

Veure-hi amb el cos

Perspectives fenomenològiques de l'anàlisi
i la pràctica de les realitzacions teatrals

Christina Schmutz i
Frithwin Wagner-Lippok

MATERIALS PEDAGÒGICS 20

Veure-hi amb el cos

Perspectives fenomenològiques de l'anàlisi
i la pràctica de les realitzacions teatrals

Christina Schmutz
i Frithwin Wagner-Lippok

MATERIALS PEDAGÒGICS 20

**Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona**

Directora general:
Sílvia Ferrando

Director de Serveis Culturals:
Jordi Fondevila

Director de Publicacions:
Carles Batlle

Comissió de Publicacions:
Joan Alavedra
Raimon Àvila
Constanza Brnčić
Blanca Ferrer

Roberto Fratini
Juan Carlos Lérida
Albert Mestres
Raimon Molins
Marta Rafa
Bàrbara Raubert
Gemma Reguant
Anna Solanilla
Carlota Subirós
Teresa Vilardell

**Materials Pedagògics 20
Primera edició: abril de 2023**

© del text: Christina Schmutz i Frithwin
Wagner-Lippok

© de la traducció del text original:
Gibert Bofill

© d'aquesta edició: Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900
bustia@institutdelteatre.cat
www.institutdelteatre.cat

Edició i producció: Subdirecció d'Imatge
Corporativa i Promoció Institucional de la
Diputació de Barcelona
Disseny gràfic: Jordi Rodríguez Ramos

ISBN: 978-84-19091-45-1
DL: B 3680-2023

Sumari

Prefaci. Obrir les portes entre la llibertat i el compromís	5
Reflectir-se a si mateix, seriosament. Introducció	11
· <i>Erotics of art</i> . Desplaçaments en la relació entre teoria i pràctica	13
· Llegir com a experiència pràctica individual	38
· Estructura del llibre	39
1. Desmuntar i palpar. La mirada fenomenològica	41
· La realització teatral des d'una perspectiva semiòtica i fenomenològica	41
· <i>Llenguatge de signes</i> . La semiòtica com a pilar de l'anàlisi i de la pràctica teatral	52
· Marge d'allò corporal. La fenomenologia com a pilar de l'anàlisi i la pràctica teatral	75
· Primer conjunt de dades: impressions, idees, imatges, sentiments, estats d'ànim, records...	112
· Què fa la fenomenologia per a l'anàlisi d'objectes estètics?	118
· <i>Inside-outside</i> . Pilars metodològics del treball fenomenològic	122
· <i>Allò que es mostra en ell mateix</i> . A la cerca de fenòmens de la realització teatral	137
2. No soc performer, soc transformer. René Pollesch: <i>Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia</i>	143
· <i>Què parla?</i> «Tractaments de text» com a fenòmens de la realització teatral	144
· <i>Making of</i> . Rerefons de <i>Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia</i>	175
3. Seeing oneself living. Roger Bernat: <i>Numax-Fagor-Plus</i>	183
· <i>Fenòmens precaris</i> . A la zona marginal de la realització teatral	184
· Qui és qui? Relació entre performer i espectadors	193
· Canvi de papers. Els espectadors es tornen performers	203
· <i>Making of</i> . Rerefons de <i>Numax-Fagor-Plus</i>	218

4. Spooky actions at a distance. Wu Tsang: Sudden Rise	225
· Precariedad II. Fenòmens als marges d'allò teatral	226
· <i>Making of</i> . Rerefons de <i>Sudden Rise</i>	245

Bibliografia	253
---------------------	------------

Annex. Perdre de vista, però no del record.

Descripcions de les experiències de les realitzacions teatrals	269
· <i>Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia</i>	269
· <i>Numax-Fagor-Plus</i>	284
· <i>Sudden Rise</i>	301

Obrir les portes entre la llibertat i el compromís

Siguem honestos: qui no s'ha trobat mai amb una situació d'hipocresia després d'una realització teatral, amb familiars tot extasiats per l'*expressivitat* dels actors, la companya que es diu *feliç* per poder treballar amb aquest director, amics que han trobat la vetllada *impressionant*, coneguts admirats per l'*autenticitat* de l'actuació i de *quant text* han hagut de memoritzar els actors... Per no quedar malament, hom hi assenteix educadament, mentre ho interpreta a la seva manera: que horrorosa ha sigut la realització teatral, que auto-complaent la interpretació, qualsevol bar hauria tingut un ambient més autèntic... Asseguren haver trobat la realització interessant i polifacètica; igualment, la crítica callada només es podria expressar per la «intuïció» pròpia. El crític que només sospita, que segueix la seva sensació que la realització no ha sigut sinó art molt dolent, que quelcom essencial «no funcionava», que les parts d'alguna manera no encaixaven i, sobretot, que s'hi ha avorrit com una ostra,

Nota: Aquest llibre ha estat escrit originalment en alemany. La traducció ha anat a càrrec de Gilbert Bofill. Al llarg del text, les cites extretes de llibres i articles escrits en alemany s'han traduït al català. Les cites de textos anglesos (excepte en alguns casos en que resultaven molt extenses) s'han mantingut en l'idioma original. El mateix s'ha fet en el cas de les citacions en castellà.

es mou per un terreny molt pantanós, on les lloances se superen les unes a les altres amb les interpretacions més diverses. És possible ajudar el crític secretament solitari? És possible confeccionar anàlisis de realitzacions teatrals plausibles també en el terreny pantanós de les sensacions subjectives i de les concatenacions d'idees profundes? A quines reflexions haurien de recórrer aquestes anàlisis?

Aquesta pregunta ha sigut un motiu de partida del present llibre, que abans que res pretén «induir» i traslladar els lectors a la situació d'«interpretar» no sols les realitzacions teatrals d'acord amb una interpretació de signes *aparentment* precisa, però al capdavall arbitrària, sinó d'emprendre el repte d'una cerca del «sentit» de la realització teatral acabada d'experimentar, basada en experiències, reflexos i llampecs mentals propis, *aparentment* casuals, però indubtables. Aquest sentit no es pot operar «objectivament» a partir de l'acció escènica, sinó que –com diu Maurice Merleau-Ponty en relació amb el gest– es presenta a si mateix com a estructura del món «del qual m'apropio tot entenent»¹; és a dir, sorgeix com a experiència estètica d'una «acció intermèdia» de l'escenari i del públic, dins la confrontació del públic amb aquesta acció. Per tant, el «sentit» d'una experiència teatral seria el gest encarnat per una realització teatral i que sorgeix a partir d'una acció dialògica *entre* l'escenari i el públic.

Costa d'acostumar-se lingüísticament a aquest pensament «fenomenològic», perquè estem habituats a descriure el món enfrontant subjecte i objecte: nosaltres els subjectes decidim què volem observar, com ho volem observar i quina conclusió objectiva n'extraïem. Tanmateix, al llarg del darrer segle, ha quedat meridianament

1. MERLEAU-PONTY, 1966: 218-219.

palès que no som *amos a casa nostra*: així va venir a parafrasejar Sigmund Freud la relació de la instància del jo envers l'aparell psicològic, i així també ho diu la teoria quàntica, considerada avui dia com a teoria fonamental i universal sobre el món material, pel que fa a la influència del mer fet de l'observació en el seu resultat, i així intenta la filosofia –com a fenomenologia– des de Husserl entendre el món no com a *objecte* d'una percepció (a través d'un subjecte), sinó com a *relacions indissociables* entre reconèixer i reconegut, entre νόησις (*noesis*) i νόημα (*noema*), entre acte de consciència i contingut de consciència. Es fa fàcil d'entendre que l'ésser humà, sobretot l'instruït, vulgui «portar la batuta» i que li costi d'acceptar aquesta «ofensa del jo». Precisament per això, cal una mena d'«instruccions per a l'(auto)consciència crítica» per a moments de l'experiència estètica, la «descripció continuada» de la qual no sorgeixi de regles tradicionals, sinó de l'experiència fenomènica. Així doncs, un altre motiu del present llibre emana de la idea que fer teatre i analitzar teatre exigeixen una *modèstia de la interpretació*, que –és clar– només pot ser compensada amb l'«atreviment» necessari amb el qual ens permetem d'aportar la nostra experiència subjectiva pròpia com a material d'observació, descripció i anàlisi des d'un punt de vista fenomenològic. És només així que la crítica pot carregar-se «visceralment» de raó argumentativa.

Veure-hi amb el cos. Perspectives fenomenològiques de l'anàlisi i la pràctica de les realitzacions teatrals representa un programa la línia basal del qual constitueix un *pensament conjunt* (si bé sempre només «consecutiu» en la representació analítica) d'*interpretació i experiència* –una mena d'experiència interpretadora o d'interpretació experimentada–, si bé la interpretació no sols inclou *processos semiòtics* cenyits a l'acció escènica objectivament descriptible, sinó també fenòmens d'allò atmosfèric, de l'estat d'ànim i de la intuïció

com a *avantsala* del pensament racional. Per a resumir-ho breument, el primer capítol «Desmuntar i palpar. La mirada fenomenològica. La realització teatral des d'una perspectiva semiòtica i fenomenològica» enfronta aspectes importants d'aquesta perspectiva fenomenològica a la semiòtica, comparant-les en última instància dins un projecte sintètic de convivència, d'entrellaçament i de permeabilitat mútua: allò simbòlic i allò sensorial, tant en treballar l'experiència teatral com en la seva «desconstrucció». Tot partint d'aquesta perspectiva metodològica dins les seves respectives tesis doctorals, els autors han situat en primer pla els fenòmens de tractament de text i de l'espai afectiu de les realitzacions teatrals, motiu pel qual bona part de les seves experiències i conclusions han entrat en aquest text. Dos dels tres exemples d'anàlisi presentats –*No soc performer, soc transformer. René Pollesch: Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* de 2012 (capítol 2) i *Seeing oneself living. Roger Bernat: Numax-Fagor-Plus* de 2014 (capítol 3)– es troben de manera elaborada en la tesi de Christina Schmutz, «*La dimensión crítica del teatro de Roger Bernat, René Pollesch y Christina Schmutz/Frithwin Wagner-Lippok. Uso de texto y reflexión crítica en la conjunción de teoría y práctica. Una aproximación fenomenológica a Numax-Fagor-Plus, Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia y els suplicants//conviure a bcn*» i es reproduïxen aquí de manera lleugerament modificada i escurçada.

Per la seva banda, Wagner-Lippok ha elaborat a la seva tesi titulada «*Espais afectius de la realització teatral en Jürgen Kruse i Bruno Beltrão*», una aproximació fenomenològica i afectiva teòrica igualment útil per a l'actuació i la dansa que converteix una actitud de «sensibilitat reposada» en la condició metodològica d'una descripció adequada del material de l'experiència. Els moments espacials i afectius configuren sobre una primera capa apriorística

i preperceptiva de l'experiència estètica un *espai afectiu* que passa a «incorporar» altres processos semiòtics i plàsticament simbòlics: els afectes primaris i anònims esdevenen recognoscibles quan aquest procés espacial i afectiu els «creua» amb una dimensió narrativa organitzada temporalment de sentiments i conclusions descriptibles i narrables, en què poden ser interpretades i enteses racionalment, però que tanmateix en són alienes.

Sobretot al tercer exemple, *Spooky actions at a distance*. Wu Tsang: *Suden Rise* (2019), els autors il·lustren dins el mateix enfocament una estètica molt actual que intenta superar posicions postdramàtiques i postespectaculars, tot pensant aspectes híbrids, posthumans i –en la pròpia figura transgènere de Wu Tsang i el seu col·lectiu *Moved by the Motion*– en certa manera «postdicotòmics» cap a un llenguatge propi entre videoart i performance, que apunta programàticament a una transformació social i estètica i que té un gran potencial d'inspiració i innovació estètiques.

A l'annex es troben les descripcions de les tres realitzacions teatrals analitzades al llibre, en què els autors descriuen les seves experiències perceptives en paraules pròpies i a voltes molt personals, tot presentant també, dins la mesura del possible, els punts de vista subjectius pels quals es guien. Aquestes descripcions constitueixen la base metodològica de la plausibilitat i l'experimentabilitat que aquest llibre planteja contra l'aparent «objectivitat» i autoritat de la interpretació. D'aquesta manera, també pretén obrir una escletxa per a una *creació* teatral de futur i una reflexió més autònoma sobre el teatre, tot contribuint a una major autoestima artística en la formació teatral en el primer cas i a una major consciència del context en el segon. Aquest esforç forma part d'un procés de transformació social, ecològica, econòmica i cultural incipient al qual s'han d'enfrontar el teatre i, per tant, també els corres-

ponents formats formatius. Per aquest motiu, el congrés de 2022 sobre qüestions d'actualitat de la formació artística dins el teatre titulat *Die Zukunftskonferenz. Learning for the future*² formula la següent reflexió: «Com poden apoderar-se les properes generacions de creadors de teatre per a forjar el seu propi futur?» El pensament crític –o sia, en última instància el pensament fenomenològic– pot contribuir a aquest autoapoderament amb un compromís sense dogmes sobre la base de les sensacions pròpies. Aquest llibre hi vol animar.

