal intentar no reduir la filosofia al comentari poètic de la justificació de les decisions pròpies, sinó que cal tenir un pensament més ampli, i és aquí on situa l'estètica modal.

El filòsof se sustenta en conceptes com l'atractor de Lorenz o l'analema per il·lustrar o fer entendre la cooperació d'elements complexos com a diàleg entre el que és gravitacional (centrípet, decantat, aterrat) i el que és radiacional (centrífug, experimental). Si féssim un atractor de l'evolució de la situació de l'art des del situacionisme, Claramonte assegura que veuríem una alterança, per motius políticsocials, de moments immersius i repel·lents. Per entendre-ho, proposa visualitzacions o diagrames com l'atractor de Lorenz, precisament perquè té dues lògiques: centrífuga i centrípeta (com en el cas del repertori flamenc, diu, que no existeix *per se*, però que respon a aquestes lògiques). Així, *repertori* equivaldria a *estabilitat*. Mentre que l'Atenes aristotèlica parla de *potència* i *acte* per definir el canvi, Claramonte es decanta pel sistema filosòfic de Megara (ciutat veïna), construït sobre la modal, que abraçava la contradicció per mitjà de quatre modes relatius: necessari, contingent, possible i impossible. En el centre quedaria l'efectiu i l'inefectiu, és a dir, allò que passa, indestriable de les idees, que també poden ser repertorials

24. George Santayana, 1863–1952. Cita no trobada.

25. 1882–1950. Cita no trobada.

(com a part d'un llenguatge compartit). És així com Aristòtil reuneix novetat i combinació per configurar el teatre.

Als elements anteriors, Claramonte hi afegeix el terme *disposicional*: talents, enginys, capacitats... Considera que fem joc sobre un repertori donat, però «allò que passa» passa en el viatge d'anada i tornada. I clou recordant Samuel Beckett, que «vorejava el límit de les seves pròpies disposicions» a l'obra *Tot esperant Godot*,²⁶ però que, com la novel·la *Finnegans Wake*,²⁷ de James Joyce, demana un coneixement del repertori per ser escrita.

Una cultura estètica digna ha de combinar i cavalcar entre els «nuclis» disposició i repertori, diu Claramonte. La potència antropològica del resultat residirà en allò que permeti fer la «capsa d'eines». Un bon repertori, finalitza, «revela coses d'un mateix que no sabia, tot i que, per no limitar-se a això i esclerotitzar-se, es requereix expansió i accés al risc».



26. *En attendant Godot*, escrita en francès a finals dels anys quaranta i publicada a principis de la dècada de 1950.

27. Publicada el 1939.

Conferència. Manuel DELGADO

La vida és pur teatre. Veritat i fingiment al pla de la interacció relacional²⁸

Teatre Estudi, 13/10/2020, 10.45 h

Des de certa perspectiva relacional —com la de la microsociologia d'Erving Goffman— la interacció cara a cara és concebuda com una circumstància social en el curs de la qual els individus demostren la seva acceptació de les normes d'acceptabilitat mútua. Les relacions que estableixen estan sotmeses a un joc de transformacions adaptatives que permeten acomodar les significacions a un criteri que no és mai de veritat, sinó de versemblança. En aquesta perspectiva, la qüestió de l'«autèntica» identitat del subjecte i, per tant, la de la possibilitat de la sinceritat, no hi tenen cabuda. La veritat no es presenta aquí com una qualitat immanent a un self que assegura i garanteix la unitat de l'individu i la possibilitat de comunicar-la als altres, sinó com una propietat que es confereix a l'individu per una audiència que juga en l'actualitat de cada context situacional. La persona, aleshores, ja no és una entitat que se semioculca darrere els esdeveniments, sinó una mera fórmula variable per comportar-se convenientment.²⁹

L'antropòleg Manuel Delgado inicia la conferència recordant que a la pel·lícula *Xarada*,³⁰ el personatge de Cary Grant exhibeix diferents personalitats i, fins que no es confirma com «un dels bons», el personatge d'Audrey Hepburn dubta de qui és realment. És aquesta la qüestió que Delgado aporta: no podem saber allò que la gent pensa, ni allò que ell pensa ara mateix. I, més enllà, és important? Perquè, assegura, no ens hem de complicar la vida amb la sinceritat.

Delgado continua la conferència esmentant la figura del sociòleg Erving Goffman, de qui projecta una foto en pantalla. Goffman, molt vinculat a la Universitat de Chicago, de tradició relacional, és conegut, entre altres investigacions, per l'estudi situat de la microsociologia, plasmat en l'obra *La Presentación de la persona en la vida cotidiana*,³¹ on investiga entre altres elements un entorn com el de l'internat (on algú pot quedar inclòs de manera permanent i estigmatitzat). Això porta Delgado cap a la definició de «situació» com a entitat de mèrit propi per ser considerada des del fet social, amb una vida també pròpia i susceptible de ser viviseccionada (en termes analítics i d'enteniment material com a relació), on l'objectivitat rau en la relació

28. Vídeo: <http://aaaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2096>.

29. Informació de la conferència. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/manuel-delgado_cat>.

30. *CharadeXarada*, film dirigit per Stanley Donen el 1963 i protagonitzat per Cary Grant i Audrey Hepburn.

31. *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959.

entre les coses (en la tradició de la lingüística estructural). Res no pot ser pensat si no és en relació amb alguna cosa.

És així com es diu quelcom relatiu a allò que tenim a dins i que es comparteix amb altres; parlar de l'interior, continua Delgado, és una ficció, perquè l'interior és el resultat d'un acte comunicacional, i el subjecte és allò que resulta de la relació. D'aquest fet se'n deriva que cadascú es concedeixi crèdit mutu en els gestos, paraules i extraversions de la veritat personal.

Des de la microsociologia es planteja la presumpció de franquesa com a requisit fonamental. Cal qüestionar-ho?, es pregunta Delgado. Si no, què són les perspectives situades?

Delgado no planteja cap apropament a la realitat que no sigui en termes socials (per tant, descarta la psicologia). Es pregunta per què els individus haurien de ritualitzar les accions dels altres, i apunta cap a la preocupació per la repetició.

El fi últim dels nostres valors, considera, és «quedar bé, salvar la cara i quedar a l'alçada de les situacions». Ho connecta, apropant-se de nou a l'argument de la pel·lícula *Xarada*, amb el principi fonamental de l'enfocament relacional: les relacions de força entre individus basades en el simulacre, els agents dobles, els rastrejadors de pistes, etc. Hi ha una conservació de l'ordre social al qual cada individu ha d'acomodar-se. D'aquest context, a Erving Goffman l'interessen les «engrunes del social», en paraules de Delgado, que és on trobem la informació fonamental. En l'observació del dia a dia descobrim la no existència d'un ordre social en tant que guia de les institucions o apuntador, però els individus es troben en la paradoxa i amb l'advertència que cal tenir a ratlla un esclat imminent, perquè en qualsevol moment pot passar qualsevol cosa i el canvi és molt fàcil. El fanatisme, considera Delgado, és el que sempre impedeix l'alteració de l'ordre públic i social (sempre precari, d'altra banda).

Dues mostres d'això que s'acaba de dir serien, des del punt de vista social, «l'art de donar explicacions, de saber comportar-se» (per exemple, durant un joc que consisteixi a beure alcohol, estaria permès dir ximpleries, però no vomitar posteriorment en el taxi). D'altra banda, en el terreny de la ficció, les *sitcoms* exemplificarien el manteniment d'una línia de flotació permanent en perill de ser superada, però es demana una petició de previsibilitat.

I així arriba la definició de *situació* com a «negociació, sobre la marxa, de què collons està passant». En un moment en què tots som màscares (en referència a Santayana), què interacciona? Sempre hi ha una demarcació física i temporal de la qual cal tenir cura, amb la sanció i ritus de reparació corresponents en cas que es traspassi.

Ara bé, entre nosaltres també es generen «forats», fet que serveix a Delgado per retornar al concepte de sinceritat i introduir el d'*imbècil*, descrit com qui juga a ser sincer i a dir què pensa (com qui no riu d'un acudit que no li fa gràcia, tot i la convenció). Altrament, imbecil seria aquell que no entén el joc. El que es demana socialment, per contra, és «quedar bé, a l'alçada de la proposta». I el que correspondria, si no es fa, seria l'esmentat ritus de reparació: demanar disculpes, convèncer l'altre que no s'ha fet el que s'ha fet o que alguna cosa ens ha impedit ser nosaltres mateixos (perquè estàvem enfadats,

tristos o borratxos, per exemple). Perquè, assegura, millor demanar perdó que permís. Quin és el joc, però? «A què jugues?», ens interpel·la.

En aquest joc, els detalls traeixen (a un mateix i a la resta) i cal definir la situació: marc adequat, participants i rols, estructura prèvia i de cada trobada, estipulació de significat... En suma, un consens operatiu o acord amb «allò real» i, consegüentment, amb què constituiria una infracció.

Delgado referencia *Etnografías extraordinarias: gentes, espíritus y asombros en Salto, Uruguay*, de Sibila Vigna Vilches,³² en què l'antropòleg signa un epíleg entorn de la vida social dels fantasmes i sobre qüestions com quan i on s'apareixen, l'espera, l'expectativa o la noció quotidiana del terme. El fantasma, en tant que «aparició» davant d'un públic, seria l'apoteosi del discurs desplegat. Per extensió, tots els personatges serien actors (i no hi hauria diferència entre els termes).

Tot això està relacionat amb la microsociologia de Goffman i l'interaccionisme simbòlic de George Herbert Mead, inventor del concepte *self* entès com allò que s'és: la manera com cadascú es pensa a partir d'allò que la resta veu. Així és com el subjecte es percep. Se'n deriven exemples com la cerca de proves per saber si l'audiència escolta o no (l'*amén* a les misses de gòspel, per exemple). Per tant, el *self* és una «comèdia»; com el pòquer, joc en què cadascú ha d'endevinar allò que l'altre té. En això mateix consisteix la interacció, diu Delgado; d'això ens posa al corrent la comunicació: la transmissió de la veritat és una maniobra que parteix de l'estratègia enfocada a allò que els altres volen que semblin.

Delgado clou la conferència recuperant paraules de Canetti,³³ per a qui sols som la màscara, allò que la resta veu (i tot el que temen que hi pugui haver al darrere). Però darrere de la màscara no hi ha res, apunta, tret d'una massa corpòria que intenta que l'estimin, tot i no ser mai mereixedora d'aquest amor.



32. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2020. Delgado també en destaca el pròleg, escrit per William A. Christian Jr.

33. 1905-1944. Escriptor. Referència no trobada.

Dispositiu ludicoteatral. Marc VILLANUEVA i Gerard VALVERDE

El candidato (o candidata)

Teatre Estudi, 13/10/2020, 12.30 h

1969. En l'agitat context immediatament posterior al maig de 1968, obre a París L'Impensé Radical, una llibreria anarquista especialitzada en jocs d'estratègia majoritàriament desconeguts. La seva ambició és singular: arribar a desxifrar, a través dels jocs, els mecanismes del poder polític i les pràctiques de dominació. Cinquanta anys després, El candidato (o candidata) recupera un dels jocs de taula editats per L'Impensé i us convida a una partida performativa en què els espectadors es converteixen en jugadors i representants d'un partit polític, i esdevenen part d'un dispositiu immersiu. El candidato (o candidata) proposa una situació lúdica com a reflexió sobre els mecanismes de producció i perpetuació del poder.³⁴



34. Informació del dispositiu teatral. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/el-candidat_cat>.

Dispositiu ludicoteatral. Clara TENA, Mar MEDINA i Aimar PÉREZ GALÍ

SUSANA

Teatre Estudi, 13/10/2020, 16.30 h

SUSANA és un joc de taula. Hi ha alguna cosa de preeminent en la nostra manera de formular un discurs que de vegades dificulta la tasca de pensar lliurement. Aquest joc vol eludir-la. SUSANA és una manera de «baixar» les idees i barrejar-les. És una eina per a començar a parlar de coses que no havíem considerat fins al moment. SUSANA és un joc que es pot descarregar i construir de manera gratuïta a: <www.susana.club>.