Barcelona /Berlín, 22 de juliol de 2022
Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok

2. A *Die Zukunftskonferenz. Learning for the future* («La conferència del futur. Aprendre per al futur»), celebrada del 15 al 17 de juny de 2022 a la Theaterakademie August Everding al Prinzregententheater de Munic, docents, experts i estudiants van debatre les següents qüestions: «Com és el futur del teatre? I què ha de fer-hi la formació? Quins plantejaments, reptes i visions s'obren per a les arts escèniques? Com poden apoderar-se les properes generacions de creadors de teatre per a forjar el seu propi futur?» Per això, van explorar quines utopies es poden desenvolupar al respecte dins un marc interdisciplinari. <<https://www.theaterakademie.de/zukunftskonferenz>> [07.07.22]

Reflectir-se a si mateix, seriosament. Introducció

Ens trobem davant la tasca de pensar de nou què significa habitar junts un món. La consciència i la sensació de pertinença i de comunitat esdevenen políticament i ecològica una qüestió de supervivència. El teatre pot ser un mirall, diu Hamlet. Però només si reflecteix. I, a diferència del mirall, si es reflecteix a si mateix, seriosament. Altrament, el vidre resta cec. I Lacan té raó: el mirall faria bé de reflexionar un moment abans de projectar la nostra imatge.³

L'apassionat al·legat de Hans-Thies Lehmann per un teatre radical i amb futur és més actual que mai, a la vista de les estructures socials ràpidament canviant d'avui. Les qüestions urgents –crisi climàtica, abús de poder i, relacionat amb tot això, la problemàtica de gènere i d'identitat, les perspectives postcoloniales i globals, etc.– apunten a una obertura i una interacció interdisciplinàries entre teoria i pràctica a les arts. L'autoreflexió, tal com la imagina Lehmann, afecta la teoria i la pràctica, no com a camps separats, sinó en la seva conjunció indissoluble. Tal com constaten Benjamin Wihstutz i Benjamin Hoesch, sorgeixen d'aquesta manera

3. LEHMANN, 2012: 47.

formes i formats que soscaven i desafien les certeses aparents de la seva teorització, tot dissenyant el teatre com a procés obert, entramat plurimedial o situació estètica i social, fent esclatar o multiplicant ordenaments d'espai tradicionals, estenent-ne i esmicolant-ne els temps i traslladant els espectadors a posicions totalment noves. [...]»⁴

Els autors afirmen que, segons Lehmann, el «teatre com a àmbit objecte» fa temps que s'ha ampliat en aquest sentit.⁵ D'aquesta manera, també se sostreu com més va més a les normes i als codis vigents: tant la producció com l'anàlisi exigeixen nous plantejaments i enfocaments que suportin i cospin explícitament aquests canvis. En aquest sentit, són sobretot prometedors els enfocaments fenomenològics, atès que es malfien de les tradicions de normes i condicions a partir d'una actitud filosòfica crítica i prefereixen observar i analitzar el teatre des de la perspectiva de l'experiència personal: per tant, són partidaris d'una actitud bàsica com menys condicionada i més «ingènua» millor, que no substitueixen amb coneixement acadèmic, ans al contrari, que volen convertir en premissa d'una conclusió evident i sense dissimulacions. Fins i tot, cerquen de «perfeccionar-la», tot qüestionant críticament la seva pròpia actitud i presentant-se com a ciència crítica. Aquest llibre pretén mostrar a partir de tres exemples de realitzacions teatrals de quina manera pot el pensament fenomenològic fecundar la reflexió *del* teatre i *dins* el teatre.

4. WIHSTUTZ i HOESCH, 2020: 10.

5. *Ibidem*.

Erotics of art. Desplaçaments en la relació entre teoria i pràctica

La menció implícita o explícita de la fenomenologia a molts articles i llibres de text de referència demostra la seva creixent rellevància per als estudis teatrals des del començament del segle XXI. Jens Roselt dedica a aquesta mirada tota una *Fenomenologia del teatre*,⁶ on mostra la fecunditat de la metodologia fenomenològica dins el teatre a partir de dues descripcions d'una realització teatral del drama *Augenlicht* de Marius von Mayenburg, dut el 2006 a l'escenari de la Schaubühne Berlin per Ingo Berk. La primera aporta una descripció de les escenes basada en la lectura posterior del text:

Al seu pis fosc i misteriós, en Walter, un home que ronda la cinquantesena, rep [...] la jove Julia [...] per una mena d'entrevista de feina. La noia es presenta per a treballar com a dona de fer feines [...]. La jove se sent incòmoda en aquella cofurna on les finestres [...] no s'han obert des de fa anys. L'home se n'adona i li ofereix, tot just començar la conversa, de marxar i oblidar el tema. La dona diu que no. Vol la feina i l'obté.⁷

En canvi, la segona descripció només fa servir l'experiència original de la realització teatral:

6. ROSELT, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. Múnic: WILHELM FINK, 2008.

7. ROSELT, 2008: 246.

Un home d'uns 50 anys i una dona jove es reuneixen en un pis fosc i d'aspecte misteriós. [...] El llenguatge corporal i el comportament dels dos palesen que es podria tractar del pis de l'home. Ell ocupa l'espai amb seguretat, no mostra interès en el seu estat i mira fixament la dona. Aquesta, en canvi, intenta fer-se a poc a poc una idea del pis. [...] Possiblement s'hi trobi per primera vegada. [...] Deixa clar que es tracta d'una feina. [...] A la primera escena, he suposat que aquesta persona és una prostituta que l'home solitari ha «fet venir». [...] La dona duu un vestit blanc molt escotat. Veig que no porta sostenidor. Podria ben bé tractar-se d'una infermera en una pel·lícula porno.»⁸

Mentre la primera descripció presenta uns fets, tot evitant qualsevol esment de la perspectiva de l'observador, la segona constitueix una font de connotacions, suposicions o –com diu Edmund Husserl, el fundador de la fenomenologia– «pressentiments»⁹ canviants. Aquesta segona descripció reflecteix el «procés constitutiu»¹⁰ dinàmic activat a través de la realització teatral, dins el qual juga un «paper important»¹¹ la percepció dels espectadors, les «intencions [dels quals] donen vida als personatges».¹² Dins la seva dinàmica, sembla acostar-se més a l'acció de la realització teatral que no pas el relat objectiu i sec dels fets de la primera descripció.

8. ROSELT, 2008: 246-247.

9. ROSELT, 2008: 247.

10. *Ibidem*.

11. *Ibidem*.

12. *Ibidem*.

Tal com explica Roselt, la primera persona fa que el cos de l'analista també hi participi mediatament:

No puc parlar del pensament en la prostituta sense esmentar-me. Com a màxim a la segona escena, aquesta suposició resulta ser errònia; és possible revisar la intenció, però amb això no queda esborrada o anul·lada. Forma part de la història comuna que ara tinc amb l'actriu i que és continuada i reescrita durant la realització teatral, si bé [ella] no té ni idea dels meus pensaments. La percepció subsegüent del personatge resta marcada per aquest aspecte. [...] La idea de la prostitució del personatge deixa de tenir vigència amb la segona escena, però amb la seva revisió, es fa un lloc dins la consciència marginal, en el sentit que fins a la fi de la realització observo un personatge que durant deu minuts he tingut per una prostituta. Donat que dins la consciència marginal també aguaita el meu cos, la prostituta en certa manera encara se'm pot acostar. Per exemple, podria preguntar-me per què tinc de seguida per una prostituta una dona escotada; també podria indagar la posterior connotació de la pel·lícula porno [...] També podria fer l'esforç de deixar de tenir en compte la connotació com a residu receptiu. Però durant la realització teatral, torna a sorgir aquest motiu, per exemple quan s'insinua una relació eròtica entre l'home i la dona. [...] La identitat esdevé experimentable com a entitat fugaç, com una mena de provisionalitat que es produeix entre espectadors i actors. La dicotomia habitual dins la teoria de l'actuació entre actor i paper, o bé el discurs dels sentiments autèntics i actuats no fa justícia a aquests processos. El personatge que sorgeix entre actors i espectadors és un tercer que no és propietat exclusiva de ningú.¹³

13. ROSELT, 2008: 247-248.

Aquest exemple mostra tres coses. Primerament, el cos concret de l'actor –el *cos fenomènic*, com l'anomena la teòrica de teatre Fischer-Lichte– no pot ser contraposat al cos «fabricat» teatralment –el *cos semiòtic*¹⁴ («que vol significar un personatge»)–, que no «cobreix», sinó que el complementa, fins i tot contribueix a crear-lo. Hom pot dir que allò que constitueix un signe en el cos semiòtic i allò que constitueix un fenomen en el cos fenomènic estan íntimament entrellaçats. En segon lloc, mostra que l'actualitat de les consideracions fenomenològiques també està relacionada amb l'evolució de les pràctiques contemporànies de posada en escena, on els ambients i les situacions han esdevingut més importants per a l'experiència teatral que la descodificació d'un context semiòtic. En tercer lloc, es manifesta com se superposen l'anàlisi i la pràctica: tant com les fantasies de l'espectador analista marquen l'anàlisi, i fins un cert punt es poden anticipar (si bé no pas determinar) en el procés de producció.

Davant d'una anàlisi de la realització teatral i d'una pràctica de posada en escena tradicionalment guiades per les teories semiòtiques, des de l'inici de segle s'està observant un desplaçament de la importància dels mètodes semiòtics cap als fenomenològics dins l'anàlisi artística, i per consegüent un canvi de l'interès del *sens* semiòtic d'un objecte cap al *perquè* de la seva aparició. Susan Sontag ja va postular aquest canvi el 1966, al seu assaig *Against*

14. Erika Fischer-Lichte entén per cos fenomènic «el cos especial de l'actor dalt l'escenari, que es caracteritza per la seva corporalitat específica, o sia la seva peculiaritat i individualitat especials»; en canvi, el cos semiòtic és «el cos fabricat artísticament que vol significar un personatge». (Fischer-Lichte 2004: 150-151; les cites han sigut traduïdes a partir de l'original alemany.)

Interpretation,¹⁵ on reivindica un canvi de perspectiva de la crítica d'art davant l'hermenèutica i la semiòtica de l'antiga escola: «The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*.»¹⁶ Per tant, és el moment d'establir una recepció guiada per l'experiència estètica, una «erotics of art»,¹⁷ que abans que res es prengui seriosament les experiències subjectives, o sia els fenòmens, i n'extregui les seves conclusions. Dins aquesta fenomenologia, la teoria dels sentits i la interpretació artística no llanguirien separatament, sinó que s'ajuntarien com a perspectives de la imbricació entre *aisthesis* i estètica: d'aquesta manera, l'element sensorial mantindria la relació indissoluble amb les arts, com també destaca el fenomenòleg Bernhard Waldenfels:

*El cos no sols actua [...] com a «transformador» entre ment i natura, entre propietat i estranyesa, sinó també com a node on convergeixen els diferents fils de l'aisthesis, de la kinesis i de la poiesis.*¹⁸

La *corporalitat* és la «interfície» central, que el fenomenòleg francès Maurice Merleau-Ponty, un dels principals exponents de

15. Susan SONTAG. «Against Interpretation» (1964) a: *Against Interpretation and other Essays*. Dell 0083 Laurel Edition: Nova York 1969 (2a. ed.).

16. SONTAG, 1969: 23. («La funció de la crítica hauria de raure en mostrar *com és allò que és*, fins i tot *que és allò que és*, en lloc de mostrar *què significa*.»)

17. SONTAG, 1969: 23.

18. WALDENFELS, Bernhard. *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer ERFAHRUNG*. Suhrkamp: Berlín 2010: 11.

la fenomenologia a França,¹⁹ recull en el concepte de *carn* (*chair*). Fischer-Lichte formula aquesta «carnalitat» de la relació amb el món de la següent manera:

*Qualsevol accés humà al món s'esdevé amb el cos [...]. Precisament per això, el cos depassa dins la seva carnalitat cadascuna de les seves funcions instrumentals i semiòtiques.*²⁰

El nexa d'unió entre *aisthesis* i estètica, entre *kinesis* i *poiesis*, entre físic i experiència subjectiva, entre natura i ment, entre estranyesa i propietat és el propi cos. Vist així, els sentits sempre han tingut quelcom d'artificial o d'artístic, un excedent de sentit que no pot ser completament desxifrat. Al seu torn, les arts també depenen de sensorialitats, atès que només aquestes permeten de copsar i comprendre les seves formes diverses. Segons Maurice Merleau-Ponty, que dins aquesta corporalitat incorpora la consciència del jo –la mare de tot coneixement per a Husserl– al món físic, la nostra percepció està des de sempre «estilitzada»²¹ i les arts *aisthetitzades*. Així, la vista i l'oïda no representen veure i sentir sense més: sempre veiem i sentim quelcom *com a quelcom*, és a dir, sempre percebem quelcom *d'una manera concreta*. Segons Kristin Westphal, aquí es revela una analogia important entre l'artista i el

19. A *Phänomenologie in Frankreich*, Bernhard Waldenfels explica la fenomenologia de Merleau-Ponty, que a diferència de Husserl es basa completament en l'experiència físico-corporal (vegeu WALDENFELS, 1983. 142 ss.: "III. Maurice Merleau-Ponty: Inkarnierter Sinn", especialment 163-165: "[4] b) Phänomenologische Entzifferungskünste" i 165 ss.: "5. Leib, Welt").

20. FISCHER-LICHTE, 2001: 17.

21. WALDENFELS, 2010: 10.

fenomenòleg: tal com el primer performa les seves percepcions i experiències d'una manera concreta dins el seu art, el darrer reprodueix o traça les percepcions (estètiques i performatives) com un artista i les densifica.²²

Pràctica teòrica, teoria pràctica. La crítica com a autoreflexió dins la formació

Dins la vinculació estètica entre «formació de sentit i sensorialitat» es mostra la dimensió crítica de la reflexió: l'element sensorial- físic qüestiona la dimensió cognitiva de tota creació de sentit, de la mateixa manera que, a l'inrevés, el *logos* «ajusta» la sensació i la percepció corporals, fonent-les en mirades comprensibles raonadament i, per consegüent, comunicables simbòlicament. Per aquest motiu, la reivindicació de Lehmann, citada anteriorment, apunta a la doble missió del teatre de propagar nous models de representació i producció mitjançant la pràctica i la teoria interdisciplinàries i, al mateix temps, d'adoptar una posició crítica envers les pràctiques que s'hi basen; en altres paraules, que la *pràctica teòrica* i la *teoria pràctica* esdevinguin u. D'aquesta manera, davant el rerefons d'allò crític, també fructifiquen virtuts secundàries artístiques, com l'autoresponsabilitat i l'assumpció del risc, atès que, a més de la teoria de l'estètica teatral, al treball i a la formació pràctics també calen persones

que sàpiguen desenvolupar i aprofundir de manera autònoma els seus personatges, conceptes i estètiques. En un temps en què tot

22. Vegeu WESTPHAL, 2014.

*sembla possible i permès, això fa augmentar la responsabilitat de l'individu.*²³

El plantejament crític d'obvietats i el disseny d'un futur estètic del teatre aporten una nova intensificació *autoreflexiva* a l'emancipació i a la reflexió crítica com a funcions tradicionals del teatre. Tal com escriu David Roesner, l'estudi de la teoria permet una visió externa («mentre treballa un context que m'és estrany, sempre aprenc quelcom sobre el meu propi context»)²⁴ El pensament conjunt de teoria i pràctica ajuda –com a *teoria pràctica*– a deixar enrere procediments metodològics rígids i –com a *pràctica teòrica*– a analitzar experiències de bell nou. En corregir el camí propi recorregut, la crítica esdevé autocrítica: la crítica és pràctica estètica si desemboca no sols en una pràctica teatral (auto)crítica, sinó també en una mirada (auto)crítica de les pràctiques estudiades, que durant l'anàlisi continua polint com una eina el seu mètode pel que fa a les conclusions. Aquesta mirada teòrica segueix allò que Müller-Schöll reclama de la pràctica teatral crítica: «El teatre és crític com a transgressió temporal de les normes quan aquestes són suspeses i renegociades.»²⁵ Així doncs, l'indret on el teatre podria esdevenir eficaç com a crítica seria, segons Müller-Schöll, un «més-enllà» de tota seguretat i definició i, per tant, abisme i utopia al mateix temps: allò que s'oposa al constatable i real és un espai d'allò *possible*:

23. SCHUBERT, 2021: 23.

24. ROESNER, 2009: 8.

25. MÜLLER-SCHÖLL, 2016: 31.

*El teatre com a crítica s'endinsa en el més-enllà de tota determinació de ser i de tota seguretat, allí on el terra sembla bellugar-se, tot prenent-se la llibertat, sense més justificació, de deixar de constituir teatre o bé de constituir-ne un més enllà de tot teatre conegut.*²⁶

D'aquesta manera, l'element crític no actua com a magnitud fixa o com a resultat acabat, sinó com una pràctica que s'afina contínuament i que gira al voltant del seu objecte, al qual també pertany.

A més, la imbricació entre teoria i pràctica ajuda a prendre també en consideració «pràctiques de treball i estructures organitzatives, a més de qüestions estètiques», com argumenten els partidaris d'un «pluralisme metodològic», tot entenent tanmateix per «teoria» sovint l'aplicació de la metodologia sociològica:

*La pràctica d'assajos, l'organització i l'administració de teatres, el treball i la selecció a escoles de teatre i agències de càsting, o bé el teatre aplicat a diferents camps professionals exigeixen per al seu estudi una aproximació de la matèria als mètodes i a la teoria de la sociologia.*²⁷

Al marge d'aquesta finalitat sociològica i empírica, el benefici epistèmic i metodològic de la unió entre teoria i pràctica –com a ciència i com a realització teatral encarnada– ens sembla raure sobretot en la seva pròpia imbricació paradoxal:

26. MÜLLER-SCHÖLL, 2016: 31.

27. WIHSTUTZ i HOESCH, 2020: 13.

*La particularitat de l'art, i per tant també del teatre, entre totes les ocupacions humanes afecta el fet insòlit que allò que té de pràctic hi constitueix quelcom teòric: l'aparença sensorial d'una idea no sensorial.*²⁸

La rara incompatibilitat i al mateix temps l'estret entrellaçament entre sensorial i mental, formulats aquí per Dietmar Dath –i que constitueixen el fil conductor dels escrits de Merleau-Ponty i desemboquen en Waldenfels i Roselt en la idea d'un *diàleg* entre l'escenari i el públic (sense que cap dels dos pretengui ni de lluny haver-la «entès» o desllorigat)–, estan si més no ben proveïts pel pensament fenomenològic, que des de sempre para esment d'una problemàtica anàloga: el fet que els actes de consciència s'orientin vers allò sensorialment experimentable o que si més no hi «corresponguin» d'alguna manera. Si la teoria és «intel·lectual» i la pràctica és «sensorial», ambdues es desconeixen mútuament i al mateix temps s'entrellacen indissociablement, com ho constata la fenomenologia pel que fa a la consciència i al cos.

El teatre com a dispositiu. La fenomenologia com a instrucció de visió

Un altre aspecte del lligam entre teoria i pràctica del teatre rau en l'ús del concepte de *dispositiu* de Michel Foucault –l'entrellaçament subtil, integral i complex de poder i saber que acapara les estructures socials–²⁹ que Aggermann *et al.* apliquen al teatre com a context de producció i treball, és a dir, en la consideració del

28. DATH, 2021: 36-37.

29. FOUCAULT, 1992: 33.

«teatre com a dispositiu».³⁰ També dins el context formatiu, una mirada entre bastidors permet de reconèixer els aspectes d'anàlisi del poder de les estètiques teatrals i les seves condicions organitzatives externes, com expliquen Schubert i Wigger: «La teoria sobre el teatre ha passat dels objectes interns als externs; d'allò que succeeix dalt l'escenari cap al propi teatre com a aparell.»³¹ La imbricació de la teoria i la pràctica afecta aquí l'ofici a ensenyar, i com a crítica del dispositiu, les estructures normatives imperants. Dit en positiu, mena a un «ventall ampliat de requisits pràctics»,³² que aporten experiències encara desconegudes per a l'aplicador, com destaca Schubert: «Representa la cerca aprofundida d'una subjectivitat que encara no coneix el subjecte. Omplir un buit que s'està formant pot arribar a ser molt productiu.»³³ Gràcies a aquesta cerca, el desconegut d'allò propi no sols és viscut intuïtivament, sinó també reflectit conscientment i estructurat artesanalment, cosa que li dona una funció emancipadora. En lloc de ser un passatemps privilegiat per a una elit burgesa intel·lectual, la teoria aconsegueix d'aquesta manera la satisfacció de «l'emancipació com a idea fonamental del teatre». Schubert i Wigger hi afegeixen: el teatre «mai ha tingut una funció diferent. De la mà d'una expressió corporal pròpia, l'ésser humà pot emancipar-se al teatre del seu comportament previ.»³⁴

30. AGGERMANN *et al.*, 2017.

31. SCHUBERT i WIGGER, 2021: 47.

32. SCHUBERT, 2021: 22.

33. SCHUBERT i WIGGER, 2021: 29.

34. SCHUBERT i WIGGER, 2021: 30.

En aquests contextos d'emancipació i d'autointerrogació de l'ésser humà, la reflexió esdevé crítica. També per a Lehmann, la reflexió no n'és una qualsevol, sinó una reflexió *crítica*, que implica la conjugació constructiva entre teoria i pràctica: el mirall que «faria bé de reflexionar un moment abans de projectar la nostra imatge» és per a Lehmann la realització escènica pràctica que ha d'aturar-se i interrogar-se primer (autocríticament), abans de fer una crítica activista fàcil, per exemple de la situació social. A la fenomenologia li correspon en aquesta doble crítica –«reflectida» en la seva pròpia crítica– un paper productiu, atès que reflecteix de manera inusitada: parteix de l'experiència subjectiva, per «netejar-la» tot seguit, en un procés de reflexió –l'anomenada reducció–, de prejudicis impropis, apriorismes, estats mentals individuals, etc. que no provenen de les «pròpies coses». El fet que la fenomenologia examini críticament l'«evidència» del seu propi material de coneixement, tot sotmetent-lo a un procés de reflexió netejadora, la torna una ciència (auto)crítica.

Aquest llibre parteix de la idea que aquest ús autocrític de l'experiència pròpia no depèn de si estem fent «teoria» o «pràctica». Una «fenomenologia per a pràctics del teatre» no pot ser un manual d'instruccions per a una *pràctica* fenomenològica (del tipus que sigui), sinó que és una mena de *mètode* de mirar el món i a si mateix, així com de formular idees raonades i responsables (no derivades de creences o «fets» no comprovats). Atès que la mirada fenomenològica del teatre es representa a si mateixa *en la pràctica* com uns assajos i una realització escènica corresponents, per força només li és possible de manifestar-se en un llibre sota la *forma teòrica de l'anàlisi*. Per aquest motiu, els pràctics del teatre no trobaran als següents capítols una descripció del «treball fenomenològic» del teatre dia a dia (que al seu torn no seria sinó una anàlisi),

sinó tres anàlisis fenomenològiques de realitzacions teatrals a tall d'exemple que n'elaboren els fenòmens destacats. Representen una mena d'«instruccions visuals» fenomenològiques, que serveixen de manera igual a qui treballa al teatre o sobre el teatre, per molt «pràctic» o «teòric» que sigui el seu treball. Atès que, en la «teoria» i en la «pràctica», cal partir en sentit fenomenològic de l'experiència corporal, en què coincideixen aspectes mentals i físics, que per tant són inseparables pel que fa al coneixement, una «fenomenologia per a la pràctica» separada seria una contradicció en si mateixa. Dins la mateixa metodologia, la fenomenologia serveix tant per a la *fabricació* de la realització escènica com per a la seva anàlisi. La pràctica teatral no necessita una «fenomenologia» pròpia, diferenciada de la teoria, sinó que els pràctics han de saber que la seva feina també té una base teòrica.

D'aquesta manera, l'art teatral és teòric quan presenta una aspiració crítica envers la seva pròpia pràctica, per exemple reflectint les seves estructures de poder com a part de la seva pràctica, ja sigui en forma de debats al llarg del procés o d'aspectes estructurals del concepte de posada en escena. Una pràctica teatral fenomenològica no *estudia* els seus productes i processos des d'un punt de vista prèviament format, sinó «a partir de si mateixa», en forma dels fenòmens amb què es troba. La mirada que no jutja des de fora, sinó que percep l'actuació dins la trobada, en la seva pròpia actuació en *execució conscient*, tot «familiaritzant»-s'hi (dins seu), com diu Maurice Merleau-Ponty, és irremissiblement una mirada fenomenològica. A l'inrevés, la pràctica esmola i professionalitza la mirada teòrica dels estudis de teatre, com exposen Weiler i Roselt:

La capacitat de parlar i d'escriure amb propietat de teatre s'adquireix en primer lloc en anar al teatre, amb totes les seves facetes,

en plantejar-se les seves línies mestres i subtileses en sentit estètic, estructural, discursiu i sociològic.³⁵

Així doncs, la teoria s'adquireix a partir de la pràctica. La mirada fenomenològica entrena la competència descriptiva: el discurs professionalitzat sobre teatre, que també tracta els mecanismes de percepció propis i no es basa en la pura opinió. Seguir el camí fenomenològic significa, tant per a *autors* de teatre com per a teòrics, «afinar i sensibilitzar la seva percepció».³⁶ Tanmateix, aquesta percepció es guia pels «canvis pels quals també passa el teatre», per la qual cosa és «un procés continu i, de fet, sempre incomplet d'autoformació i d'exercitació d'habilitats i capacitats».³⁷ Aquesta mena de consciència reflexiva augmentada dels processos de treball propis obre també la llibertat de poder-hi optar a favor o en contra, tot aportant *consciència de si mateix* en sentit doble: com a coneixement conscient de l'actuació pròpia i com a autoapoderament com a artista i persona.

Subjecte i objecte de la intuïció prereflexiva. Com soc jo jo mateix?