SUSANA és una forma de generar coneixement a través de la conversa, no a través d'un coneixement après i una teoria preconceptualitzada. Vindria a ser una espècie de maièutica lliure de mestre o que desplaça el mestre en la figura de les cartes. La qüestió principal es manté al centre i a partir d'aquesta cada participant de la partida és una font de recursos per al diàleg.³⁵



35. Informació del dispositiu teatral. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/susana_cat>.

Conferència. Anxo ABUÍN

Ficcions immersives: l'autoteatre de Rototaza

Auditori, 13/10/2020, 16.30 h

Dins les experiències actuals de des-espectacularització d'allò teatral i performatiu, i d'incorporació de la intermedialitat en el seu sentit més interactiu, cal valorar com a especialment interessant la proposta que la companyia Rototaza (Ant Hampton i Silvia Mercuriali) desenvolupa des de 1998 a partir del concepte d'autoteatre. Es tractaria, doncs, d'apropar-se a propostes com The Quiet Volume o Etiquette des del qüestionament de la idea de cos social de l'estudi del paper del no-espectador en aquest tipus de pràctiques, situades en l'esfera de les xarxes globals que s'acomoden a espais íntims i poc convencionals.³⁶

•

36. Informació de la conferència. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/anxo-abu%C3%ADn_cat>.

Conferència. Paulo Antonio GATICA COTE

Teatre en temps de pandèmia: la distància social com a categoria estètica

Auditori, 13/10/2020, 17 h

El confinament ha fomentat l'extimitat i ha gratificat una sèrie d'iniciatives «comunitàries» i relacionals més o menys performatives. Els balcons, connectats «a simple vista» o registrats i compartits a través del mòbil en temps real, s'han resignificat com a espais de participació en rituals i pràctiques de caràcter col·lectiu. En concret, el conferenciant proposa reflexionar en aquest simposi sobre la performance i l'estètica relacional en una situació de postconfinament (i possible reconfinament); és a dir, sotmeses a lògiques medico-judicials com la distància social o altres protocols de comportament higiènic i «responsable».³⁷

’

37. Informació de la conferència. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/paulo-gatica_cat>.

Conferència. Christina SCHMUTZ

Jugar amb els dispositius vol. 2 – la utopia d'una entesa

Auditori, 13/10/2020, 17.30 h

Enllaçant amb Michel Foucault, els elements del teatre han sigut estat analitzats als darrers anys de manera creixent com a dispositius, és a dir, com a cristal·lització de discursos arquitectònics, decisions reglamentadores, lleis, afirmacions científiques i doctrines filosòfiques, morals i filantròpiques. El concepte de dispositiu apunta a l'anàlisi de les relacions de poder en l'àmbit cultural (i a la possibilitat de la seva subversió estètica).

El joc amb maneres de parlar híbrides planteja la utopia d'una entesa en els dispositius teatrals. Remet a la part física del material textual, a una «música del sentit», a un gest que no està al servei d'una representació dels personatges o de la seva expressió individual. Aleshores, pot sorgir una situació d'experiència comuna que constitueixi un espai relacional entre tots els presents i representi un paradigma de comunicació social democràtica. Com diria Michel de Certeau, «què passa si hom juga amb els dispositius?». És a dir, si se subverteixen les estratègies dels poderosos —o sia, també de les poderoses lleis del teatre— per tàctiques àgils i mòbils?³⁸

•

38. Informació de la conferència. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposizo20/cat/programa/christina-schmutz_cat>.

Taula rodona

amb Stefan KAEGI, Mónica RIKIĆ i Roger BERNAT,
conduïda per Constanza BLANCO³⁹

Teatre Estudi, 13/10/2020, 18.15 h

Mónica Rikić, Roger Bernat i Constanza Blanco hi són físicament, mentre que Stefan Kaegi (Rimini Protokoll) hi participa en directe via Zoom des de Ginebra. El veurem projectat a la mateixa paret on al matí vàiem Cornago.

La taula rodona tindrà una dinàmica de preguntes a la manera dels jocs de taula. Serà una experiència «conjunta», segons explica la conductora, però la disposició de la sala (públic a la grada, convidades convidats a l'escenari) no variarà, com tampoc ho farà la direccionalitat de la mirada. Així mateix, d'entrada, l'única webcam que permet a Kaegi veure què passa a la sala inicialment apuntarà cap als convidats, situades situats a l'escenari. D'altra banda, l'absència del cos de Kaegi se suplirà amb la d'una espectadora, la Paula, que farà de mèdiu.

Roger Bernat reivindica que les regles s'expliquen mentre es juga. Tanmateix, Constanza Blanco dona algunes directrius bàsiques abans d'arrencar d'iniciar el joc, però. Cada participant (a escena) té unes fitxes mitjançant les quals pot atacar, qüestionar, interrompre o defensar-se. Per determinar l'ordre d'intervenció (que serà sempre el mateix), llencen un dau de rol (la Paula ho fa en lloc de Kaegi). L'últim element essencial i catalitzador de la dinàmica serà una «tombola de preguntes», una capsa amb diferents pilotes numerades que recullen qüestions dirigides a als convidats, prèviament formulades per un públic (diferent del de la sala). Blanco convida al el públic de la sala a participar-hi, també. La limitació temporal de cada convidada convidat per respondre les preguntes serà d'un minut i mig, però hi haurà la possibilitat de sumar-hi mig minut en cas de fer servir una de les cartes també atorgades. Després que cada convidada convidat respongui, la resta podran, mitjançant les fitxes, atacar, qüestionar o interrompre allò que el o company la o companya ha dit.

La dinàmica de la taula rodona es recupera tot seguit a partir d'algunes de les preguntes i respostes formulades.

39. Vídeo de la taula rodona: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2099>.

Pregunta	Canal	Respon	Resposta ⁴⁰
Núm. 15: Quina és la teva relació amb els programadors? Saps si entenen les teves propostes?	Tómbola de preguntes	Roger Bernat	Són els mediadors entre la sobreproducció artística del món i la quantitat limitada de públic, i vehiculen necessitats.
Núm. 1: per què et diuen «pare» dels robots? Per què t'interessa la intel·ligència artificial?	Tómbola de preguntes (pregunta nominal)	Mónica Rikić	Resposta a la primera part de la pregunta 1: És el títol d'un projecte i una amiga l'anomenava així. Resposta a la segona part de la pregunta 2: Per la condició humana de la màquina, però el que més m'interessa és l'impacte social, a les nostres vides. L'aproximació de la societat occidental a l'altre no humà és sempre des de la superioritat, però, per primer cop, el robot se situa com a igual o superior.
Núm. 12: Hi ha una premissa, o reflexió prèvia a la dramatúrgia d'una escena relacional o interactiva?	Tómbola de preguntes	Stefan Kaegi	Sempre es treballa d'una forma unilateral. Quin és el rol de l'espectador dins del joc, doncs? «Baixar a l'escenari», fer més horitzontal la pista de comunicació. Això, que avui dia és de sentit comú, corre el perill de no respectar cap forma de representació. En aquest canvi emblemàtic, interessa preguntar-se pel rol de cada espectador (que pot ocupar un lloc conflictiu, com qui treballa en el tràfic d'armes). ⁴¹
Núm. 4: Com generar sentit a la vida? És el joc una metàfora de la vida?	Tómbola de preguntes	Mónica Rikić	Hi ha moltes maneres de viure i de jugar. El joc és la part central de la meva pràctica, així com la pràctica ho és de la meva vida, així que la resposta és sí. Les estratègies de joc ens poden ajudar a viure diferents vides o a allunyar-nos per apropar-nos-en hi encara més.
		Stefan Kaegi	En relació amb [Theodor] Adorno, ⁴² recorda el fet que el joc demostra que la realitat no ho és del tot, en tant que construeix un món amb totes les característiques de la realitat; per tant, el món que validem podria ser un altre. ⁴³ Hem d'ensenyar-nos a deixar de malviure.
Núm. 13: Quina és l'experiència artística més gaudida a la quarantena?	Tómbola de preguntes	Roger Bernat	Rescatar llibres de la biblioteca de casa. Llegir és una sensació que feia temps que no tenia (un fet compartit amb molts, imagino).
Heu presentat la vostra feina fora d'Europa? S'ha rebut a països on no era habitual?	Roger Bernat pregunta des de la taula als altres dos convidats	Stefan Kaegi	Sí; al Caire vam haver de negociar amb la censura, que volia aprovar què podien fer o no fer els actors a l'escenari (per exemple, no podien jugar a dòmino). O als Estats Units, on termes com <i>finger</i> o <i>cul</i> no es consideren <i>family friendly</i> . A Kaegi li interessa què es pot fer i què no a les diferents societats, i això no passa exigeix només per fixar-se en els països totalitaris.
Núm. 10: On és la línia que separa l'art de la tecnologia? Existeix?	Tómbola de preguntes	Mónica Rikić	S'ajunten quan es fan servir mútuament o quan s'utilitzen en el lloc de l'altre (art emprat com a tecnologia o viceversa). Opina que la línia és completament subjectiva. La gràcia de l'art amb tecnologia és que no ha de ser estrictament productiu: permet imaginar nous usos i imaginaris que la involucrin. Per tant, hi ha llibertat de joc amb significats i utilitats.

40. A diferència de la majoria de textos de la relatoria, algunes de les respostes recollides aquí, per transcripció directa o resumida de les originals, mantenen la primera persona del singular.

41. En referència a *Situation Rooms* (2013), obra de Rimini Protokoll, companyia de la qual forma part Kaegi.

42. 1903-1969.

43. Referència no trobada.

Aproximadament mitja hora després de començar, Roger Bernat manifesta que se sent violentat per les regles de joc, que no inclouen tothom (públic). Li fa la sensació que el joc els «embruteix» i vol deixar de jugar. Blanco proposa, doncs, canviar canviar els *tempos* perquè puguin esplaiar-se. Proposa també declinar les preguntes de les xarxes socials (la majoria de les de la tómbola provenen d'allà). Amb un públic, diu Bernat, on hi ha «la crème de la crème del pensament de la Península» (frase que desperta el riure en massa), es pot portar la dinàmica cap a un lloc més interessant, on tothom pugui jugar i no només ser espectadors i, alhora, s'abandoni l'anonimat de les preguntes de les xarxes socials.

Kaegi, per la seva banda, aprofita l'avinentsa per demanar un canvi de direcció de la *webcam* (de l'escena cap a la grada/públic), acomoda el seu espai (que s'ha anat enfosquant a mesura que es feia de nit) i es posa uns auriculars.

El quadre següent reuneix algunes de les preguntes que el públic fa després, a qui anaven dirigides i les respostes formulades:

Pregunta	A qui?	Resposta
Per què vas deixar la carrera d'arquitectura? (Pregunta formulada a Bernat per un exprofessor d'arquitectura.)	Roger Bernat	Paul Valéry parla de l'arquitectura com un joc envoltant i immersiu en què un ha de desplaçar-se, i de les arts del teatre o la música com d'allò quiet, a la butaca. ⁴⁴ Li interessa el lloc en què la construcció es fa en el temps, no en l'espai.
Demanen pels jocs d'infantesa.	Roger Bernat	No recorda el joc, però sí que jugava amb un ZX Spectrum, el seu primer aparell tecnològic.
A què més jugaves quan eres petit?	Roger Bernat	Recorda que el cineasta Lars von Trier afirma dedicar-se al cinema per poder jugar de gran a tot allò que els nens no volien jugar quan eren petits. ⁴⁵ El teatre li el porta a la idea de soledat, i en col·lectiu és quan més sol se sent. Es pregunta quin és el seu/nostre lloc enmig d'«aquestes distàncies quilomètriques».
Quan treballa amb intel·ligència artificial (AI) només treballa amb robots?	Mónica Rikić	Els robots són la personificació de l'AI, però no tots han de ser necessàriament andròides. «Robot» és, essencialment, un ens artificial intel·ligent.
Què creieu que no s'ha fet? Què cal estimular en l'àmbit del relacional i l'immersiu? Què ens preocupa i ocupa? (Pregunta formulada als tres.)	Stefan Kaegi	La individualització (masses és sinònim de perill); la tecnologia, que pren el rol de possibilitar o oferir dispositius de multituds simultànies, però no juntes; una nova distribució de l'espai (no a la italiana); anar cap a la natura.
	Mónica Rikić	Creu que la realitat immersiva més potent que existeix és el teatre (sempre que s'obviïn les ulleres de realitat virtual). No tot és substituïble per la virtualitat, per tant, siguem menys, però estiguem presents. Per travessar experiències sempre diferents, purament virtuals i en primera persona, els videojocs són naturalment interactius i digitals, i cal veure'ls com a mitjà d'expressió artística <i>per se</i> .
	Roger Bernat	No té cap idea de cap a on va ni de cap a on anirà ell. La pantalla representa ara el món i ja ha fet dos projectes en línia, però troba a faltar els cossos. Per inspirar-se sempre acaba mirant «coses del passat».