Aquesta doble consciència de si mateix és l'espai dins el qual –segons escriu Eva Holling– el subjecte *fenomenològicament* analitzador intervé en la reflexió «crea(c)tivament com a tal: el subjecte que analitza la realització teatral 'completa', i fins i tot 'construeix',

35. WEILER i ROSELT, 2017: 10.

36. *Ibidem*.

37. *Ibidem*.

els seus objectes i significats».³⁸ Una de les tasques de la reflexió consisteix en considerar la condicionalitat històrica dels recursos teatrals. Roesner ho mostra a partir de l'exemple de l'efecte de distanciament brechtià, que en Brecht encara es manifestava en forma de pancartes. En aquest cas, cal apel·lar a la teoria per a «redescobrir-ne la condicionalitat històrica»³⁹ i poder dur a terme una transferència corresponent de les estètiques segons Brecht. Tanmateix, la teoria depassa la reflexió conscient, per abastar per exemple també processos afectius que precedeixen la subjectivació i la reflexió.⁴⁰ Les noves estètiques i els nous formats es beneficien precisament, adquirint-la dins la formació de teatre, d'una

sensibilitat per la necessitat d'allò prereflexiu, d'allò intuïtiu, que la pràctica artística necessita tant com conceptes i dramaturgies intel·ligents. El diàleg entre ambdós ha de ser sempre renegociat –comunicat i reflectit– tant entre ells com amb els espectadors [...].⁴¹

L'estudi d'una teoria del teatre que també tracti la dimensió de l'afectivitat prereflexiva pot esdevenir «el motor creatiu dels projectes artístics» dins la formació d'actors, com afirma Roesner, tot «constituïnt un punt de partida d'una recerca, desencadenant una idea d'actuació central o bé insinuant un determinat disseny

38. HOLLING, 2020: 57.

39. ROESNER, 2009: 3.

40. Vegeu WAGNER-LIPPOK, 2022 (en impressió), cap. 3. «Inthronisierung des Affekts».

41. ROESNER, 2009: 10.

experimental».42 La pràctica de l'actuació pot prescindir tan poc de la teoria com ho pot fer l'anàlisi de performances contemporànies: sobre quina base filosòfica tenen sentit acotacions –sovint ridiculitzades injustament– com «sigues tu mateix/a!» o «no hi fa res; senzillament, sigues-hi!»? Com seria possible fer-ho: sent-hi senzillament, sense solucionar-ho «com sigui, intuïtivament»? L'actuació com a *jo mateix* està similarment «necessitada» de teoria (*com soc jo jo mateix/a* dalt l'escenari?) deçà un paper fictici. Precisament l'actuació com a *jo mateix* es pot entendre fenomenològicament, mentre que en sentit semiòtic –com a signe– només durà a altres signes i no-identitats. Per això, aquest llibre pretén situar aquestes qüestions de pràctica teatral dins un marc fenomenològic i animar els lectors a desplegar la seva creativitat i autonomia fonamentades teòricament. No és sinó amb una percepció activa i reflexiva de la seva forma de treballar –no basada en conceptes buits ni en la simple actuació– que l'autor de teatre s'experimentarà com a actuant i al mateix temps com a *objecte* digne de la seva actuació: «subjecte» i «objecte». La fenomenologia és el corrent filosòfic que pren justament aquesta existència duplicada, aquest *tant una cosa com l'altra* del viure i del «ser viscut», com a base de tot coneixement.

Intuïció i fenomenologia. Res és tan pràctic com una bona teoria

Malgrat tot, l'estudi de la fenomenologia està avalat pel fet que des de sempre n'hem practicat el «*core business*» dins el teatre, que no és altre que acostar-se a la realitat (la «pròpia cosa»): així que actors, escenògraf, atrezzista, dramaturg, directors, etc. s'hagin

42. ROESNER, 2009: 11.

posat d'acord pel que fa al seu projecte, ho faran *conceptualment*, tot aportant irremissiblement teories prèvies, que tot seguit intentaran ocultar per permetre'ls una radicalitat sense biaixos. Un enfocament fenomenològic és capaç de prendre en consideració aquesta contradicció. En aquest sentit, la pregunta «com jugo el paper?» en si ja insinua tot un seguit de pressuposicions teòriques: «jugar un paper» implica teories de l'encarnació de coses i situacions «realment» existents; amb la primera persona insinuem identitat i fiabilitat temporal. La discussió d'aquests conceptes abasta bon nombre d'obres teòriques de filosofia i d'estudis culturals que els desgranen, desmunten, posen en dubte i «desconstrueixen». Ja el famós monòleg «Ser o no ser...» de Hamlet desgrana literalment les qüestions epistemològiques que s'hi obren i que es replantegen en algun o altre assaig de teatre. Tal com la formació artística en general, els processos artístics constitueixen sempre processos de coneixement, atès que exigeixen

*no sols la mera adquisició de determinades aptituds, sinó també l'anàlisi activa –tant teòrica com pràctica– d'un art, d'una apropiació de les tècniques, judicis i decisions que requereix, així com una reflexió sobre si mateix.*⁴³

Tan bon punt estudiem el teatre –o qualsevol altra cosa–, es produeix inevitablement la unió entre teoria i pràctica, pressuposada per la fenomenologia. Roesner hi veu tan sols un cas d'aplicació de la imbricació entre *concepte* i *intuïció*, que constitueixen tot

43. ROESNER, 2009: 2.

*pensament segons Immanuel Kant.*⁴⁴ Mitjançant l'analogia entre pràctica i intuïció, així com entre teoria i concepte, fonamenta la reivindicació de més teoria en la formació teatral:

*El coneixement dels contextos i la possibilitat d'un canvi de perspectiva [...] permeten de reflectir i contextualitzar l'actuació artística pròpia. Qui perd de vista per què fem teatre, de la manera que en fem, justament quan i precisament allí on en fem, considero que erra el sentit profund de la formació (i posteriorment de la professió).*⁴⁵

Dins l'experiència subjectiva de la participació personal, es creuen la creació artística i l'anàlisi fenomenològica. A causa d'aquesta base subjectiva, no podem actuar lliures de teoria, sinó que seguim unes línies mestres prefigurades per experiències anteriors: malgrat tota abstinència teòrica, l'actuació sempre es regeix per teories quotidianes. En lloc de negar-la o (cosa impossible) d'eludir-la d'alguna manera, l'anàlisi fenomenològica pot anomenar aquestes configuracions prèvies i *posar-les entre parèntesis*, en paraules de Husserl.⁴⁶ La fenomenologia reconeix explícitament les posicions, idees, configuracions prèvies i semblants –ras i curt, teories– aportades, per poder-les «polir» (*reduir*) seguidament dins l'anàlisi epistemològica. Les teories quotidianes que aporten la base conceptual de la intuïció pràctica són qüestionades i corregides a continuació per la teoria científica anomenada «fenomenologia». En aquest

44. «Els pensaments sense contingut són buits; les intuïcions sense conceptes són cegues.» (KANT, 1956: 95; 1781 (A): 51; 1787 (B): 75).

45. ROESNER, 2009: 9.

46. Mitjançant l'anomenada *epoché* i la *reducció eidètica*. Vegeu també cap. 1.

sentit, val a aplicar la frase del teòric de la Gestalt Kurt Lewin: *res és tan pràctic com una bona teoria*; a l'inrevés, una pràctica reeixida no té cap base més fiable que un bon fonament teòric, tot entenent per *pràctica* la pràctica teatral, però també l'anàlitica. Possiblement per això, les formes d'actuació i de posada en escena tendeixen a una ampliació de les competències analítiques:

Observem situacions variades entre comunicació i no-comunicació que ens plantegen nous reptes dins l'anàlisi de l'actuació entre performance present i actuació representativa, o a l'inrevés [...]»⁴⁷

La fenomenologia ofereix una perspectiva important als analistes, així com a actors, coreògrafs, escenògrafs i directors en formació i en pràctica professional, a l'hora de veure, fer, palpar, percebre, descriure i analitzar, considerant-los processos artístics indissociablement vinculats, que potser tan sols constitueixen aspectes d'un mateix procés: relacionar el subjecte que fa afirmacions sobre la realitat dins una experiència donada amb l'objecte de les afirmacions, sense contradiccions i sense afegir-hi altres suposicions. L'experiència sense subjecte és tan impossible com sense objecte d'experiència. Les afirmacions «objectives» sobre la realitat, tal com hi aspiren les ciències positives, o bé les purament subjectives i independents del món, com les postulen els posicionaments idealistes, estan fenomenològicament mancades de sentit. L'únic accés al món exterior és a través d'un subjecte que experimenta, raó per la qual els objectes de l'experiència mai estan donats «com a tals», sinó sempre només dins una situació concreta i en relació amb un

47. BÖRGERDING, 2010: 209.

subjecte concret, com a *perfils* («*Abschattungen*» segons Husserl). Al teatre, la idea de no poder experimentar cap realitat «en si», sinó sempre «quelcom que se'ns mostra així com així», mena a la conclusió agradable que no hi pot haver cap visió «correcta» d'una realització teatral, sinó que cada experiència es constitueix a si mateixa i té la seva justificació. Així doncs, el repte consisteix en intercanviar-nos sobre experiències subjectives de realitzacions teatrals i fer-ne afirmacions més enllà de la seva validesa subjectiva. Les tres anàlisis (capítols 2, 3 i 4) mostraran a tall d'exemple fins a quin punt és possible; aquí rau l'art de la fenomenologia.

Art. Pràctica de vida. Límits esvaïts

Teòrics del teatre i analistes de realitzacions teatrals paren com més va més atenció en el pensament fenomenològic. En canvi, amb prou feines s'ha pogut fer un espai al treball teatral pràctic, articulat al voltant de la *producció* de les «obres», que no poden ser «jutjades» i valorades a títol d'anàlisi sinó a posteriori. Al seu torn, els híbrids contemporanis de teatre i performance, «[f]ormes teatrals i instal·lacions de performance immersives, audiocaminades i videocaminades, trobades individuals escenificades entre performer i espectador, performances postespectaculars o posthumanistes d'objectes, robots o animals, reenactments i reperformances d'esdeveniments (artístics) històrics, formes teatrals digitals i aparicions a internet, així com autoteatres»⁴⁸ qüestionen aquesta distinció, com també ho fan treballs més recents que estan conquerint el panorama teatral amb una estètica de «límits esvaïts» i amb temes

48. WIHSTUTZ i HOESCH, 2020: 11.

com la comunitat poliglota, domini, identitat, obsessió i corporalitat (n'és un exemple *Sudden Rise* del / de la videoartista, director/-a, autor/-a i performer sino-americà/-ana Wu Tsang, analitzat al capítol 4). Els enfocaments fenomenològics semblen anar especialment a l'encontre d'aquests gèneres performatius: amb la seva estructura recursiva, sobrecarreguen sovint els mètodes d'anàlisi habituals, mentre una reflexió fenomenològico-estètica és capaç de descriure, per la seva estructura, treballs del tot diversos, tant pel que fa a la seva producció com a la seva anàlisi.

També pel que fa al contingut, es resumeixen progressivament qüestions artístiques, pràctiques i teòriques tant en contextos formatius com en el treball creatiu. Si la posada en escena d'aquestes realitzacions gira al voltant de la qüestió pràctica teatral de com hom es vol presentar i d'una visió actual de la qüestió històrica de la rellevància física («amb quina presència hom s'afirma corporalment dins el debat de la crisi climàtica o bé del racisme»),⁴⁹ la teoria n'estudia la comprensió, si bé, pel que fa a la integració i l'emancipació de les minories, tot just s'estan desenvolupant a poc a poc «mètodes d'anàlisi que inclouen perspectives diverses i plurals i que ja no pensen l'espectador en singular (masculí), sinó que pluralitzen la recepció del propi teatre».⁵⁰

Què és real? Crisi de la representació

Com hem dit abans, el «*core business*» de la fenomenologia és la realitat (la «pròpia cosa»), que segueix un procediment *crític* en

49. WIGGER, 2021: 46.

50. WIHSTUTZ i HOESCH, 2020: 10.

el seu esforç de descriure-la adequadament. El concepte de crítica es pot entendre en el triple sentit de *distingir* (del grec *κρίνειν* [krínein]: separar, dividir), de *criteri* (del grec *κριτική τέχνη* [kritikē téchnē])⁵¹ i de *crisi* com a punt d'inflexió cap a un nou estat. Així doncs, pressuposa en totes tres accepcions una realitat criticable, *representada* al teatre, si bé l'opinió de què és *real* sempre ha comportat una certa pretensió de veritat, malgrat no haver sigut mai estable com a relació de reproducció entre el món exterior i la «realitat» fictícia de l'escenari, sinó sotmesa a un canvi històric que desencadenava crisis regularment.⁵² Amb la *crisi de la representació*, que al teatre també és una crisi de la *mimesi* i que esquerda la pretensió hegemònica de les formes de representació vigents fins el moment, no sols esdevé insegur allò *representat*, el món exterior, sinó també el model de la pròpia *representació* i la seva pretensió de veritat: «Es qüestionen radicalment formes i elements tradicionalment constitutius del teatre.»⁵³ Així doncs, la dimensió crítica del teatre també rau en desenvolupar una actitud crítica envers la idea de la pròpia representació, tot propiciant l'acte performatiu

51. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. dtv: Munic 2000 (5a ed.), p. 735-736.

52. El 1999, la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) va dedicar un simposi a la revifalla notòria del debat i del seu context dins la història del teatre. Entre altres, Andreas Kablitz hi descriu com la crisi de la representació ja es va iniciar al segle XVII, quan es va fer notar com a *epistemologia* de la representació, on l'autor veu la conseqüència d'un «escepticisme envers tota fantasia de continuïtat» i la «resposta a l'esfondrament d'un ordre d'allò simbòlic». (Kablitz, Andreas: «Krise der Repräsentation im 17. Jahrhundert», a: Erika FISCHER-LICHTE [ed.]. *Theatralität und die Krisen der Repräsentation: DFG-Symposion 1999* [Germanistische Symposien], Verlag J.B. Metzler 2001, p. 24.)

53. RADDATZ, 2010: 139.

de la realització teatral. Segons Lehmann, l'element crític apunta així a la inseguretats d'allò aparentment segur, a la «rarificació» i la desactivació de la realitat imperant, i a l'obertura de nous espais de possibilitats:

*El teatre obre un espai de possibilitats juntament amb la impossibilitat d'allò real, tot oferint un gest en què allò polític, tornat invisible sota els auspicis d'una globalització triomfant del poder capitalista, aplega les seves forces. Presentat com a pràctica material, aquest gest és impotent: com a moviment per a mantenir obert un buit, cobra un significat polític real.*⁵⁴

Per molt inofensiva que pugui resultar tota indignació del teatre davant normes i estructures, les possibilitats de pensament i les fantasies que produeix sí que són perilloses. Aquest concepte de crítica, que pot ser percebut com a moviment o procés, compta amb el concurs de la fenomenologia, atès que la seva força rau precisament en la crítica del coneixement carregat de prejudicis i en la interpretació heterodoxa d'allò donat. D'aquesta manera, simpatitza per naturalesa amb allò que socava les aspiracions hegemòniques tradicionals i el *poder-saber* indiscutible, dins el qual estan relacionades, segons Foucault, estructures de poder i de saber, mostrant-se *a partir de si mateix*: la definició del fenomen.⁵⁵

54. LEHMANN, 2002/2012: 8.

55. A HEIDEGGER (1926/2006: 28), el fenomen és allò que es mostra «a partir de si mateix» (vegeu també cap. 1).

Allò crític i allò polític

Com ja s'ha dit, a causa de la seva tendència filosòfica radical, la fenomenologia s'ajusta especialment a les estètiques teatrals contemporànies, que per naturalesa compten entre el seu repertori amb transgressions: als darrers anys, ha canviat i s'ha ampliat radicalment el «teatre», i de la mateixa manera també la seva perspectiva teòrica i analítica. L'adequació de les mirades fenomenològiques a les formes teatrals contemporànies a causa de la seva orientació crítica les fa al seu torn també polítiques, vista la importància social del teatre. Lehmann situa la funció crítica i política del teatre al servei de «la consciència i el sentiment de pertinença i de comunitat»,⁵⁶ condició prèvia per a habitar un món comú. En aquest sentit, la reflexió sempre ha implicat aspectes de crisi i crítica. Sempre que allò crític faci referència a la necessitat de no 'ser governat d'aquesta manera',⁵⁷ en paraules de Foucault, una convivència suportable només sembla possible a llarg termini dins l'anàlisi crítica d'allò existent. Tanmateix, aquesta pràctica crítica i estètica no «critica» partint de posicions normatives, sinó que s'inicia en la crisi d'allò pròpiament existent. Sempre que el crític també en formi part, només la crítica *autoreferencial* pot ser

56. LEHMANN, 2012: 47.

57. En original francès: «l'art de n'être pas tellement gouverné» (Foucault 1990: 38). El 27 de maig de 1978, Michel Foucault va donar una conferència a la Société française de philosophie titulada *Qu'est-ce que la critique?* (Què és la crítica?), publicada primer el 1990 al *Bulletin de la Société française de philosophie* i el 1992 en una edició alemanya de Merve amb traducció de Walter Seitter, d'on prové la citació present. El text clou amb la pregunta de Kant amb què Foucault «no es va atrevir» a titular la seva conferència: «Què és la il·lustració?» (FOUCAULT, 1992: 41; cursiva a l'original citat).

considerada seriosa, tal com afirma Roland Barthes: «Tota crítica ha de contenir dins el seu discurs [...] un discurs implícit sobre si mateixa. Tota crítica és crítica de l'obra i crítica de si mateixa.»⁵⁸ Una crítica que mereixi aquesta denominació és autocrítica. «El teatre com a crítica es trasllada al més enllà de totes les determinacions de ser i certificacions, allí on el terreny sembla bellugadís, tot prenent-se la llibertat, sense més justificació, de deixar de ser teatre o bé de formar-ne un al marge de tots els teatres coneguts.»⁵⁹ Per a Lehmann, allò polític del teatre no rau, per tant, en determinats punts de vista i conviccions polítics, sinó en la forma estètica: en com el pensament propi esdevé reflexiu. A causa d'aquest aspecte autocrític de la crítica veritable, Jacques Rancière considera la política i l'estètica indissociables.⁶⁰ L'impuls crític d'allò polític no és la *posició* política, sinó que ataca la divisió política «d'allò comú de la comunitat, de les seves formes de visibilitat i de la seva estructura».⁶¹ Quelcom és polític quan l'ordre convencional és qüestionat i quan es produeix una nova «divisió del sensorial».⁶² Dins el debat entre posicions discordants, allò polític implica allò crític, i viceversa: «La figura de l'art crític està caracteritzada per aquesta tensió. L'art no produeix coneixement o representacions per a la política. Genera ficcions o dissensions, referències mútues

58. Cit. a MÜLLER-SCHÖLL, 2016: 30.

59. MÜLLER-SCHÖLL, 2016: 31.

60. Vegeu ENGELMANN, 2015: 103.

61. RANCIÈRE, 2008: 34.

62. RANCIÈRE, 2008: 25.

d'ordres heterogenis del sensorial.»⁶³ Una redistribució del sensorial genera desunió i, per tant, la interrupció de les normes vidents. Per això, no són els continguts, sinó les estratègies estètiques que fan el teatre polític i que fan esperar aquesta dissensió. Això pot suposar-se per a totes tres realitzacions teatrals observades; en aquest sentit, també són «teatre polític».

Llegir com a experiència pràctica individual

Els fenomenòlegs suposen que el món es presenta en diferents *perfiles* («*Abschattungen*» segons Husserl).⁶⁴ La manera *com* experimentem quelcom com a tal o tal depèn de l'aproximació: només en sentim parlar o ho veiem amb els nostres propis ulls? Amb tota claredat o com a impressió borrosa del moment? Enmig d'altres activitats importants o com a objecte privilegiat de la nostra atenció? Aquest llibre força, per exemple, a «traduir» signes impresos dins un context mental (aproximació de *llegir*), que al seu torn pot ser debatut, modificat, reproduït per escrit, etc. El propi lector ho crea: ha d'activar-se mentalment perquè les lletres signifiquin quelcom per a ell. Llegir és construir activament. El codi lingüístic transposa el seguit de signes en significats mai del tot inequívocs, perquè allò *propri* d'aquest procés està farcit d'idees procedents de la profunditat de la història i la percepció del món pròpies. Tanmateix, l'experiència d'aquesta *semiosi* –segons Charles W. Morris

63. RANCIÈRE, 2008: 89.

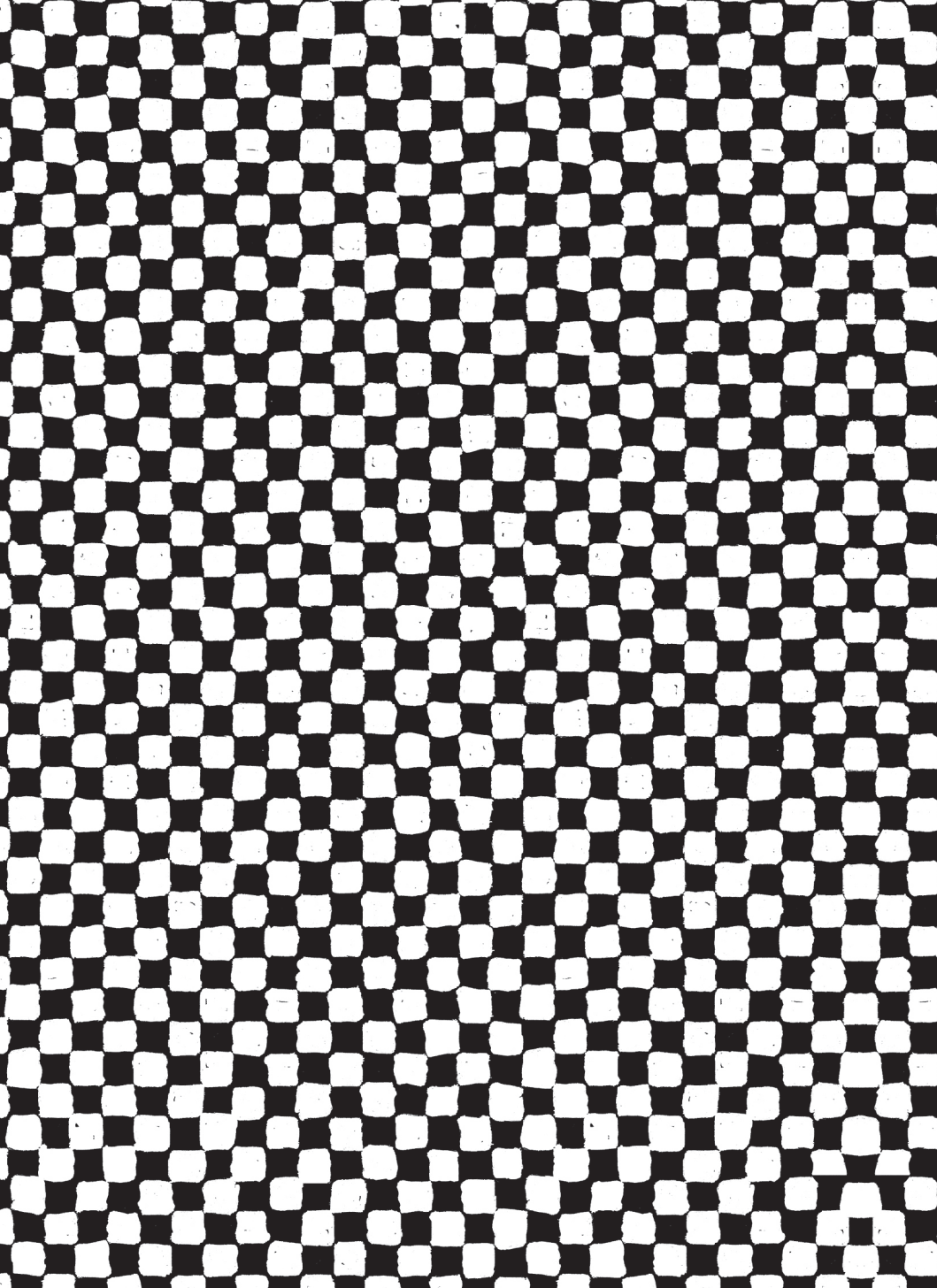
64. Conferència de Husserl *Grundprobleme der Logik* (1925/26), a: *ibíd.* 1986: 55, o bé «*Analysen zur passiven Synthesis*», a *Husserliana*, vol. XI, p. 4.

un «procés dins el qual quelcom actua com a signe»⁶⁵ no sols esdevé una producció individual a través de les idees internes que s'hi afegeixen llegint, sinó que també –i aquí rau l'aspecte fenomenològic– és prefigurada decisivament per l'*aproximació sensorial*. El llibre conté lletres impreses d'una font concreta, té una olor, es pot «manipular»: obrir, llegir, fullejar, subratllar, anotar, etc. D'aquesta manera, aporta un primer exemple d'experiència sensorial, que també precedeix tota ocupació mental en assistir a una realització teatral o generar-la.

Estructura del llibre

Al primer capítol, es contrastaran primerament les perspectives semiòtica i fenomenològica, abans d'aportar comentaris diferencials sobre els conceptes de *realització teatral* i *posada en escena*, de *subjectivitat* i *implicació*, de *resum de memòria* i *descripció de la realització teatral* com a aspectes d'una forma de treballar fenomenològica, seguits d'un comentari sobre el concepte de crítica. Els capítols 2, 3 i 4 analitzen tres realitzacions teatrals a tall d'exemple: *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* del director i autor alemany René Pollesch, *Numax-Fagor-Plus* del director català Roger Bernat i *Sudden Rise* de l'artista sino-americana Wu Tsang, que prové del videoart i de la performance i que com a directora de teatre aporta des de fa pocs anys els seus treballs singulars.