44. Referència no trobada. David Pérez també citarà l'autor el tercer dia del simposi, en la comunicació «El museu viu: del mausoleu al parc d'atraccions».

45. Referència no trobada.

Pregunta	A qui?	Resposta
El teatre té a veure amb una comunitat en tant que ens interpel·la a diverses persones. En aquest sentit, hi ha una crisi de l'espai comú? Cap a on ha canviat la pandèmia el teatre i cap a on l'està accelerant? (Pregunta formulada als tres.)	Mónica Rikić	El comú és l'homogeni, l'odi a la diferència. S'han carregat la cultura i han quedat les empreses dominants de l'imaginari col·lectiu (Netflix, Spotify, etc.). Davant d'això, la cultura té la responsabilitat d'obrir noves formes i d'aportar, així que li agradaria que s'obriessin nous imaginaris menys distòpics.
	Roger Bernat	El teatre dels últims decennis és patètic, moralitzant i benpensant, incapaç d'incidir en el lloc en què la pandèmia ens ha col·locat. Hem construït un món en què som incapaços d'estar junts o de deixar un lloc per a qui mor. En la línia del que Kaegi comentava abans, l'esperança l'ocupen els espais vacants. El teatre ha d'estar obert mentre el públic ho triï.
	Stefan Kaegi	Es pregunta entorn del teatre com a lloc insurrecte de la resistència antipandèmica. Els teatres segueixen tenint els mateixos departaments per complir els deures actuals, i cal que reinventin la seva estructura. Però han de ser inclusius en tant que ocupants del lloc públic. Si no ho fan ells, no ho faran els mitjans de comunicació.
El diari <i>The Guardian</i>⁴⁶ recull que el gel de l'Àrtic es fon amb setanta anys d'antelació en relació amb les prediccions, amb la consegüent influència en la pujada de l'Atlàntic, la desertització, etc. Com els afecta això com a creadors? El conjunt de les circumstàncies climàtiques i mediambientals afecta el concepte de cultura? Com? Qui pregunta matisa que no ho fa des de l'«humanisme saberut», sinó des de la inquietud de l'escala de l'avenir. (Pregunta formulada als tres.)	Roger Bernat	S'oposa als «espectacles de catequesi» sobre la desertització o qualsevol altre tema.
	Mónica Rikić	Calen espais crítics de reflexió on sortir de l'apocalipsi.
	Stefan Kaegi	Opta per enfocar cap al desenvolupament de la seva «telepresència performativa». Es pregunta on ha anat el seu cos i pel fet que potser si «el cos» canalitzés allò que vol dir, ho faria millor que «la pantalla». [La Paula, persona designada com a «mèdiu», ha sortit de l'escena a mitja taula rodona, aproximadament.]
On queda el plaer de la transgressió en un joc sense regles?	Roger Bernat	En la possibilitat de reformular-les, no d'acatar-les.
En un escenari d'obsessió general pel millor, per l'abast de l'èxit, la cultura de l'eficàcia i l'eficiència, què pensen que és la Divina Misericòrdia? (Pregunta formulada als tres.)	Stefan Kaegi	El concepte apuntaria cap al joc de paraules: la misericòrdia dels que són a la misèria o dels que els miren?
Davant de la no-resposta (o confusa) dels convidats, qui la persona que pregunta diu si han escoltat sentit a parlar del concepte algun cop. Rikić demana un aclariment.		
	Roger Bernat	Recupera la contradicció apuntada per Kaegi (la Divinitat del nostre temps no és precisament misericordiosa).
Qui La persona que pregunta anima les els convidats a conèixer el concepte (no sols lligat a la cristiandat) per entendre molt del que passa actualment i «sortir-se de la matrix».		
Roberto Fratini, entre el públic, surt al pas d'alguns dels últims comentaris. Considera que la COVID-19 i la seva metanarració han estat «providencials» per a part de la classe política i dels interessos econòmics. «Comú» i «comunitari», així com «teatre participatiu», interesses poc a Fratini. En aquest sentit, un «format COVID» molt habitual era el cor, entès des de la comunitat impolítica (cos únic al qual no li cal discutir). Però el la política passa en comunitat i en el fet públic, com el teatre. El futur demana reconstruir l'esfera pública (el concepte de «públic» que ara es dona per defecte), i el teatre recuperarà la seva dignitat quan la urgència sigui més gran que el positiu per COVID.		

Constanza Blanco clou la sessió destapant que el boicot al joc exercit per Bernat estava contemplat dins de la dinàmica, així com el fet que ella era autora de part de les preguntes de la tómbola. Blanco prové del context llatinoamericà, on, assegura, el teatre de caps isabelina que aquí se suposa superat és encara una realitat.



46. La persona que pregunta fa referència a un article publicat al diari anglès aquell mateix dia. Dickie, G. «The Arctic is in a death spiral. How much longer will it exist?». *The Guardian* (13 d'octubre de 2020). «The Arctic is in a death spiral. How much longer will it exist?» <https://www.theguardian.com/us-news/ng-interactive/2020/oct/13/arctic-ice-melting-climate-change-global-warming>.

DIA 2. 14 d'octubre de 2020

Gran Casino IT (*speed dating*)

MOS MAIORUM

Turba

Auditori, 14/10/2020

Mos Maiorum és un col·lectiu teatral de Barcelona especialitzat en teatre documental i de denúncia que aposta per col·locar l'espectador dins de la situació escènica utilitzant formats immersius. D'aquesta manera, contràriament al que succeeix amb el visionament d'un documental audiovisual, l'espectador esdevé testimoni experiencial i empàtic d'allò que s'està explicant.

Després d'una exhaustiva recerca documental i antropològica sobre el tema tractat, Mos Maiorum utilitza habitualment la tècnica del verbatim. El verbatim és una tècnica teatral que crea una dramaturgia a partir d'entrevistes i enregistraments sonors que els intèrprets reproduïen com més fidelment, millor, amb totes les seves pauses, accents, imperfeccions i matisos, creant un efecte de veracitat que difumina l'actor i transporta els testimonis de les gravacions directament a escena.⁴⁷

Ireneu Tranis, membre del col·lectiu Mos Maiorum junt amb Alba Valldaura i Mariona Naudín, s'encarregarà de la presentació. Aquest cop, a primera línia d'escena hi ha una ratlla al terra que Tranis fa notar a l'audiència i que delimita la distància entre ell i el públic.

La companyia rep el mateix nom que la seva primera peça (2016), ambientada entorn de la frontera Sud sud espanyola/europea. Amb l'espai escènic recreaven llavors una «sensació de frontera». Els intèrprets transitaven entre el públic amb trípodas de llum, que l'il·luminaven i, alhora, el feien moure.

Mos Maiorum defineix la seva pràctica escènica com a «teatre documental immersiu que utilitza la tècnica del *verbatim*». En aquesta tècnica, la veu de qui enuncia arriba als intèrprets mitjançant uns auriculars. Tranis parla dels auriculars, doncs, per sustentar la «metàfora del mitjà», que defineix com la travessa del seu cos per part d'altres persones i altres moments.

El col·lectiu enfoca la creació d'una peça per fases: 1) tria d'un tema, 2) treball antropològic i sociològic, 3) entrevistes sonores i 4) creació de la peça *per se*. Pel que fa a les obres de la companyia, Tranis ressalta algunes constants: la presència del públic dins de l'espai escènic; el gènere documental

47. Resum de la comunicació. Font: web del simposi: https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mos-maiorum_cat?authuser=o. Més informació de la companyia al seu web: <https://es.mosmaiorum.info/>.

tractat des de l'experimentació «en primera persona», amb una interlocució directa espectador-personatge a través dels testimonis, i l'enteniment racional del cos. La companyia entén el teatre com una àgora on reflexionar, posar temes en l'espai públic i ser-hi. Per a Mariona Naudín, comenta Tranis, el desig de la companyia és fer un teatre documental «nu i cru»; transmetre, de la manera menys tendenciosa possible, allò que han recollit dels llocs on han viatjat i dels quals parlen. Per a ell, prossegueix, seria entendre el tema de la manera més intimista i humana possible.

La segona peça de la companyia, *Gentry* (2018),⁴⁸ tracta el tema de la gentrificació. *Turba*, l'última creació (amb estrena al festival Temporada Alta 2020), ha estat motivada per la preocupació del col·lectiu per l'auge del populisme i les protestes contra la sentència del judici al procés independentista català de la tardor de 2019.⁴⁹ D'aquí sorgeix el focus en els moviments de masses, «un estat efervescent on tot és possible». D'altra banda, diu Tranis, la pandèmia ha evidenciat la revolució i la necessitat dels cossos. Però, en aquest punt, es pregunten: s'ha mitificat la revolució?

Finalment, per enllestir la sessió proposa una pràctica de *verbatim*. Demana a tres voluntaris que escullin a YouTube una entrevista a un personatge públic que els interessi. Després, demanarà que procurin escoltar-ne només la veu i que, simplement, cadascú reproduïxi allò que sent: «no intentis dir allò que diu», matisa Tranis, «sinó sonar com sona». El ponent afegeix que mirin de «no afegir» gestualitat.

El temps de la comunicació s'esgota i només es pot fer una de les tres pràctiques previstes. La persona que l'està fent demana si a més d'escoltar el vídeo pot mirar-lo.⁵⁰ Des de la grada s'assisteix a una mena de sessió d'espiritisme, amb una practicant que atempta experimentar un *verbatim*, però que podria llegir-se en clau performativa de possessió.



48. Projecte guanyador del Premi Adrià Gual 2017 de l'Institut del Teatre.

49. El procés d'investigació de *Turba* va començar el 2019, abans de l'esclat de la pandèmia de la COVID-19.

50. La relatora no pren nota de la resposta d'Ireneu Tranis.

Gran Casino IT (*speed dating*)

Judith PUJOL

Una participació activa en el procés de creació dramaturgic de l'espectacle

Auditori, 14/10/2020

La companyia Obskené (Espanya) i Teatro Ojo (Mèxic) van presentar el 2014 la Gran Rifa d'un fabulós viatge a Mèxic al Festival Internacional de Teatre de Tàrraga. Va ser una nova forma teatral que va oferir als espectadors un diàleg sobre aquesta història recent d'Espanya: l'exili massiu cap a Mèxic, país que va allotjar tots els ciutadans que fugien de la Guerra Civil Espanyola (1936-1939).

El principi de l'espectacle era senzill: oferia als espectadors la possibilitat de participar en un sorteig d'un meravellós viatge a Mèxic. Per participar-hi, els espectadors havien de respondre a la pregunta: què t'emportaries per sentir la teva llar lluny de la teva terra? Les dues companyies van obrir un nou espai teatral a Tàrraga, el Sinaia, per rebre els participants que van portar els objectes que responien a aquesta pregunta. Durant el festival, l'espai Sinaia es va convertir en una exposició d'aquests objectes personals, que va permetre a tots els visitants preguntar-se de nou sobre l'exili. L'últim dia del festival va tenir lloc el sorteig, en un acte festiu i públic.