65. MORRIS, Charles William. Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie (1972), p. 20.



1. Desmuntar i palpar. La mirada fenomenològica

La realització teatral des d'una perspectiva semiòtica i fenomenològica

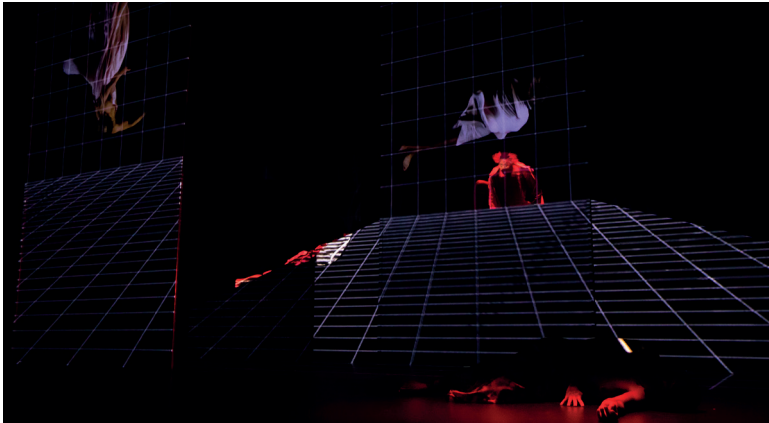


Fig. 1: Imatge d'una escena de *Sudden Rise* de Wu Tsang/*Moved by the Motion*, Schauspielhaus Zürich, 2019 (vegeu cap. 4). © Schauspielhaus Zürich. Foto: Ketty Bertossi.

La realització teatral *Sudden Rise* de la cineasta i artista de performance Wu Tsang⁶⁶ comença amb una apagada completa de la llum.

66. Wu Tsang és un/a artista de performance, director/a i cineasta; *Sudden Rise* (posada en escena: *Moved by the Motion*, Wu Tsang et al.) es va estrenar el 13.9.2019 a la Schauspielhaus Zürich/Pfauen.

Després de dos minuts i mig de foscor, una peça instrumental tèrbola de cordes baixes passa a tons pinçats que, retardats com els últims passos d'un nouvingut, anuncien l'inici d'una acció. En aquest moment, passa quelcom sorprenent: en lloc de l'aparició esperada, parpellegen imatges al fons de l'escenari al ritme del staccato pinçat, ara alienat electrònicament: fotografies de representacions històriques, aparentment extretes d'una enciclopèdia d'història cultural, esbossos com de l'*Enciclopèdia* de d'Alembert i Diderot, dibuixos renaixentistes com de Leonardo da Vinci o representacions científico-tècniques primerenques. Les ràfegues d'imatges interminables arrossegueu de seguida l'espectador cap a quelcom semblant a un relat, un poti-poti de testimonis de la història de la humanitat i cultural, farcit de motius de vanitas, com fotos de cranis humans i similars. Encara que la cerca de significat despisti irremissiblement cap a totes les connotacions possibles, a la vista de les imatges arrengrerades de manera aparentment aleatòria, tot plegat sembla tenir misteriosament «sentit». Els acords melancòlics en to menor dels baixos semblen teixir el seguit d'imatges en un relat distòpic en segon pla. L'intent d'«interpretar» aquesta escena inicial, d'insinuar-hi –tant en el seu conjunt com en les imatges individuals– un «sentit pretès»; en altres paraules, de tractar-la com un signe compost i, per consegüent, semiòtic es pot nodrir d'una oferta exuberant: al capdavant, l'escena està tan farcida de signes i símbols, que als espectadors que cerquen un «codi» ha de semblar inevitable el valerós recurs –científic o afeccionat– a la caixa d'eines de la semiòtica.

Al mateix temps, sorgeix la sospita que no hi ha cap «explicació» conclouent, que tot és tan sols un joc amb possibles fragments de sentit que no «signifiquen» res més que allò com a què ens els trobem com a espectadors. De fet, les breus projeccions de figures difuminades cap a la meitat de la realització teatral de quaranta

minuts fan més aviat la impressió de ser «aparicions» que no pas personatges. Enmig de la foscor envoltant i emmarcats en llargues fases fosques, no experimentem una història connexa, sinó l'aparició misteriosa i sovint muda de possibles protagonistes d'una tal història, de manera que aquesta *aparició* com a tal esdevé el tema. Quan després de la tempesta d'imatges, actors analògics «de carn i ossos» s'estiren teatralment sobre el prosceni, vestits amb robes que voleien, ens sembla una transgressió contra el llenguatge fins aleshores predominant del videoclip i les imatges alienades digitalment. D'aquesta manera, l'atenció passa de determinats motius entrelaçats narrativament a centrar-se en diverses *possibilitats d'aparició teatral*. No es mostren persones, personatges o accions, sinó formes de la seva aparició i desaparició, o sia la seva transitorietat.

Hom pot generalitzar-ho en formular la següent hipòtesi: la realització teatral mostra *com a què* ens apareix. Presenta la seva pròpia aparició; més concretament, el *com* de la seva aparició. En aquest sentit, hom podria dir que no mostra tant *quels*, sinó que *fa* *quels*. Així doncs, «performa» *quels*; és «performativa». El teatre és un medi passatger, i això és «expressat» aquí performativament, de manera *immediata* i *inequívoca*, és a dir, sense que hi calgui cap codi. En activar un nombre inabastable de codificacions i marcs connotatius culturals en fraccions de segon, fa desaparèixer la validesa d'un codi *determinat*. Tanmateix, en la realització teatral de Wu Tsang, aquesta experiència tan sols es constitueix amb el temps. No es pot reduir a un sol moment. Només *performa* aquesta «desaparició» com a tot, com un procés de producció de sentit contínuu, de resultat obert i infinita dins l'espectador, que al final possiblement acabi en *no-res*. Allò que queda és l'experiència sensorial que desencadena aquest procés. Aquest procés estètic no arriba a la seva fi amb la cerca d'un «significat»,

però tampoc amb la constatació indiferent d'una experiència purament sensorial sense més significat. En canvi, performa dins la concatenació inacabable de processos semiòtics la *historicitat* de les semiosis culturals, tot obrint una nova pregunta: què ens pot importar a partir d'aquesta història cultural, avui, aquí, al teatre? Al mateix temps, la realització teatral tracta inequívocament la perspectiva de l'espectador en primera persona: a través de l'efímer de les aparicions trencadisses i les seves transformacions contínues, no som capaços de perdre'ns en cap història consistent, on els personatges que hi apareixen actuen com a portadors d'una narració, sinó que *ens* experimentem contínuament a *nosaltres mateixos* com a protagonistes d'una acció perceptiva, com algú a qui és presentat quelcom per a ser-li seguidament sostret i que s'hi troba exposat. Ens experimentem com a cercadors, interpretadors, superats i sorpresos; ras i curt, com algú que passa per *experiències*.

Vista així, l'escena ja no es dissol en les seves imatges que qüestionem pel que fa al seu significat, sinó que *ens apareix* d'una manera concreta: de la manera *com ens tracta*. A més, sentim aquesta experiència (que quelcom està passant amb nosaltres, que ens arrossegueu dins una cosa, etc.) més propera, més real i més innegable (més *evident*) que qualsevol «significat» individual: les pròpies cometes indiquen que tal significat només pot ser *afirmat*, raó per la qual és al capdavant especulatiu. En canvi, allò *com a què* ens apareix l'escena, l'experiència «de ser arrossegat dins una cosa», és la nostra experiència personal i, com a tal, irrefutable.

Aquest (segon) intent d'analitzar l'escena inicial també ho conté tot, en observar-la –tant en el seu conjunt com en els seus diferents moments– com a objecte d'actes intencionats subjectius (com dirien els fenomenòlegs afins a Husserl) o com a «pretensió» d'una experiència dialògica entre l'escenari i el públic (com ho formularien

fenomenòlegs com Waldenfels);⁶⁷ en altres paraules, d'acord amb la seva *forma d'aparició* (o sia, com una aparença global o un «fenomen» global constituït a partir de les *formes d'aparició* dels seus diferents moments), i per consegüent en tractar-la des d'una perspectiva de la «teoria de l'aparició» (*fenomenològicament*): de fet, les imatges se'ns presenten *com a* informació secreta, i tota l'escena se'ns presenta *a l'estil* d'una seducció, «adreça» o «pretensió» semiòtica, per la qual cosa «l'escena» ja no es troba davant nostre o fora de nosaltres, sinó que *ens hi* retrobem, a l'estil de sentir-nos adreçats com a «socis» dins un diàleg o *pas de deux* que no sols es constitueix *per ambdós*. En aquest segon intent d'entendre la realització teatral, res ja no és «signe de» res, sinó que la descripció passa a emprar repetidament termes com «com», «com a» i «a l'estil de» (més endavant quedarà més clar per què es tracta d'expressions típicament fenomenològiques). Aquesta experiència *fenomènica* de la *forma d'aparició* de l'escena ja no té per contingut «l'obra» (com a objecte davant meu damunt l'escenari), sinó la *interacció entre* l'acció escènica i nosaltres. D'aquesta manera, diu quelcom sobre l'experiència teatral *com a tal*. Hom també podria dir que la realització teatral formula una teoria sobre si mateixa.

Acabem de fer un intent d'escodrinjar críticament la nostra experiència de la realització teatral a partir d'aspectes semiòtics i fenomenològics. Una volta hem pres l'acció escènica com a signe de tal o tal, una altra com a font d'una experiència subjectiva que ens ha induït a idees especulatives. Si bé part d'aquesta mena d'«anàlisi» pot semblar plausible, està mancada d'una metodologia consistent. De fet, passa al llarg de l'experiència, d'unes primeres interpretacions

67. Els conceptes fenomenològics d'«acte intencionat», «pretensió» i «diàleg» s'expliquen més endavant.

a una observació més genèrica: demostra que, en abocar els processos d'interpretació semiòtics a una crisi amb resultat incert, la realització teatral *Sudden Rise* obre noves formes d'experiència, dins les quals l'acció en qüestió ja no s'esdevé *davant* nostre, sinó que els processos de formació de sentit *dins* nostre se situen al centre. En percebre l'acció escènica primer *objectivament*, abans de fer-ho progressivament com a *experiència subjectiva*, encarna en certa manera el pas de la mirada semiòtica a la fenomenològica, presentant la idea d'una conjugació d'ambdues perspectives. Els girs sorprenents de la realització teatral, que posen les nostres expectatives cap per avall, desplacen la mirada de l'*objecte* estètic cap al procés de la *percepció* estètica. En lloc de l'escenari i dels seus objectes, hom pren consciència de l'espai on la realització teatral ens és donada *fenomènicament*: com a *acció intermèdia* entre l'escenari i el públic, per a emprar el terme de Bernhard Waldenfels;⁶⁸ perquè només *nosaltres* podem experimentar la realització teatral, i només la podem experimentar *tal com se'ns mostra*, no pas *tal com és*. A causa d'aquesta limitació epistemològica, sempre vagarem sense resultat entre les construccions hermenèutiques que responen de manera totalment diversa –i, per tant, al capdavant especulativa– a la pregunta de «què vol dir». Això no significa que aquestes realitzacions teatrals tornin els processos de cerca semiòtics obsolets. Al contrari, atien encara més la interpretació del sentit, però ara –atès que també considerem aquesta «barrera fenomenològica»– sense aspirar a desenterrar una veritat «inherent» a l'obra, superior a totes les altres interpretacions. En lloc d'unes «pistes» inequívokes i interpretables sense contradiccions, com les que escampa una novel·la policíaca clàssica, abans

68. WALDENFELS, 2002 (*Bruchlinien der Erfahrung*): 186, 174; Roselt 2008: 171; Risi i ROSELT, 2009: 12.

de revelar finalment el culpable i la seqüència objectiva del crim, es repassen d'aquesta manera innombrables possibilitats interpretatives i pistes històriques, que fan que parem atenció precisament a la nostra activitat investigadora o interpretativa i ens hi visquem com a *interpretadors*.

Així es dona per principi una justificació de l'anàlisi i de la pràctica semiòtiques i fenomenològiques. Des d'una perspectiva semiòtica, hom podria adduir la limitació segons Umberto Eco que, en una obra d'art, no hi ha *una* interpretació, sinó que «l'art» és més gran com més interpretacions admeti. Per aquest motiu, el semiòleg Eco parla d'«obra oberta»: a diferència de «la comunicació amb finalitats pràctiques, des de la carta fins al senyal de trànsit», centrada segons Eco «en el *significat*, l'*ordre* i l'*evidència*», «en el cas de la comunicació artística i de l'efecte estètic», aquesta *obertura* és el que suposa l'efecte poètic d'una obra d'art,⁶⁹ que Eco defineix com a capacitat de «produir lectures sempre noves i diferents, sense arribar-se a desgastar mai del tot».⁷⁰ *Sudden Rise* és un exemple significatiu d'«obra oberta», en què la sensorialitat i la semioticitat s'entrecreuen de tal manera que el seu gaudi i la seva anàlisi permeten i també exigeixen un joc productiu d'observació hermenèutica⁷¹-

69. Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk*. Suhrkamp: Frankfurt 1977 (Original: *Opera aperta*. Milà 1962/1967), p. 169.

70. *Nachschrift zum «Namen der Rose»* (HANSER, Munic 1984; original. *Postille a «Il nome della rosa»*, Milà 1983), p. 17.

71. *Hermenèutica* -del grec ἐρμηνεύειν (hermēneúein): explicar, interpretar, traduir- fa generalment referència a l'art de la interpretació o l'anàlisi del sentit (sobretot de textos). Malgrat ser sovint associada amb una metodologia semiològica, també pot presentar-se com a anàlisi fenomenològica del sentit.

semiòtica i fenomenològica. Des d'una perspectiva fenomenològica, hom pot formular-ho de la manera següent: percebem les realitzacions teatrals com *Sudden Rise* com a impuls i com a pretensió⁷² de prendre consciència de les nostres sensacions i interpretacions com a resultat d'un diàleg constructiu entre l'acció escènica i nosaltres. En el seu decurs, experimentem com la nostra consciència oscil·la entre l'«objecte» estètic i el «jo» propi; concretament, com aquest jo fins i tot es constitueix d'un moment a l'altre. Durant la realització teatral, «jo» no em trobo deslliurat de l'acció «damunt l'escenari», ni aquest pot existir independentment de «mi». Ambdós constitueixen allò que «jo» objectivaré després com a «experiència de la realització teatral», tot assignant-li a posteriori una existència independent de «mi». Vist en retrospectiva, considerem haver experimentat quelcom que ha existit realment així, encara que «allò» (la representació escènica) sigui impensable sense «mi» (la consciència dins la qual «és percebuda»).

Des d'una perspectiva fenomenològica, els processos d'interpretació semiòtics poden ser considerats com a fenòmens secundaris que s'afegeixen a l'experiència immediatament sensorial, atès que el procediment semiòtic de desxifrar relacions de signes no inclou necessàriament la sensorialitat apriorística. Per altra banda, algunes idees bàsiques fenomenològiques (*intencionalitat, acte o noema*, per esmentar-ne algunes, la percepció profunda de les quals encara avui és disputada)⁷³ recorden elements estructurals de les semiosis: així, un acte intencionat –amb consciència d'actuar, objecte real de

72. Aquests conceptes formen part de les idees fonamentals de la fenomenologia de Bernhard Waldenfels (vegeu més avall).

73. Vegeu BERNHARD WALDENFELS. *Einführung in die Phänomenologie*. Wilhelm FINK VERLAG, Munic 1992, p. 15-21.

l'acte i objecte vertader– presenta una certa semblança estructural amb el triangle semiòtic de portador de signe, interpretant i designat/denotat. Aquest no és el lloc per a desgranar les múltiples connexions i superposicions entre semiòtica i fenomenologia,⁷⁴ sinó que aquí es tracta d'indicar-ne les diferències, els avantatges i els límits. A causa de la imbricació constant entre aspectes semiòtics i fenomènics –als propis actes de parlar, en què trobem irremissiblement signes i referents, «apareixen» els objectes pretesos, però que «no hi són donats d'una manera visible»–,⁷⁵ no sembla aconsellable enfrontar una perspectiva amb l'altra, oimés si la formulació lingüística de l'experiència obtinguda fenomenològicament es basa en signes i semiosis.

Donada la conclusió que l'estètica i la fenomenologia s'imbriquen talment, aquesta darrera no constitueix una base teòrica *qualsevol* que serveixi casualment per a analitzar l'art i el teatre. En canvi, la fenomenologia –sobretot en la formulació de Merleau-Ponty i Waldenfels, que entenen allò *subjectiu* com a aspecte d'una *corporalitat* que per l'altre «costat» s'origina indissolublement en el món material– uneix l'art i l'experiència sensorial en una estètica que ja no pren com a base l'ego cartesià, sinó l'entrellaçament indissoluble entre consciència i món experimentable. Entesa així, l'estètica fenomenològica del teatre no sols apel·la als teòrics de teatre, sinó també als seus pràctics.

74. Això ho fa per exemple Diego D'Angelo a la seva tesi doctoral «Zeichenhorizonte. Semiotische Strukturen in Husserls Phänomenologie der Wahrnehmung». *Phänomenologica*, 228, SPRINGER, Friburg 2020.

75. ZAHAVI, 2007: 14. Zahavi ho anomena la «forma d'aparició més baixa o més pobre d'un objecte» (ibíd., p. 14).

Contràriament a la impressió que crea fàcilment la lectura dels capítols sobre semiòtica o fenomenologia dels llibres de text –la incompatibilitat i, per tant, una llibertat (o un dilema) d'elecció metodològica entre les perspectives fenomenològica i semiòtica–, aquesta escena inicial ha demostrat que les dues mirades es complementen fructíferament. A continuació, quedarà encara més palès que una anàlisi seriosa d'una realització teatral –com també una pràctica teatral que reflexiona sobre la seva actuació– no ha de renunciar a valoracions semiòtiques ni fenomenològiques si deixem provisionalment de banda l'acostament dels dos «enfocaments» endegat al nostre primer exemple, per observar les bases de la semiòtica i de la fenomenologia per separat.

Els exemples com el minut de fosc a l'inici de la performance de Wu Tsang permeten de palesar les fortaleses i les limitacions de les mirades semiòtica i fenomenològica. Al mateix temps, es manifesta que les dues perspectives es complementen pel que fa a l'anàlisi i la pràctica. Al capdavant, es troben indissolublement imbricades. Això es fa palès en la pregunta *per què tot plegat?*, que ens fem abans de reprendre la *semiòtica* i la *fenomenologia* com a conceptes cabdals dels pilars de l'anàlisi de la realització teatral i de la pràctica teatral.⁷⁶ Què és tan qüestionable en una realització teatral, que calgui reflexionar si s'hi ajusta més aviat una teoria semiòtica o fenomenològica? La resposta depèn de què és

76. Aquesta apreciació correspon al tractament –explícit o implícit, separat o integrador– de la teoria i la pràctica de teatre des d'una perspectiva tant semiòtica com fenomenològica a la majoria de llibres de text. Aquestes perspectives es plasmen en el desenvolupament dels escrits sobre teatre d'Erika Fischer-Lichte, qui el 1983 va escriure *Semiotik des Theaters* (en 3 volums) i el 2004 *Ästhetik des Performativen*, tot pressuposant implícitament posicions fenomenològiques en posar l'accent en l'experiència de la realització teatral.

una realització teatral, amb què «ens trobem» al teatre o, tal com ho formula Erving Goffman al seu llibre *Frame Analysis*, «What is it that's going on here?»⁷⁷ A cada situació en què ens fem, ens fem aquesta pregunta inadvertidament: què passa aquí, de què va? Tant si fem una aproximació analítica com pràctica a una realització teatral, tant si ens trobem (com a espectadors) la situació de la realització teatral com si la coproduïm i ens en responsabilitzem, sempre ens preguntarem inadvertidament en primer lloc: què passa quan experimentem (escenifiquem, representem, dotem) una escena? És la pregunta per la realitat del teatre; en paraules d'Eric Bentley: «When we see a play, what is it we see?»⁷⁸ Més endavant la respon amb la seva definició mínima d'actuació: «The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.»⁷⁹ Aquesta breu definició de l'acció de la realització teatral fa aflorar per si sola aspectes semiòtics i fenomenològics. Allò que apareix a la realització teatral és sempre doble: l'actor i el procés d'encarnació, o sia els elements fenomènic i semiòtic en u. Els signes del teatre es presenten de manera igualment innegable en forma d'aparicions sensorials experimentables, tal com allò que apareix sense més també es dona a conèixer sempre com a signe «de quelcom» diferent.⁸⁰ Així doncs, sembla raonable enfrontar primer ambdues perspectives.

77. GOFFMAN, 1974: 25.

78. BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. Atheneum, Nova York 1967, p. 64.

79. BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. Atheneum, Nova York 1967, p. 150.

80. Diego D'Angelo intenta analitzar en profunditat aquesta reciprocitat a «Zeichenhorizonte. Semiotische Strukturen in Husserls Phänomenologie der Wahrnehmung» (Phaenomenologica 228, SPRINGER, Friburg 2020).

Llenguatge de signes. La semiòtica com a pilar de l'anàlisi i de la pràctica teatral

L'objecte de la *semiòtica* –la ciència dels signes– no sols apareix a la realització teatral, sinó també al camí que hi mena: sense la capacitat d'entendre el significat dels signes, no sabríem quan tindrà lloc la realització teatral ni què vol dir el timbre que n'anuncia el començament. Ens movem per tot arreu en una allau inabarcable de signes, que sovint no fan res més que remetre al seu torn a altres signes, només part dels quals significa quelcom que existeix de debò al món «real» sensorialment perceptible. La resta remet de nou a altres signes, i així *ad infinitum*. Per tant, no sorprèn que durant molt temps, s'estudiessin les realitzacions teatrals amb el repertori de la semiòtica: el material estava format per «signes escènics» que, segons les teories semiològiques, es podien desxifrar mitjançant codis. La teòrica de teatre berlinesa Erika Fischer-Lichte va escriure als anys noranta tres volums sobre l'anàlisi semiòtica de la realització teatral, que interpretà com a «text teatral» de signes escènics.⁸¹ Un text estètic –inclòs el «text teatral» no verbal de la realització teatral– presenta com a «text artístic»⁸² tres característiques estructurals: explicitació (llegibilitat a partir d'un codi conegut), limitació i estructuració. Al mateix temps, és un «text multimedial»: «Des d'aquest punt de vista, se'l pot comparar amb altres textos multimedials –tant estètics com no estètics–, com còmics, films, revistes, espectacles, happenings, performances, circ,

81. Vegeu FISCHER-LICHTE, *Semiotik des Theaters 3. Die Aufführung als Text*, Gunter Narr: TÜBINGEN, 1983, p. 14.

82. FISCHER-LICHTE, 1983: 11 ss.

etc.»;⁸³ com a tal, consta de «signes heterogenis».⁸⁴ La generació de significat es basa en una conjugació de recodificació interna (entre elements del mateix text) i externa («determinats elements del text fan referència a cadenes estructurals extratextuals»)⁸⁵

La idea que l'acció dalt l'escenari es compon de signes no sols és defensada pels analistes de realitzacions teatrals; els pràctics de teatre també fan servir «signes», per exemple per a «representar» la intenció d'un personatge. D'acord amb l'attore, un actor que apareix a l'escenari a l'inici d'una realització de *Macbeth* està cofat amb una «corona», que el públic entén de seguida; no és que l'actor hagi trobat l'objecte per casualitat al magatzem i li hagi fet gràcia de posar-se'l abans de sortir a l'escenari, sinó que, d'acord amb una convenció cultural i sense fer-hi cap mena de referència *verbal*, indica que aquest actor encarna el personatge de Macbeth, que en el decurs de l'acció s'apropriarà criminalment d'aquesta corona, insígnia del poder reial, i es proclamarà rei.⁸⁶

L'actor podria afegir al significat abstracte de l'utilatge de ser «rei» o d'esdevenir-ne en el decurs de la trama el significat encara més abstracte d'«apropiació il·lícita» mitjançant un altre signe, en aquest cas no un objecte, sinó un gest: per exemple, en entrar, aguantant la corona amb les dues mans, girar-se cap a tots costats, ignorant el públic present, tot «interpretant» una anomenada *quarta paret* imaginària entre la platea i l'escenari (o sia, fent com

83. FISCHER-LICHTE, 1983: 19.

84. FISCHER-LICHTE, 1983: 20.

85. FISCHER-LICHTE, 1983: 15.

86. És clar que, a l'inici de la realització teatral, la corona també podria "significar" el rei Duncan, encara al poder.

si estigués sol dins l'espai), i així que deixa de sentir-se observat, col·locar-se la corona al cap amb delit. La majoria dels assistents ho entendria com a «apropiació il·legal i d'amagat de la corona» i per tant –en un següent pas d'abstracció– de domini sobre el país i la gent. Valgui l'ocasió per a esmentar el concepte semiòtic de *codi*: el públic entén aquest comportament estrany sense problema perquè se serveix inadvertidament d'un *codi teatral* culturalment exercitat, segons el qual cal veure el secretisme damunt un escenari de teatre no com a secretisme de l'actor, sinó del personatge. És entès com a *signe teatral*, que és un *signe* doble: en aquest cas, el secretisme *apunta* d'una banda a un pla malvat i, de l'altra, que no és l'actor, sinó el personatge qui l'està ordint. Així doncs, el *codi teatral* fa que l'acció no sigui entesa com a contradictòria (per exemple, en suposar que l'actor mal pagat actua amb tant secretisme perquè està robant una peça d'attrezzo davant els ulls del públic). Però el seguit de possibles construccions de significats semiològics encara no s'ha acabat, ni de bon tros: el poder al qual aspira el personatge només es concreta en què posseeix una fortuna que li permet d'estabilitzar-lo, per exemple, per a pagar persones per a la seva protecció, etc.; el groc de l'attrezzo pot interpretar-se aleshores com el color de l'or. La violència del poder es podria ressaltar mitjançant altres signes: guants vermells, que a través de la sang «signifiquen» violència física, tot constituint un altre procés semiòtic. Aquestes cascades o xarxes de signes i significats entreteixides de formes diverses, i moltíssimes més, menen de la imatge d'un objecte rodó i serrat com una *corona* de teatre de paper maixé pintada de groc a tots els possibles significats culturalment arrelats d'apropiació de poder il·legítima.