Aquesta comunicació vol reflexionar sobre l'estratègia de l'artefacte que va permetre activar el desig de participar tot desplaçant-ne l'objectiu (de l'espectacle al sorteig) i fent de la participació un motor per repensar la història, eix dramaturgic de la proposta escènica.⁵¹

Judith Pujol, membre de la companyia Obskené i part de l'equip artístic de la *Gran Rifa d'un fabulós viatge a Mèxic*, fa la comunicació entorn del projecte estrenat a Fira Tàrraga 2014 i creat en col·laboració amb la plataforma cultural mexicana Teatro Ojo.⁵² L'exposició pren un format clàssic, amb presentació discursiva i suport audiovisual (projecció en pantalla de diapositives i vídeos).

Pujol destaca que la pregunta formulada als participants de la rifa —«què t'emportaries per sentir la teva llar lluny de la teva terra?»— van construir-la sobre la del «com si...», amb la intenció de generar una participació reflexiva, corporal i lúdica.

L'experiència es construïa com una «dramaturgia real del dia a dia», en la dicotomia entre la teatralitat i la realitat; mentre que la fira (dispositiu dramaturgic) tenia elements teatralitzants (i un marc espectacular, Fira

51. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:

<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/judith-pujol-i-ricard-soler_cat>.

52. <<http://teatroojo.mx/>>

Tàrraga), el viatge (premi) era real. Davant una pregunta del públic, Pujol aclareix que Obskené i Teatro Ojo mai no es van plantejar la possibilitat de ficcionalitzar completament l'experiència i que el premi fos una invenció.

A l'espai Sinaia, les els participants es podien inscriure per participar en la rifa i optar al premi. Les condicions *sine qua non* eren: 1) portar un objecte que respongués a la pregunta (i deixar-lo durant tot el temps de Fira Tàrraga), i 2) omplir una fitxa de preguntes (les respostes van ser la base dramàtica per al guió de l'esdeveniment final). Els objectes —rastres, materials visibles/consultables per a les successives successius participants— van construir l'espai expositiu. També s'hi van acumular fotos, que atorgaven al lloc un caràcter de memorial.

Per la seva banda, els mecanismes de participació es van pensar des d'un desig d'entrada «per totes les vies». La comunicació es va fer sobretot des de canals *offline*: repartició de *flyers*, informació porta a porta al veïnat, pancartes als carrers i publicitat a la ràdio local mitjançant una falca. L'estratègia (dramàtica, comunicativa) que van adoptar va ser una concepció expandida del temps construïda sobre la pregunta, activadora tant del desig com del gest de participació. Calia que la qüestió fos lligada a la llar, a la terra, però prou oberta perquè tothom s'hi identifiqués. Des del punt de vista rítmic, el temps expandit de l'experiència contrastava amb l'«adrenalina» de la rifa, moment final.

Els objectius generals, destaca Pujol, eren repensar la història, desplaçar l'experiència als cossos i posar el focus de l'artefacte en els participants i la pregunta.



Gran Casino IT (*speed dating*)

Verónica NAVAS RAMÍREZ

La Ciudad

Auditori, 14/10/2020

Verónica Navas planteja la conferència performativa *La Ciudad*, títol homònim al del seu darrer treball escènic,⁵³ amb material extret del dispositiu, ergo de la relació espectacular dissenyada, ergo de la peça, qüestió que considera un «boicot total» de la gènesi de l'obra i un replantejament de les qüestions dramaturgiques que la vertebraren: «a quina distància i en quina mesura».

La conferència, com la peça en què es basa, jugarà esteticodramatúrgicament a la «tecnologia domèstica» —definida entre la convenció espectacular (pactada, distanciada i, en aquest cas, digital) i la domèstica (abastable, coneguda, quotidiana)—, i alternarà o simultaniejarà projecció de fragments de vídeo (en directe i diferit), imatge fixa i lletra, amb parlaments gravats o dits de viva veu al públic, en una mena de declinació modal del discurs urbà i intimista de *La Ciudad*.

L'autora comenta que l'obra neix de la necessitat vital i creativa «d'estar molt quieta», alhora que de l'interès per indagar «què compromet la viabilitat d'una peça» i què espera el públic de l'artista (i viceversa) en aquest pacte ple de convencions que és, considera, la relació espectacular, el fet en viu. En aquest sentit, Navas es pregunta quan sorgeix la peça, quan la peça esdevé ella mateixa.

La Ciudad neix també de preguntar-se quina és la posició habitual d'un cos i cap a on tendeix la mirada. Observa que cada cop és més obliqua, inclinada cap avall (mirada cap al telèfon sostingut per la mà, mirada cap a la pantalla de l'ordinador recolzat a la taula). Per contra, quan la mirada és frontal, troba l'altre (humà). És des d'aquest desig de diàleg entre la mirada alternada cap al material inert i els cossos (ficcionsats o no) que formen el públic, que Verónica Navas construeix el dispositiu escènic, amb nou espectadors i una *performer* asseguts al voltant d'una pantalla-taula sobre la qual hi ha, superposats, capa a capa, objectes (físics) i projeccions (immaterials); tot plegat, amb un embolcall sonor que recupera fragments d'un anecdotari urbà i subjectiu.

Així, la peça es construeix, simultàniament, formant capes i foradant, des del punt de vista físic i des del punt de vista dramaturgic, respectivament. També ho fa des de la poètica del tros o, més aviat, de l'esquinçall; perquè la informació que arriba al públic «s'estripa d'on pertany», en paraules de l'autora, «bri a bri; perquè és petita, n'és una part». No hi ha història des del punt de vista aristotèlic. La idea de la construcció a per capes demana insistència, no pas repetició.

53. Estrenat dins la programació de l'Antic Teatre al Grec Festival de Barcelona 2019 (de l'11 al 21 de juliol) i reestrenat al Festival TNT – Terrassa Noves Tendències 2020 (del 9 al 11 d'octubre).

Això s'esdevé en una peça replegada en ella mateixa, en un univers del tot centrípet, amb una poètica que demana a l'espectador un gest d'apropament, d'abocament. Navas clou: «Hi ha patró, però no hi ha ordre; hi ha disposició, però no hi ha manament; hi ha evidència, però hi ha marge, hi ha dubte».



Gran Casino IT (*speed dating*)

MAMBO PROJECT

Iaia

Auditori, 14/10/2020

Iaia és la nova creació de Mambo Project. Un espectacle sobre la memòria i l'oblit on les iaies, les nostres iaies, parlen i lluiten contra la demència.

Qui som, quan ja no hi som? Què resta de nosaltres? A Iaia l'espectador compartirà taula al menjador familiar de casa la iaia teixint a poc a poc els records guardats de la generació de les nostres àvies. Reconstruccions escèniques tamisades pels buits que deixa la pèrdua patològica de memòria emmarcades en un espai-temps confús on les el·lipsis marcaran el ritme de la història.

Iaia és una obra en procés de creació i Mambo Project en presentarà una breu mostra del dispositiu escènic i dramaturgic.⁵⁴



54. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mambo-project_cat?authuser=0>.

Gran Casino IT (*speed dating*)

LΔST

Tiranes Banderes. La construcció d'un símbol com a performance

Teatre Estudi, 14/10/2020

Conferència performativa en què l'equip plantejarà la seva hipòtesi de treball a l'hora d'abordar el disseny dramàtic del seu proper espectacle. Tiranes Banderes reflexiona sobre els paral·lelismes evidents entre la construcció d'un símbol i el desenvolupament d'un projecte escènic com a ficcions pactades i procés constant de renegociació de les convencions.

Ateus i creients, benvinguts. Agnòstics, absteniu-vos-en.⁵⁵

●

55. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/last_cat?authuser=0>.

Gran Casino IT (*speed dating*)

Paula PASCUAL DE LA TORRE

Protocols d'intimitat: programació i artesania de l'experiència teatral immersiva

Sala d'exposicions, 14/10/2020

L'objectiu d'aquesta recerca és analitzar les estratègies a través de les quals el teatre immersiu articula la interacció amb el públic. S'articula, en concret, la hipòtesi que precisament la intimitat —com a condició, situació o emoció— sigui l'element més característic i vertebrador dels fenòmens de participació que es donen en el format immersiu.

Paula Pascual de la Torre és creadora i actriu, integrant de la companyia Calatea (www.calatea.es). En els últims anys s'ha especialitzat en la creació escènica vinculada a llenguatges participatius i immersius.

En el marc del Màster Universitari en Estudis Teatral (MUET) de l'Institut del Teatre amb la UAB, desenvolupa la tesina «Protocols d'intimitat. Programació i artesania de l'experiència immersiva». En aquesta participació en el Simposi aprofundirà en aquesta recerca desplegant alguns dels elements d'una manera experiencial. Els assistents seran convidats a involucrar-se en aquest punt del procés i, després, a poder, després, intercanviar idees.⁵⁶

●

56. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/paula-pascual_cat?authuser=0>.

Gran Casino IT (*speed dating*)

Laura CLOS 'Closca', Pau MASALÓ, Xesca SALVÀ i Marc VILLANUEVA MIR

Prospective Actions (Catalunya 2004-2018)

Mercat de les Flors, 14/10/2020

Una instal·lació multimèdia interactiva posa el focus sobre sis conflictes socials que han tingut Catalunya com a escenari en els últims anys i se centren en la tensió entre el control policial i les noves maneres d'utilitzar els espais públics.

Aquesta instal·lació va ser premiada a l'edició del 2019 de la Quadriennial d'Escenografia i Espais Teatral de Praga⁵⁷ [projecte⁵⁸], una trobada que se celebra des del 1967 i que és una de les grans cites europees del món de l'escenografia. Al vestíbul del Mercat de les Flors hi ha una taula rodona convertida en una mena de gran tauler de joc, mapa o maqueta; un escenari on un seguit d'elements quotidians (agulles, globus, forquilles...) al·ludeixen a alguns dels enfrontaments entre forces d'ordre i manifestants que han tingut lloc a Catalunya en els darrers quinze anys: des de la tancada d'un grup de migrants sense papers a la catedral de Barcelona l'any 2004 fins a la concentració Aturem el Parlament del 2011, del desallotjament de Can Vies el 2014 al desallotjament del Banc Expropiat el 2016 o al referèndum de l'1 d'octubre del 2017, passant per les protestes contra la sentència del cas de La Manada l'any 2018.

Asseieu-vos a la taula amb aquests objectes al davant i poseu-vos els auriculars. Escoltareu una narració dels fets referida a cadascuna d'aquestes protestes, barrejada amb les reflexions de caràcter utòpic que, des d'un punt de vista performatiu i escenogràfic, aporten sis escenògrafs catalans (Anna Alcubierre, Paco Azorín, Cube.bz, Sílvia Delagneau, Max Glaenzel i Eugenio Szwarczer), a qui es va demanar pensar escenografies relacionades amb cadascun d'aquests conflictes. L'actualitat artística i escenogràfica troba en aquesta instal·lació un territori comú amb l'actualitat política, mentre l'espai se'ns revela tant en la seva condició de punt de trobada com en la d'escenari de conflicte. Un diàleg entre conflictes socials i disseny escenogràfic al voltant de manifestacions, ocupacions i construcció de barricades. Un cop d'ull a la revolució... vista des de l'escenografia.⁵⁹



57. <<http://pq19.institutdelteatre.cat/es/>>.

58. <http://pq19.institutdelteatre.cat/wp-content/uploads/Prospective_Actions_ca.pdf>.

59. Resum de la comunicació. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/prospective-actions_cat?authuser=0>.

Dispositiu ludicoteatral. SOCIETAT DOCTOR ALONSO

El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules

Teatre Estudi, 14/10/2020, 13.15 h

Un projecte de creació i investigació escènica al voltant del cos i les paraules. El Desenterrador posa la mirada en la paraula i la seva relació amb el cos i l'acció. La corpologia de les paraules és aquella propietat que tenen no només de crear i designar el món físic, sinó la de generar un món ètic, un sistema polític i un ordre social.

L'excavació és un mecanisme pedagògic al voltant de les paraules, el llenguatge, el diàleg i els valors ètics que ens conformen que permet a tothom col·laborar per intercanviar coneixement i millorar la capacitat de raonar, d'escoltar i de construir de forma conjunta un discurs.

L'excavació permanent invita a qui la visita i l'experimenta a endinsar-se en una doble reflexió mitjançant una pràctica d'una banda sobre l'ús de les paraules, el llenguatge i els seus mecanismes i, de l'altra, sobre determinats valors fonamentals de la nostra comunitat i el seu paper o significació teòrica i pràctica en la societat contemporània.

És una conversa pautaada i guiada per un expert on, amb una sèrie de normes que els participants van aprenent i han de respectar, mirarem de desenterrar una paraula determinada i arribar entre tots al «sentit» primigeni del valor a partir del qual s'invita a treballar.

És en el procés conjunt de recerca d'aquest significat profund i primigeni de la paraula on, mitjançant aquest mecanisme de conversa reglada, apareixen els mecanismes, «sentits», contradiccions i paradoxes del llenguatge i la paraula en el seu ús comú i compartit.⁶⁰

Abans de l'activació del dispositiu té lloc la presentació d'*El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*, volum editat per l'Institut del Teatre dins de la col·lecció Materials Pedagògics.⁶¹ Sofia Asencio, membre de Societat Doctor Alonso, agraeix el context i l'explicació del marc. El llibre, afirma, és un estat més de la pràctica, un lloc on mai no pensaven que arribarien.

Com a companyia, Societat Doctor Alonso se centra a fer espectacles escènics, és a dir, a construir feina de cara a la mostra, i també du a terme investigacions, que és el seu focus d'interès i on rau la llibertat prèvia a la mostra.

En el cas d'*El Desenterrador* (des de 2013), la recerca fou tan important que va desvelar una eina que mai no va arribar a ser un espectacle. Amb els anys, en paraules d'Asencio, la companyia ha estat «generadora i espectadora d'una eina que ha mostrat el seu camí». Formen part de l'equip base, a més de Societat Doctor Alonso (és a dir, la mateixa Asencio i Tomàs Aragay),

60. Resum de la sessió. Font: web del simposi:

https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/el-desenterrador_cat?authuser=0.

61. SOCIETAT DOCTOR ALONSO [et al.]. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020.

Jordi Claramonte (que desitjava fer un treball entorn de les paraules), Jaime Conde-Salazar, Bárbara Sánchez i Silvia Zayas.

La idea entorn de la qual s'articula la investigació és «desenterrar què són les paraules». Cap als inicis de la dècada anterior (i de la pràctica), Asencio observava que la formava estava buida, que les paraules no tenien contingut, i que el fet que això passi durant un moment de crisi econòmica tampoc no «ajudava». Es preguntava: «què passa amb els valors que no activen en mi una força que em faci reaccionar?». És des d'aquest lloc des d'on generen un imaginari basat en el fet que les paraules estan enterrades i que cal anar a contracorrent, desenterrar-les. I així sorgeix la imatge de fer un forat, acció que, de retruc, genera una muntanya adjacent (encara que sigui fruit d'una acció indirecta).

Jordi Claramonte, també present, recorda, en paraules d'Agustín García Calvo,⁶² que l'home és l'únic ésser que posseeix l'aparell del llenguatge com a mecanisme gratuït, en oposició a la paraula escrita, que demana tecnologia (paper, llapis...).⁶³ Com que les paraules són de tothom, diu, no són de ningú, i això esdevé una mena de guia que porta l'equip a desenterrar paraules amb més gent.

Neix llavors la primera trobada a Figueres,⁶⁴ amb una capsula de galetes «al centre». En aquell moment (2013), entenien que tot està barrejat sota terra, però que, de vegades, un excavador troba un tros i aquest tros «ja té quelcom d'atuell». Quan això passava, es menjaven una galeta, marcaven per escenificar un moment de festeig.

Així, continua Asencio, les excavacions de cada any van anar generant noves eines que al seu torn anaven nodrint la pràctica, fins al punt que al final es van adonar que *El Desenterrador* no necessitava novetat, sinó repetició, en tant que petit marc-dispositiu de normes. Era la pràctica mateixa la que feia que l'instrument (com el musical) es perfeccionés. Per tant, la voluntat de cada excavació no seria saber-ne més, sinó que l'articulació —què significa cada paraula cada dia, amb les persones que hi ha— és el que compta.

Claramonte comenta que els valors «hi són», encara que estiguin enterats, encara que el temps passi, en romanen trossos⁶⁵ espuris, i l'important és entendre quin tipus de situació s'ha esdevingut perquè allò quedi sepultat. Amb l'eina busquen la intel·ligència col·lectiva, perquè el que tracten és allò que refereix (més lúcid). Així és com generen una ètica de la recerca i la prospecció.

En el discurs apareixen referents com Edward C. Harris,⁶⁶ a qui recorden com a «gran refundador de l'arqueologia contemporània», i el compositor Aaron Copland, pel treball del timbre i l'harmonia.⁶⁷

62. 1926-2012.

63. Referència no trobada.

64. Festival Ingràvid 2013: <http://www.figueraes.com/programacio-ingravid-2013-festival-de-cultura-contemporania-de-lemporda/>.

65. «Cachos» en l'original en castellà.

66. N. 1946.

67. 1900-1990.

En aquest moment, Asencio camina cap a l'excavació que estan a punt de començar. La defineix l'excavació com un camí cap avall amb valors en tots els estrats: l'orgànic, l'inorgànic, el psíquic i l'objectivable. Qui «dirigeix» l'excavació fa un treball a través de la resta (participants), en què es va «intencionalment» cap avall sense retorn i on la importància no rau en captar sentit, ni en la cerca de la finalitat entesa com a «teràpia» de la dinàmica, sinó que la pràctica consisteix a fer-se.

Asencio recorda que el dispositiu ha tingut un recorregut al llarg dels anys i ha passat per «diferents cases». Des de la primera excavació de l'any 2013, l'eina se separa de la idea d'espectacle i funciona amb diferents col·lectius, entre els quals estan les escoles de secundària o el centre penitenciari de Lledoners,⁶⁸ on participen interns i educadores, i on l'equip entén que hi ha llocs on l'eina pren més volada, perquè les paraules, en segons quins contextos, tenen més sentit. Així mateix, *El Desenterrador* es revela com una «màquina de fer textualitat». És gràcies a aquest fet que Societat Doctor Alonso elabora un diccionari de màquines excavades, d'on sorgeix el text per a la seva peça *Y los huesos hablaron*, estrenada al Festival Grec Festival de Barcelona l'any 2016.⁶⁹ També han trobat que quan es realitzen fan tallers de quatre o cinc dies, *El desenterrador* adquireix la dinàmica de la maièutica socràtica.

En suma, no es tracta ni de diàleg ni de consens, sinó d'apropament, d'afinació (crítica o acrítica). La pràctica no es fa per ser vista, encara que les condicions del simposi faran que algunes de les persones assegudes a la grada hi participin (hi haurà rotació), mentre que la resta miraran.

Abans de començar l'excavació, Sofia Asencio dona quatre directius més: 1) que s'intenti trobar l'interior de la paraula i què pot acollir [«hi ha paraules amb una cullera molt gran», il·lustra]; 2) que hi hagi un silenci inicial per no jutjar la paraula, perquè «el múscul mental és molt difícil de controlar, i així se li posa fre»; 3) que se segueixi l'altre [l'assenyala com a punt més important]; i 4) que es facin preguntes.

Algunes paraules esbiaixades entorn «d'allò que passa» a l'excavació:

Distingeixo / logos / quiasme o esquivament;
 «deixar que el llenguatge aflori, que soni»;
 captació d'una tendència a l'«autoorganització» del llenguatge
 i del sentit per part dels participants;
 menjar i parlar, un mateix flux;
 qui hi entra va cap a allò que no sabem, encara que des de fora es fa
 la mateixa feina (amb una mica de perspectiva);
 quan el concepte se sobrevalora perd el valor real;
 excavació de «plaer»;
 la facilitat de la paraula és la dificultat del grup.



68. Les excavacions a Lledoners es produeixen a l'octubre i novembre de 2017. Font: SOCIETAT DOCTOR ALONSO [et al.]. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020. Societat Doctor Alonso et al. *El Desenterrador. Mètode per a l'excavació de paraules*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020, p. 154. (Contextos on s'ha incorporat l'eina de l'excavació).

69. <<https://www.barcelona.cat/grec/arxiugrec/es/espectaculo/y-los-huesos-hablaron-o>>.

Dispositiu ludicoteatral. NYAMNYAM

A quatre potes

Teatre Estudi, 14/10/2020, 16.30 h

A quatre potes és un dispositiu escènic que gira al voltant de 24 bancs construïts de manera col·laborativa, com a antesala de la peça escènica. Aquests bancs, entesos com a sistema constructiu, configuren l'espai performatiu creant situacions d'acció-disrupció, les quals generen la dramàtúrgia de la peça. La proposta investiga les possibilitats del format d'instal·lació performativa, creant un espai d'acció de lliure circulació comú entre públic i creadors. D'aquesta manera s'indaga sobre l'aparició de la quotidianitat en el fet escènic, les fronteres entre el format de diferents situacions que normalment no succeeixen en un mateix context, i la possibilitat que aquestes «escenes» generin un lloc estrany entre realitat i ficció. En el pla conceptual, activa idees com l'artesanía entesa de manera expandida, el gest com a (micro)acció política, la retroalimentació que posa en circulació lògiques pròximes a l'ecologia, i l'exploració dels imaginaris socials com a aliment per al pensament i la pràctica contemporània.

L'activació que es presenta al Simposi s'ha desenvolupat en vinculació amb el Graner Centre de creació de dansa i arts vives i el barri de la Marina, on s'ubica. S'ha fet en col·laboració amb Salva Sanchís, Pedro Pineda (TMDC), Dianelis Diéguez, Imma Solé, diversos agents del barri de la Marina i el disseny de llums d'Anna Rovira.⁷⁰

A l'escenari del Teatre Estudi hi ha quinze bancs de fusta i vint-i-nou persones que participen en la pràctica, mentre que la resta dels assistents observarà des de la grada. La dinàmica de relació entre els participants i els bancs esdevé en el trasllat d'uns i altres per l'espai, i en la relació entre els cossos (objectes o humans) i l'adaptació dels uns als altres (amb tendències adoptives, més aviat) mitjançant, principalment, la mirada i la distància. Comparteixen escena amb les voluntàries-voluntaris-participants Ariadna Rodríguez i Iñaki Álvarez (Nyamnyam), Dianelis Diéguez i Salva Sanchís, que llegirà textos amb indicacions de cos i aprehensió (amb idees prou mal·leables, diuen, com perquè hi pugui entrar tothom).

En acabar, es genera una part més discursiva-explicativa i de diàleg amb el públic.

Nyamnyam explica que *A quatre potes* té ja un recorregut de dos anys i que ha mutat com a projecte: han passat de treballar amb taules a fer-ho amb bancs (de vegades treballen amb construccions *ex professo* i altres cops amb el material que troben i que consideren valuós).

Pel que fa al material dels bancs (fusta), Ariadna Rodríguez assegura que això condiciona la manera com el cos de treball es desenvolupa en cada context d'activació. En aquest sentit, les idees que els funcionen el col·lectiu creu que funcionen es reciclen amb cada residència o context per una qüestió

70. Resum de la comunicació. Font: web del simposi:

https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/nyamnyam_cat?authuser=0.

d'«ecologia». Xesca Salvà, escenògrafa i participant, creu que es tracta d'un dispositiu «físic».

Dianelis Diéguez assegura que *A quatre potes* ha estat «permeable a l'aprenentatge conjunt» des de la seva gènesi al barri de la Marina, on es troba el Graner, centre de creació de dansa i arts vives en què Nyamnyam desenvolupa la feina, gràcies, també, a l'activació i col·laboració del veïnat. És d'aquí d'on sorgeix la idea de «banc».

El dispositiu, clar i flexible, neix del desig de generar un espai amb altres, i de l'empresa d'un recorregut, d'un reconeixement propi i mutu. Així mateix, avança en la mesura que es fa preguntes concretes: com habitar un espai de pensament i de composició? Com s'habita un espai? Quins imaginaris compartim amb les comunitats? Què és «ser d'un barri» i a quina condició de pertinença apel·la? Com es forma un grup?

Aquesta pregunta dona peu a parlar de l'Imma,⁷¹ participant del procés que no hi és físicament durant la trobada, però que ha estat clau per al desenvolupament d'*A quatre potes*, perquè Nyamnyam «trobés un canal». En aquest sentit, quan parla del cos de feina i de compromisos, el col·lectiu no apel·la a una qüestió quantitativa, sinó representativa, diuen, i és aquí on el concepte de *projecte social* concreta el sentit: no volen un treball de conjunt, sinó «de prop», amb qui troben pel camí. La feina sorgeix de passejos, de converses i moments compartits amb gent del barri. Així mateix, sostenen que la interacció social és un desig natural de Nyamnyam, però que en cap cas s'ha de forçar l'artista, i això és quelcom que les institucions acostumen a fer.

Iñaki Álvarez assenjala que la relació que expliquen té molt a veure amb el temps (a València van ser-hi dos mesos, però a la Marina, dos anys), i que cal un relleu necessari quan ells marxen. Treballen per oferir un regal al veïnat. Una altra cosa és que això agradi.

També destaquen el rigor: si hi ha un resultat espectacular, cal una bona factura, temps de treball, un bon equip tecnicoartístic, etc.

Per la seva part, Salva Sanchís comenta que va quedar fascinat pel capgirament de les lògiques de treball, sobretot pel que fa al temps dels processos, amb experiències, gents o llocs molt diferents, impossibles d'encabir en sistemes de producció tradicionals. En les successives obertures al públic de *A quatre potes*, Sanchís observa un procés progressiu de convergència i dispersió d'idees. En aquest sentit, Diéguez comenta que la identitat del treball artístic té a veure amb la percepció (només existeix en tant que és percebut), i la considera un acte de respecte cap als sabers conjunts.



71. Imma Solé, docent de l'Institut Montjuïc.

Debat sobre els dispositius ludicoteatral presentats

dinamitzat per Roberto FRATINI i AGOST PRODUCCIONS

Teatre Estudi, 14/10/2020, 18.30 h⁷²

«Dramatúrgies del debat» és una col·lecció de jocs per a espectadors i artistes per parlar normalment sobre el que s'ha vist a escena. Al simposi Facin joc!, en absència d'espectacles sobre els quals parlar, decidim aplicar alguns dels jocs dialèctics sobre el tema general del simposi i sobre el contingut de les ponències o accions realitzades per altres participants.

D'aquesta manera, es proposa al públic una dinàmica de conversa lliure durant una hora i mitja aproximadament seguint les següents pautes de conversa que contempla el projecte «Dramatúrgies del debat». Els protocols escollits es desenvolupen com si fos un fòrum, una assemblea o una reunió, ja que no hi ha «artistes» ni «públic».

El projecte «Dramatúrgies del debat» es troba disponible al web ddd.barcelona, que per qüestions tècniques en aquests moments no es pot visitar.⁷³ El projecte consta d'una seixantena de protocols de conversa, un manifest i altres escrits sobre la condició del públic.

La conversa comença amb el protocol Oviedo:

Oviedo comença com una trobada tradicional entre públic i artista. Al cap de deu minuts de conversa, el moderador interromprà el diàleg i demanarà que els primers deu minuts del mateix diàleg es tornin a repetir amb exactitud i detall (de paraula i gest). Després de cinc minuts d'experiment, tornarà a interrompre i demanarà que els cinc minuts que acaben de passar es repetixin idèntics. Oviedo confia en l'enorme poder de la repetició per foragitar teatralitats, exposar l'absurditat del que es diu en general i permetre pensar coses noves mentre es diuen sempre les mateixes. Oviedo és tossuda i vetusta.

I continua amb Albacete:

Atesa la naturalesa d'aquest protocol, serà oportú deixar que el públic que hagi acceptat el joc disposi d'un temps de preparació i «escalfament mental» d'almenys cinc minuts. Només hi ha dues regles: la primera és que cap intervenció o resposta no pot durar més de trenta segons (els participants, per tant, accepten implícitament que, quan el timbre de l'àrbitre marqui el final del seu torn de paraula, hauran de callar); la segona és que si transcorren més de cinquanta segons sense que ningú parli es donarà el debat per acabat (es considera, doncs, la possibilitat que el debat s'acabi al cap de pocs minuts d'haver començat).

I segueix amb Logroño:

Per aquest protocol de conversa s'aconsella la presència de personal de seguretat. La presència de l'artista i del seu espectacle és opcional. Logroño reproduceix de forma filològica la circumstància del simposi antic (que era

72. El que segueix (en cursiva) és el guió que Roberto Fratini i Agost Produccions van preparar per a la sessió, i que Miquel Valls, membre del col·lectiu, ens ha facilitat. A sota, les notes de la relatoria complementen el guió. Més informació sobre l'associació cultural Agost Produccions a: <http://www.agostproduccions.com/>.

73. Informació actualitzada en data de juny de 2021.

substancialment un botellot celebrat a casa de particulars, amb opció de convertir-se en diàleg filosòfic). Regla única: tots els presents hauran de consumir vi o la beguda alcohòlica que prefereixin. No és un tast: l'objectiu és arribar a un cert grau d'embriaguesa. El debat començarà paulatinament progressivament només després de la tercera copa. Qui no beu no parla.

I continua amb Jerez:

Apte per a públics forts d'estómac. Jerez té una sola regla: qualsevol torn de paraula (sigui una pregunta, una observació o una resposta) haurà d'incloure paraules, renecs, blasfèmies, atacs a la decència, picades d'ullet sexuals, referències escatològiques i altres excessos verbals. L'autèntica acrobàcia del protocol serà abandonar-se a aquesta desinhibició lingüística (que és ofensiva en ella mateixa) sense ofendre ningú de manera directa ni aixecar la veu. En resum, es tracta de trastornar el registre lingüístic sense transformar el gestual.

I acaba amb Altamira:

En funció de la variant aplicada, podrien caldre condicions tècniques específiques. El protocol es du a terme a les fosques i xiuxiuejant. En cas que l'artista hi sigui present, és necessari que els participants no el puguin localitzar. En aquest cas, l'artista mateix serà qui determinarà la tònica del col·loqui adreçant-se als espectadors en veu baixa. Es recomana dur a terme el mateix protocol amb micròfons d'ambient molt sensibles, que captin i amplifiquin els xiuxiueigs. Un dissenyador de so podria alterar amb efectes en temps real les frases i els discursos, i tergiversar el caràcter fenomènic de l'espai on té lloc el debat. En aquest cas, una certa aglutinació d'efectes de retard i distorsió podria afeblir progressivament la perspiciuitat dels actes de paraula. En el moment en què totes les frases es col·lapsin en un oceà d'ecos, ressonàncies, etc., Altamira es donarà per acabat i s'encendran els llums.

En Miquel Valls, membre d'Agost Produccions, i en Roberto Fratini, creador de les «Dramatúrgies del debat» (ddd), seran els encarregats d'activar alguns dels protocols que configuren les dramatúrgies del debat, en una sessió certament particular en tant que l'artista-peça quedarà desplaçat per les jornades u 1 i dos 2 del simposi, objectes, aquest cop, de relació flexionada, de joc amb el públic.

Fratini delinearà l'inici amb una afirmació: «La creença en allò que es diu és secundari en relació amb allò que es creu que s'ha de dir». Les normes dels protocols, «encriptades, ocultes», són coherents amb el principi exposat.

A continuació, alguns apunts esbiaixats dels protocols.

El protocol Oviedo s'activa sota la pregunta «Què voleu afegir al que està passant durant els últims dos dies?». La norma *oculta* d'Oviedo rau en el fet que es deixa parlar el públic cinc minuts i, passat aquest temps, se l'obliga a repetir fil per randa tot allò que ha dit. Operen fort, la memòria i la síntesi conceptual, però, sobretot, el gust de les participants per tornar al seu jo de cinc, deu o quinze minuts enrere. Es tracta, per tant, d'un joc pur d'interpretació i dramatúrgia del moment.

Amb el protocol Albacete es recorda una pregunta del dia anterior⁷⁴ i la reacció de Roger Bernat, que un dels participants d'avui explicaria en relació

74. Setena pregunta (de la segona tongada) formulada en a la taula rodona, conduïda per Constanza Blanco i en la qual participaven Stefan Kaegi, Mónica Rikić i Roger Bernat.

amb la posició del director de *Domini públic* en el món i els problemes apocalíptics que ens confronten amb la situació d'un hipotètic final. Així mateix, un altre participant assegura que Bernat entén un art redemptor, evangèlic i no apocalíptic (ni evangelitzador ni «de catequesi»). També hi ha qui creu que Bernat no va respondre la pregunta en el sentit que es demanava, i que sí que hi ha una «ètica» possible en les «formes de fer», no necessàriament lligada a la tematització o als arguments. Perquè es creu que parlem de com els artistes aborden les idees, però no de com l'art ens reconnecta amb certes formes oblidades del jo.

El protocol Logroño convida a fer el que feien els antics filòsofs: beure (aquest cop serà vi negre i en got petit) i dialogar. Mentre una intervenció advoca per salvaguardar la complexitat de l'art, una altra apostarà pels dispositius. S'observa que les preguntes no retòriques fan que qui les enuncia habiti el centre. Altres idees sorgides són que el teatre és elitista, que la cultura dels polítics no serveix per amortitzar l'art o que el teatre té un component intempestiu, inconfortable.

Amb el protocol Jerez arriben comentaris explícits sobre les raons per les quals les restriccions politicosocials motivades per la COVID són les mateixes que les del tancament (de les sales de cinema o els teatres, per exemple). S'alerta sobre el fet que l'Estat ha de garantir l'existència de l'espai públic, però no esdevenir-ne propietari. També (l'alcohol i la permanència i compromís amb la pràctica estan fent feina) s'explicita el fet que el cultiu que possibilita la crisi derivada de la COVID no és mercuri retrògrad, sinó pel capitalisme. Les últimes notes preses fan al·lusió a la necessitat d'un pensament circumstancial i a la convicció que fer art és malversar els diners que es reben dels polítics.



DIA 3. 15 d'octubre de 2020

Comunicació. David PÉREZ

El museu viu: del mausoleu al parc d'atraccions

Auditori, 15/10/2020, 10 h⁷⁵

Aquesta comunicació aborda la creixent acceptació del marc cultural de les arts en viu als museus d'art contemporani. Una tendència que s'ha generalitzat durant l'última dècada amb l'aparició de múltiples exposicions que incorporen la performance i la coreografia a la cartera d'exposicions temporals. Al centre de moltes d'aquestes propostes, la immaterialitat, la temporalitat i la interacció directa amb l'audiència dibuixen una nova estratègia comissarial que qüestiona l'objectual de l'obra artística, i inscriu el cos i l'acció (d'intèrprets i espectadors) en el centre de l'aparell expositiu.

A través d'alguns casos d'estudi, es planteja una reflexió crítica del paradigma del museu viu que relaciona les transformacions de l'aparell expositiu a través de la incorporació de les arts vives, amb el nou règim experiencial i cognitiu del capitalisme globalitzat, i la centralitat que la vivencialitat, la participació i el cos ocupen en el metabolisme cultural, social i econòmic de la contemporaneïtat.⁷⁶

David Pérez comença parlant de les «arts vives» com de l'acte cultural que enfoca cap a la vivència, amb pràctiques que apel·len al que s'estableix.

En el terme «museu», la idea «central» és la de la col·lecció, espai consagrat com a història, i això té una correlació amb el mausoleu, consagració de grans noms i homes.

A Pérez li interessa, doncs, «activar el mausoleu, perquè la vida conjuntural és el que està fora»; la recuperar vida en segon grau,⁷⁷ en referència a Paul Valéry.

Aborda el museu des de la lògica espacial i *objectual*, en què el temps, *entre* obres i sales, és un interstici. En el teatre, en canvi, és a la inversa: trobem, diu, l'obra conduïda per l'acció d'uns subjectes, amb una lògica temporal. Això requereix maneres d'atenció diferents. Tots dos espais produeixen ficcions: memòries històriques (que aspiren a construir l'espai del present) o

75. La comunicació prèvia de Martí B. Fons Sastre, «Dramatúrgies de l'emergència, dispositius relacionals i teatres d'invasió a l'escena balear actual», no va fer-se. La informació es pot consultar al web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/mart%C3%AD-b-fons-sastre_cat>.

76. Resum de la comunicació. Font: web del simposi: <https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/david-p%C3%A9rez_cat?authuser=0>.

77. Cita no trobada.

teories dramàtiques (en tant que relació amb els subjectes, en una mena de joc de duplicacions i miralls relacionats amb la veritat, situada i contingent, de l'experiència).

El conferenciant enfoca el discurs cap al «com» de l'evolució dels dispositius *caixa blanca* (museus) i *cub negre* (teatre), i cap a les maneres d'atenció desenvolupades en els espais. En aquesta línia, les exposicions de *live art* superposarien els espais; la història s'hi presenta com a món viscut, corporal i energètic. Són, per tant, zones grises, noves configuracions espacials i temporals que disloquen la lògica mortuòria de l'aparell museístic. En altres paraules, diu, són un nou plec de la història viva. D'aquí sorgeix la pregunta de com s'ha fet acceptable la galeria viva.

Pérez s'aproxima ara a la relació entre pràctiques expositives, discursos i institució. És per això que parla dels models d'eficàcia de l'exposició, de com actuen les exposicions d'art, dels efectes sobre espai, temps i audiència, i de com fan passar això per discursos de construcció de models d'eficàcia i de sistemes de verificació.

En aquest context, situa, cronològicament, els fenòmens següents:

1. Pràctiques intermedials. Pérez introdueix el model de l'estudi en la galeria, de la qual es deriva el temps. L'acompanyen la crítica a la comercialització i l'èmfasi en l'acció viva. Es caracteritzen per l'entrada de lògiques temporals (com les del *happening* i la *performance*), ambientals (instal·lacions, *environments*) i participatives (com alguns *happenings* d'Allan Kaprow, o del moviment Fluxus).
2. Minimalisme i anàlisi exhaustiva de les condicions de percepció i atenció de l'espectador a través de l'espai. En aquest model, la galeria és entesa com a espai d'experimentació en el qual emergeix la corporalitat de l'espectador; un espai obert entre l'obra i el seu cos. Sorgeixen també les crítiques per una certa «teatralitat», per la pèrdua d'autonomia de l'obra i la consciència topològica de l'espai.
3. Gir discursiu de les arts i adveniment del comissariat, de la mà de l'art conceptual, que concep l'espai de la galeria com el de lectura des del model semiòtic, ple de signes lingüístics. L'espectador es converteix aquí en lector radical. Pérez apel·la a nocions com «concepte» i «discurs» en relació amb les teories de John L. Austin o Jacques Derrida, i a la *performativitat* del llenguatge. Això fa que la col·lecció comenci a percebre's com a arxiu, moment clau per entendre els moviments d'apropiació i reactivació.
4. Art relacional (des de Nicolas Bourriaud). L'exposició comença a percebre's com a art social, com a relació de l'audiència amb l'espai i l'exposició, i sorgeix la idea de l'espectador com a coautor. Es llegeix una identificació entre formes de l'art i del fet polític, l'*open* consensual de la política i la supressió de la mediació ficcional. Neix la galeria com a espai de producció de maneres de sociabilitat.

En aquest context també neix el comissari, que treballa *amb* la col·lecció, l'ajuda a construir i la disposa en l'espai per a fer-la parlar, per crear narratives.

En els últims cinquanta anys, la seva importància i atribucions dels comissaris han crescut molt més enllà de la disposició de la col·lecció, i han anat cap a la socialització i els enfocaments educatius. En les articulacions de l'esfera cultural i econòmica es percep un trànsit entre pràctica i recepció, gestió cultural i construcció de marcs.

Pérez aporta el concepte d'*arts vives* de Lois Keidan (dins del nou laborisme britànic i la *culturalització* de l'economia), segons el qual la cultura en societats neoliberalerals no funciona com a recurs; ni com a forma de vida ni com a bé, sinó com a recurs (entès des de l'«enaltiment» a la manera de Friedrich Schiller).

En aquest context, recorda Pérez, el col·lapse cultural dels arxius passa en diferents cultures per la caiguda del museu com a alberg de la traducció. El museu passa també a ser definit en altres termes en els quals importa l'activació dels arxius (de la cultura del patrimoni a la del processament). A més, es generen demandes de connectivitat i immediatesa.

El neoliberalisme impulsa la idea de cultura com a recurs: implica administració per economies creatives i fàbriques culturals. També la impulsa per als individus, per als quals la cultura passa a ser un actiu que permet la competència en xarxa. Tot això va acompanyat d'un procés d'*eventualització* cultural en relació amb la devaluació de la funció patrimonial, i en l'interès per l'ús de la cultura com a actiu. Jean-François Lyotard parla així de la necessitat de «posar a actuar la cultura», fenomen concretat en la proliferació d'esdeveniments.

El «museu viu» seria, doncs, l'«acomodació» al nou metabolisme del museu, que apunta cap a l'exposició com a processament organitzatiu de les audiències, els intèrprets i les relacions socials. Comença a emergir un govern que apel·la a la raó cultural. Aquí, segons explica Pérez, els museus no sols adopten el marc cultural, sinó que s'hi comencen a percebre's, en una associació de valors.

La vivència,⁷⁸ en la línia del concepte *liveness* desenvolupat per Philip Auslander, en la línia del concepte *liveness* desenvolupat per Philip Auslander,⁷⁹ seria una retòrica que funciona tant en la presencialitat com en la mediatització de formes d'interacció en directe. L'ideal compliment del temps real seria l'absència de temps, perquè estem en un present continu. Què és el que art?, es pregunta Pérez. I respon que «temps»; la idea de «temps» pot donar-se fora del present i de la reacció i interacció immediata, de l'estretament dels temps. L'exigència d'interactuar i actualitzar-se és reavaluable i té a veure amb la vida en general i amb els dispositius que ens envolten. Amb aquesta idea de temps en tant que art, de temps com a subjecte, clou.

Durant el diàleg amb el públic de la comunicació, Roberto Fratini comenta la noció de «cultura» com a viatge de l'ànima cap a si mateixa, on s'ocasionen accidents i, potser, «il·luminacions catastròfiques». Comenta que el nou museu injuria el model tradicional. El fet que l'entrada per als vells museus (recorda l'*horror vacui*, l'aparent desordre) hagi estat sovint gratuïta,

78. «Vivencialidad» en l'original en castellà.

79. AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999).

exposava els visitants a l'experiència incidental, amb les obres com a atractors. El museu contemporani, en canvi, no està constituït d'atractors perquè molt del que hi ha no té gran gaire poder d'atracció. Nota més solemnitat i èmfasi museístics en el Guggenheim que en els Museus Vaticans. Sorgeix la relació amb els parcs temàtics i possibles economies experiencials comunes. A Fratini, en suma, li molesta la idea de defensar un nou paradigma de cultura neoliberal que injuria el vell museu a partir de simplificacions.



Dispositiu ludicoteatral. ERRO GRUPO***Jogadouro***

Acció itinerant al carrer, 15/10/2020, 10.30 h

Jogadouro és un taller / acció pràctica de l'ERRO Grup dirigit a qualsevol persona interessada a aprofundir en els procediments que fomenten situacions de jocs col·lectius, específicament en obres artístiques de carrer, no exclusivament a actors o persones relacionades amb el món del teatre.

Jogadouro és una representació que fa referència a dos textos clàssics del teatre espanyol del Segle d'Or: La vida es sueño, de 1636, i El gran teatro del mundo, de 1655, de Pedro Calderón de la Barca. L'acció es duu a terme a través d'una proposta d'interacció amb l'entorn, les persones i l'espai, la qual cosa permet una reunió lúdica entre tots els que formen part del context en el moment de la representació.⁸⁰



80. Resum del dispositiu. Font: web del simposi:
<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/erro_cat?authuser=0>.

Dispositiu ludicoteatral. LA FARINERA

Farinera, et guanyaràs el pa amb la suor del teu front

Teatre Estudi, 15/10/2020, 12 h

És un joc de rols contra l'especulació immobiliària i la gentrificació.

Construeix una microsocietat a través de cinc rols socials: Poder Econòmic, Representants de l'Estat, Mitjans de Comunicació, Classe Mitjana i Precarixs.

És el dia de la inauguració de Farinera, un nou projecte immobiliari d'avantguarda que es vol construir. Els Precarixs són els protagonistes, els qui decideixen fer un últim intent per frenar la destrucció del barri, la qual cosa provoca una cadena d'esdeveniments que acaba per obligar a l'autoritat de l'Estat i el poder econòmic, juntament amb la Classe Mitjana i els Precarixs mateixos, a resoldre el conflicte en una assemblea. Aquí cada grup defensarà la seva posició dins del conflicte, i finalment serà el poder de l'Estat, sota una votació pública, qui decidirà si es construeix o no el projecte arquitectònic Farinera.⁸¹

’

81. Resum del dispositiu. Font: web del simposi:

https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2020/cat/programa/farinera_cat?authuser=0.

Conclusions

a càrrec de Roberto FRATINI, Constanza BLANCO, Carles BATLLE i Verónica NAVAS⁸²

Teatre Estudi, 15/10/2020, 13.30 h

Hi assisteixen, com a representació del comitè organitzador i asseguts a l'escenari del Teatre Estudi, d'esquerra a dreta, Constanza Blanco, Carles Batlle i Roberto Fratini, acompanyats de Verónica Navas, encarregada de la relatoria per escrit i del discurs-recordatori, tot seguit, del que han estat els tres dies anteriors.⁸³

Carles Batlle recorda que «*«Facin joc!»*», tercer simposi anual d'*Estudis Escènics*, és una font d'aliment per a la revista acadèmica. Els simposis (o jornades, col·loquis, debats...) celebrats⁸⁴ intenten respondre una repregunta recurrent: com es pot ubicar el món acadèmic i la recerca en un context com el nostre. Gràcies a la coherència que requeria necessàriament l'estructura interna de «*Facin joc!»*», Batlle ressalta que s'ha superat el format clàssic de simposi, i així és com els continguts han anat des de la comunicació acadèmica més tradicional (discursiva, il·lustrada amb un power point, etc.) fins a fórmules estrictament performatives o híbrides que han apostat per la circulació de públic per diferents esdeveniments. Per a la cloenda, Carles Batlle demana a les assistents un debat «normal i corrent», fet que en facilitarà la «transcripció», ja que del simposi, més enllà de la seva condició «fugissera» d'esdeveniment en directe (presencial, físic) o a través d'internet, en quedarà una documentació «parcial» de «materials útils i instruments» publicats al número següent de la revista, inclosa la relatoria a càrrec de Verónica Navas.

Navas obre les conclusions qüestionant l'objectivitat de l'empresa i apostant per la subjectivitat, tan parcial com inqüestionable. Segueix compartint diverses anècdotes. La primera és que, en paral·lel al simposi, s'està celebrant a Sitges la 53a edició del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya, el qual, a causa de la situació extraordinària d'enguany, ha decidit habilitar una finestra *online* per possibilitar que algunes de les pel·lícules es puguin veure fora de l'icònic i tradicional emplaçament físic.⁸⁵ I ha passat que la gent aplaudia des de casa,⁸⁶ un gest que Navas considera tant un reconeixement col·lectiu com una celebració personal. El reconeixement col·lectiu i

82. Vídeo: <http://aaec.institutdelteatre.cat/media_objects/avalon:2102>.

83. En la frontera del simposi (i fora d'aquesta relatoria) quedarà l'enregistrament del programa de ràdio setmanal *Això és un drama!* (iCat, Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals – CCMA), organitzat per la casa, conduït per Txell Bonet i dirigit per Rafel Plana. Es pot escoltar íntegrament al web de la CCMA: «Un programa de "simposi", també conegut com a "botellón escènic"». <<https://www.ccma.cat/catradio/alcarta/drama/un-programa-de-simposi-tambeconegut-com-a-botellon-escenic/audio/1081684/>>. [Consulta: juny 06/2021.]

84. Més informació a l'apartat «Simposis i Jornades» del web d'*Estudis Escènics*. *Quaderns de l'Institut del Teatre* <<http://estudisescenics.institutdelteatre.cat/index.php/ees/pages/view/simposis-jornades>> [Consulta: juny 2021].

85. Per la Sala Virtual *online* del Festival van passar 155 films, més de la meitat de la programació. Més informació a: <<https://sitgesfilmfestival.com/cas/noticies?id=1003646>> [Consulta: juny 2021].

86. Fenomen àmpliament recollit per la comunitat de fans del festival a les xarxes socials, i que es pot rastrejar amb el *hashtag* #Sitges2020.

físic que suposa l'aplaudiment a la sala⁸⁷ ha quedat desplaçat, aquest any, pel comentari a les xarxes.

Recorda també Óscar Cornago, que en l'obertura de les jornades va plantejar la ja recorreguda frase «Una cosa son las ideas, otra cosa es lo que pasa» («allò que passa» com a cosa, com a subjecte) i el desig que, en paraules de la mateixa Navas, el simposi fos un esdeveniment que respirés i es declinés durant 72 hores. Aquestes inquietuds entorn de la vivència i de «lo que arde» (segon qüestionament de Cornago, tres dies enrere), fan que la ponent pensi en l'última pel·lícula d'Óliver Laxe, l'homònima (sense interrogant, aquest cop) *O que arde* (2019), popularitzada, entre altres elements, pels premis rebuts en alguns festivals,⁸⁸ entorns «elitistes» de participació discutits el dia anterior durant la dinàmica de les «Dramatúrgies del debat», conduïda per Fratini i Agost Produccions. En aquest sentit, Navas considera que és justament en aquella sessió on van sorgir les veritables conclusions del simposi pel caràcter de discussió (irreverent, reglada, ficcional i certa) que va revestir la jornada, discussió activada al seu torn pel que cadascun dels participants havia viscut fins aleshores. Això fa pensar Navas que és en la discussió on s'esdevé «allò que passa, allò que *hi ha*».

Des de l'anècdota personal, Navas comenta que *O que arde* va ser el segon film vist durant el confinament després de molt de temps sense veure'n, sense «ser espectadora», que és la seva passió. La pel·lícula que la precedeix era una adaptació d'una obra teatral construïda sobre el «malentès», considera Navas, de no fer res més que una planificació audiovisual d'un text dramàtic, i ni tan sols donar servei com a artefacte lúdic, com a entreteniment. L'essència errònia sobre la qual està construït aquest darrer film és el que Navas creu que realment «crema».

Recupera també la idea discutida el dia anterior entorn del teatre com a mitjà elitista en tant que «no tothom hi arriba» (en oposició al cinema, completament popular). Tenint clar que es tracta d'una qüestió cultural, Navas discuteix sobre el paternalisme o possible desig d'arribar a tothom, i qüestiona qui és *tothom* i, més enllà, què és popular, què necessita *un cos*, quins nivells d'atenció requereix cada experiència, fins a on arriben les expressions artístiques i culturals, etc.

Navas considera que la pel·lícula *O que arde* té una temporalitat «alenticada» que assimila a la respiració de la persona mentre la mira (independentment de si ho fa a la sala de teatre o al seu llit, amb una tauleta prou a prop de la cara per homologar —o no— la sensació d'abstracció de la caixa negra). Així mateix, el temps narratiu del film s'assimila als tempos de rodatge fonamentats en l'espera d'allò que es vol filmar. En aquest sentit, Navas aporta l'exemple del foc, i posa en paral·lel la invocació recurrent que, des del verb, se'n fa durant tot el metratge amb el fet que l'equip va haver d'esperar que un foc real s'esdevingués per rodar-lo. L'incendi real rodat era, alhora, contingent, inevitable i imprescindible perquè la pel·lícula fos la que és.

87. Dins de la vasta comunitat de seguidors del Festival de Sitges és sabuda la tradició d'aplaudir abans i després de cada projecció.

88. Un d'ells va ser del Festival Internacional de Cinema de Canes, el qual, en la 72a edició (2019), va atorgar al film dirigit per Laxe i escrit per Santiago Fillol el Premi del Jurat.

I és aquí on intervé l'atzar i sorgeix un dels plans més bells de *O que arde*: l'aparició d'un cavall cremat que cavalca entre les brases. «Atrapar» aquesta imatge extraordinària, considera Navas, és un exemple de fet i latència (Claramonte potser ho discutiria), uns motius que connecta amb el ja discutit teatre relacional, on *relacional* seria més aviat un epítet prescindible que un qualificatiu. Com que el teatre sempre ho és, de relacional, potser les preguntes que caldria fer serien més aviat entorn dels cossos que cada peça posa en relació, així com el disseny espacial i del temps, sempre des d'una consciència cap al despertar sensible de l'espectador implícit.

Tornant a l'adaptació cinematogràfica que contraposava al film de Laxe, Navas es pregunta fins a quin punt arribarà la nostra «tolerància al foc» per seguir aguantant productes culturals fins que «alguna cosa canviï». Perquè si bé el teatre potser ni és ni ha de ser democràtic, l'experiència estètica, gaudida des de qualsevol pràctica quotidiana, sí que ho ha de ser. El teatre sols seria, doncs, una forma més de treballar-la.

Navas també comparteix inquietuds sobre les xarxes socials com a marcs ficticials de la vida (i rígides per tempos rítmics no humans) o la no influència *real* de la pandèmia, atès l'intent social de ficció col·lectiva de seguir endavant «com si res» (en una al·lusió velada a la «nova normalitat»). I un desig: «fem el que fem amb el cos que tinguem *ara*».

Per tancar, recorda algunes expressions sentides durant els dies anteriors: temps alentit, tornar al cercle, tornar a la pauta, jugar amb la norma, apel·lar a l'experiència sensible, espais públics (o no), les responsabilitats com a espectadores amb l'ecosistema (relacional), el tema tractat com a argument o des del disseny d'una situació, etc.

Roberto Fratini puntualitza que la realitat del simposi, o almenys així es percep, és que, tot i la voluntat, algunes de les qüestions centrals no es resoldran. Recorda un conte tradicional recollit per Vladímir Odóievski per parlar del «destemps»,⁸⁹ fonamental en la nostra relació teatre-joc, entre la dimensió teatral i la lúdica. Els «dispositius lúdics», lluny de ser avantguarda teatral, el que fan és arqueologia, i serviran sols al nostre context si produeixen una revelació.

En aquest sentit, ha trobat a faltar dins del simposi espais per a la teoria del joc, amb una tradició que inclou títols i noms com *Homo ludens*, de Johan Huizinga⁹⁰ o Roger Caillois⁹¹ amb *Los juegos y los hombres*. Caillois, explica, divideix els jocs infantils en quatre categories: *mimicry* (basats en la imitació), *alea* (casualitat), *agon* (lluita) i *ilinx* (vertigen, pèrdua de control). Cada joc existent presenta alguns d'aquests paràmetres (o tots). Fratini insisteix en el fet que algunes categories analítiques o classificatòries amb certa història, com les esmentades, podrien aplicar-se quan es parla de «nous formats teatrals».

Ressalta també un malentès de tipus pedagògic: el joc que tracta l'adult com a infant per fer-lo viure experiències molt bàsiques que no inventen res.

89. *Destiempo*, en l'original en castellà.

90. 1872-1945.

91. 1913-1978.

Per contra, afirma que en el context teatral el joc només té sentit si ho és per a adults, és a dir, si s'entén la no paritat de condicions, la capacitat multisensorial inherent al *ludus* i l'aspecte roí i brut que presenta (contraposat a l'entorn d'experimentació-laboratori). Així mateix, un dispositiu, si ho és per a adults, ha de funcionar amb independència de si qui hi participa és o no benèvol. En resum: «teatre lúdic no significa teatre infantil amb una variació per a adults, perquè no radica en el mite que hàgim de tornar a ser nens».

La primera intervenció del públic, de Marc Villanueva, manifesta la inquietud per la falta d'espai de discussió, de moments de relació per recollir el que estava passant durant el simposi i reflexionar-hi, sobretot pel que fa als dispositius ludicoteatral, que considera mostres de pràctica com a recerca i, per tant, subjectes de diàleg i intercanvi. Dubta de per què el simposi, tret d'algunes excepcions, no ha generat un llenguatge comú.

Sílvia Ferrando, professora de l'IT, es pregunta en veu alta «què queda». Està d'acord amb Fratini en l'actitud generalment paternalista exercida cap a aquells camps del teatre que considera que necessiten millora i que, per contra, es tracten amb una cura excessiva. Considera que ajudaria posar els dispositius en joc per comprovar fins a quin punt connecten amb el públic. El nostre temps n'ofereix molts pocs per a la reacció i té una sensació constant d'«obediència dòcil», però considera que el públic «s'atreveix a més» com més fort és un dispositiu. La via seria filar idees, teixir, generar continuïtat; també posar en qüestió allò que creiem que no funciona, amb la finalitat de reclamar-ne l'agència. «Relacional» tindria implícita una voluntat emancipadora.

La tercera intervenció la fa el mateix convidat que, dos dies abans, durant la taula rodona, formulava la primera pregunta des del públic. Assenyala que la part bona del simposi és la capacitat de fer pensar, de «donar feina» a qui escolta. Considera que ha vist i escoltat sobre el *què* (jocs, formats, dispositius, etc.), sobre el *per què*, sobre el *com*, sobre *quan*. La seva pregunta és, doncs, *on*: els dispositius tractats al simposi se senten còmodes dins d'un espai consolidat com a escena? Considera que caldria fer aquesta feina «notarial» d'estudi i registre del lloc on es poden donar aquest tipus d'obres, quelcom que Roberto Fratini defineix, seguidament, com a «taxonomia topològica (en tant que discurs sobre el lloc) del teatre d'interacció».

La persona que intervé en quart lloc es pregunta si, el fet que siguem un «públic d'oci» adult, té relació amb l'entesa (des de la creació artística o des de la benevolència participativa) del teatre lúdicludicoinfantilitzat. En relació amb això, Fratini considera que la resposta es pot trobar, d'una banda, en el fet que una part dels creadors creuen erròniament que els espectadors necessiten tornar a ser nens; i, de l'altra banda, en el fet que una part del públic accepta d'aquesta tasca sociocultural d'«innocència». Per contra, seria possible un ús «pervers» del joc-aparell proposat (posa d'exemple el tobogan), segons el qual aquest esdevindria dispositiu, que inclou nocions de risc o resiliència. En una síntesi del que Foucault proposa, diu Fratini, *dispositiu* és l'aparell que, mentre s'usa, t'està usant. L'èxit del dispositiu rauria, doncs, en la lleugeresa radicant.

La cinquena intervenció, de Cristina Cordero, qüestiona si estem preparats per a la subordinació, per a la no resposta a la instrucció: està la dramaturgia dels dispositius ludicoteatral preparada per a la desobediència?

També des del públic, i en relació amb l'esmenat paternalisme, Andrea Bel considera que una forma de fugir-ne seria considerar l'espectador com a jugador-ciudadà, un cos polític social situat en un lloc (taulell de joc) on desenvolupa un rol. Fugir de la idea de passivitat, doncs, implicaria acceptar el joc i, per tant, un simulacre d'acció política amb uns resultats. Com a resposta, Fratini diu que les regles interessants de ser obeïdes són aquelles que es descobreixen com a paradoxes. Les eleccions interessants són difícils, insisteix; que el públic mai no sàpiga si està prenent la millor decisió des del punt de vista ètic i estratègic.

Roberto Fratini, per cloure la sessió i també en resposta a la inquietud de Villanueva, està d'acord en el fet que possiblement el simposi podria haver inclòs més coses, però apel·la al seu ja esmentat significat etimològic ('quedar per beure') i diu que potser és injust considerar que hagi de ser fonamentalment inclusiu (a banda de qüestions com la saturació del programa), quan hi ha altres espais-interstici més informals.

Carles Batlle tanca la jornada amb els agraïments a tot l'equip i una menció especial a «l'eficàcia organitzativa» de Ferran Adelantado.