Apliquem aquest procediment al nostre exemple inicial, al començament de *Sudden Rise*: intentem desgranar l'acció escènica

segons la semiòtica del teatre de Fischer-Lichte com un «text teatral»⁸⁷ ampliat, semblant a una anàlisi de text, en signes escènics amb significat. Entre altres, caldria comptar-hi les esmentades projeccions d'imatges, la música i les aparicions posteriors d'actors reals. Tal com la corona de *Macbeth*, tots ells poden interpretar-se com a «signe de quelcom». Però què passa amb la foscor inicial? És en si mateixa un *signe*, o el primer «signe» visual és només la primera projecció que posa fi a la foscor (un esbós blavós en blanc i negre de diversos objectes de fusta, dessota una taula amb totes les seves mides geomètriques, que podria ser extreta de l'*Enciclopèdia* de Diderot), i abans no hi ha més que foscor? Traduït al nostre exemple de *Macbeth*: què passaria si l'actor no es posés la «corona» amb el gest d'«apropiació secreta» a l'escenari obert, sinó que es cofés «de passada» en aparèixer-hi (perquè s'ha posat la peça en broma en veure-la per terra rere l'escenari i se n'ha oblidat)? Per al públic, que no coneix l'evolució exacta, la corona seguiria sent sens dubte un «signe» de dignitat reial, que al seu torn converteix l'actor en «signe» del personatge de *Macbeth*. Només deixaria de produir-se el gest d'amagat, el signe d'«apropiació il·legítima», cosa que no hi faria cap diferència perquè molts espectadors saben igualment de quina manera criminal usurpa *Macbeth* la dignitat reial.

Així doncs, dirigir una mirada *semiòtica* cap a un objecte de teatre –un objecte, un gest, un so, un element escenogràfic, etc.– significa veure-hi un *signe de quelcom diferent*: la «corona» visualment present *remet* a una corona reial autèntica, que ens és invisible en aquell moment, o a la idea d'una corona reial, o bé només a la noció abstracta associada de poder. Ras i curt, quelcom present

87. FISCHER-LICHTE, 2009: 69.

remet a quelcom absent. En «apuntar-hi», en «remetre-hi», en «significar-ho», en «referir-s'hi», etc., els *portadors de signes experimentals* produeixen un cosmos infinit de significats no presents (els *designats* o *denotats*, vegeu més avall). Aristòtil ja parteix d'una estructura tripartida del «signe»: per exemple, la *paraula* «cavall» «significa» la *idea* mental d'un *cavall* real. La *paraula*, la *idea* i el *cavall* real constitueixen una relació tripartida. Aquesta es compon generalment del *significant* (en aquest cas, la *paraula* «cavall»), del *significat* (en aquest cas, la *idea* mental d'un *cavall*) i del *referent* (un *cavall* real). En el cas del signe teatral, aquesta capacitat del signe, concretament del «portador de signe»,⁸⁸ d'introduir conceptes absents és duplicat de manera especial. Per a entendre-ho, valgui recordar breument les idees mestres de la teoria semiòtica de Charles William Morris.⁸⁹ Això facilita la comprensió de la diferència envers el pensament fenomenològic.

88. A la traducció alemanya de la terminologia de Charles William Morris, que debatem més endavant; vegeu MORRIS, 1972: 21 ss. i 93 ss. Original: *Foundations of the Theory of Signs* (1938) i *Esthetics and the Theory of Signs* (1939).

89. Aquí remetem a la teoria de Morris a tall d'exemple, perquè s'hi poden inserir o contrastar altres models de manera relativament senzilla. A més, l'objectiu de Morris és una teoria semiòtica completa, composta per la semiòtica pura i aplicada, que pel cap baix es proposa d'explicar tots els fenòmens culturals sobre una base comportamental. Això la fa al mateix temps atacable i conseqüent, d'on resulta el seu avantatge didàctic: la necessitat d'explicar tots els conceptes a bastament. En canvi, Umberto Eco, a la teoria semiòtica de qui els autors se senten una mica més propers, és partidari d'un enfocament relativament més obert, adequat per a explicar problemes amb els signes estètics de l'art, però una mica massa feixuc per a una primera lectura.

Semiosi i la «naturalesa del signe»⁹⁰

Morris defineix un *signe* com una estructura relacional no reduïble, composta per almenys tres elements: un *portador de signe* sensorialment perceptible, un *designat* i un *interpretant*. Junts constitueixen una «relació tripartida», en què no pot faltar cap vèrtex. Quelcom només pot actuar com a signe si constitueix un lligam indissoluble d'aquestes tres funcions. El signe només reïx en transmetre allò que Morris anomena «presa de nota mediata»⁹¹ com a unitat d'aquests tres constituents:

Funció del signe:

Quelcom (un portador de signe) dona nota a «algú» (l'interpret),⁹² a través d'un «pont» mitjançant (l'interpretant),⁹³ de quelcom (el designat), que com a tipus d'objecte pot (però no té perquè) contenir objectes concrets (denotats).

90. MORRIS, 1972: 23.

91. *Ibidem*.

92. Si cal, l'«interpret» pot ser una màquina.

93. Si cal, l'interpretant pot ser un determinat mode d'operació d'una màquina interpret.

El *designat* no és una cosa aïllada en Morris, sinó un «*tipus d'objecte*», és a dir, tota una *categoria* d'objectes possibles d'unes determinades característiques. Això explica la distinció entre *designat* i *denotat*, que sovint són utilitzats indistintament de forma imprecisa: els denotats són els elements individuals d'un designat donat. Per això, un signe pot no tenir denotat (en aquest cas, el designat és un conjunt buit), però mai restarà sense designat; o sia, *sempre* «apunta» a quelcom, però aquest quelcom no té perquè existir necessàriament. Morris ho explica a partir de l'exemple d'un tren, el xiulet del qual hom creu sentir, però finalment no ve cap tren: el xiulet s'ha pres erròniament pel portador de signe d'un tren que s'acosta. Encara que el tren no existeixi, s'ha format aquí un procés semiòtic, una *semiosi*, dins el qual el «tren que s'acosta» és la categoria de tots els trens que s'acosten en aquesta situació, o sia el designat, però que no té denotat.⁹⁴

El portador de signe, l'interpretant i el designat (ressaltats anteriorment) constitueixen junts el signe. D'aquesta manera, la primera impressió lumínica (portador de signe) de la realització teatral *Sudden Rise* pot actuar, degut a la part de formació cultural (interpretant) «responsable» d'un espectador (intèrpret), com a «signe de» o, cosa que ve a ser el mateix, com a «representació d'objectes o obres de l'estil dels esbossos de l'*Enciclopèdia* publicada per Denis Diderot i Jean-Baptiste le Rond d'Alembert»⁹⁵ (designat).

94. MORRIS, 1972: 92-93.

95. Títol oficial: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, publicada amb volums complementaris entre 1751 i 1780.

Dimensió semàntica, pragmàtica i sintàctica del signe

No és possible reduir més la unitat del signe, composta pel *portador*, l'*interpretant* i el *designat*, sense desfer el signe com a tal. Les relacions duals entre els constituents del signe als quals en corresponen determinats aspectes parcials només es poden considerar *abstractes*. Morris destaca tres relacions importants entre els constituents del signe:

1. La relació entre el portador de signe i el designat (o els denotats), que Morris anomena la dimensió *semàntica* del signe. El camp de coneixement que explora les regles d'aquesta dimensió és la *semàntica*. Si la dimensió semàntica fos una llista, disposaria, per exemple, per al signe escènic de «corona» designats com «insígnia del poder reial» (un dels elements d'aquest designat és el denotat d'«insígnia de poder del rei Macbeth»); per a la «mirada al seu voltant» poruga, el designat de «por de ser descobert», entre altres; i en el cas absurd de l'actor lladre X que vol pispar la peça d'attrezzo a la vista del públic, correspondria al denotat de «por de l'actor X de ser descobert com roba una peça d'attrezzo».

2. La relació entre el portador de signe i l'interpret (no l'interpretant): la dimensió *pragmàtica* del signe. L'interpret és generalment un «organisme» que té el «costum» de «reaccionar en funció de la presència del portador de signe davant d'objectes absents [...] com si fossin presents»; aquest «costum» és l'interpretant.⁹⁶ Degut al costum (interpretant) d'imaginar els reis com a «coronats», (els intèrprets) ens *comportem* en el posterior procés de comprensió de la realització teatral (mentalment) com algú que «sap» que l'actor «encarna» Macbeth (o Duncan).

96. MORRIS, 1972: 54-55.

3. Els signes solen mantenir una relació amb altres signes, que al seu torn són constituents de semiosis. Sobretot les llengües representen sistemes complets de signes relacionats entre si. Aquesta relació *entre* diferents signes obre la dimensió *sintàctica* del signe. Aquesta dimensió aporta la xarxa de relacions, esmentada prèviament, que vincula conceptes mentals, com corona, rei i poder (com també *crown* i *crow*, or i groc, corona i barret, i infinitament més), d'acord amb «regles» gramaticals associatives, lingüístiques o gràfiques.

L'obra d'art com a signe estètic

A l'inrevés dels senyals de trànsit, per posar un exemple, una obra d'art és, segons la concepció de Morris de considerar l'estètica com una «subdivisió de la semiòtica»,⁹⁷ un signe «compost al seu torn de signes». D'aquesta manera, sorgeix la pregunta en què consisteix «l'especificitat del signe estètic».⁹⁸ Aquí, la materialitat del signe estètic actua com a «portador del signe estètic»,⁹⁹ però només existeix, estrictament parlant, dins el «procés d'interpretació» de la «percepció estètica». Des d'un punt de vista semiòtic, «el judici estètic esdevé un judici sobre l'adequació amb la qual un determinat portador de signe executa la funció característica d'un signe estètic».¹⁰⁰ És decisiu que, amb el concepte d'*adequació*, entri en

97. MORRIS, 1972: 92.

98. MORRIS, 1972: 91.

99. MORRIS, 1972: 92.

100. *Ibidem*.

joc l'axiologia (*teoria dels valors*): d'acord amb Morris, per a caracteritzar allò estètic cal una «fusió peculiar del material tractat a la teoria dels signes i a la teoria dels valors».¹⁰¹ La semiòtica i l'axiologia s'han d'acoblar per a poder entendre la peculiaritat del signe estètic. Com hem dit, aquest està «compost al seu torn per signes» tant estètics com no estètics. A diferència dels signes estètics, els signes lèxics com «bé» o «millor» tenen un significat empíric precís dins l'axiologia.

En una obra d'art (el signe estètic compost), no tots els signes estètics entren dins la unió amb aquests signes no estètics (si es vol, «signes de valor»), sinó només els signes icònics, que són aquells que *s'assemblen* visualment, acústica, etc. als seus designats (o sia, que no són *símbols* o *índexs*): un exemple de signe icònic és el dibuix d'una pipa (portador de signe) perquè *s'assembla* a les pipes reals (com a designat seu; els denotats serien pipes concretes). En canvi, és un *símbol* de pipa qualsevol signe que pugui representar-la d'acord amb una convenció, sense recordar-ne una pel seu aspecte; un *índex* de pipa seria, per exemple, el fum que té una olor característica del tabac de pipa. Una «corona» al teatre *s'assembla* a una corona reial autèntica (*designat*; si la peça d'attrezzo hagués imitat la corona d'Elisabet II, es tractaria del *denotat* «mostrat» de la categoria de «corones reials autèntiques»).

Així doncs, un signe icònic té la particularitat de denotar aquell objecte «que presenta les mateixes característiques que ell mateix»;¹⁰² per això, un denotat del signe icònic és el portador del signe propi. Atès que aquesta autoreferencialitat també es podria

101. MORRIS, 1972: 97.

102. MORRIS, 1972: 97.

aplicar a qualsevol fotocòpia, el signe estètic compost de l'obra d'art necessita un altre criteri. Aquí rau el nexa amb l'axiologia: si el signe icònic té un *valor* envers el designat, segons Morris es produeix «la percepció immediata de característiques de valor mitjançant la mera presència d'allò que posseeix el valor que designa».¹⁰³ D'aquesta manera, una gerra puntejada de terracota remet icònicament a si mateixa; però no com a recipient, sinó com al valor que té per a la percepció mitjançant la seva presència física i sensorial. Per aquest motiu, és un signe *estètic* o un objecte d'art. Així doncs, el signe estètic és un signe icònic, «el designat del qual és un valor».¹⁰⁴

El joc de l'art amb la interpretació (pròpia)

L'autoreferència dels signes icònics ha sigut sovint objecte de crítiques d'artistes i discutida a nivell icònic. Per exemple, René Magritte parodia a moltes obres seves les condicions de coneixement en forma d'un «marc» inserit al quadre o mitjançant una referència a l'objecte representat. Sota la pipa pintada al seu famós quadre «*La trahison des images* (La traïció de les imatges)» de 1929, es troba escrita la frase «*Ceci n'est pas une pipe* (Això no és una pipa)». És cert, podríem dir, la imatge no és una pipa, sinó una imatge on es pot veure una pipa. Concretament, s'hi pot veure la representació d'una pipa; així doncs, la imatge no mostra una pipa, sinó una altra imatge (d'una pipa). Hem dit «mostra», entre cometes. I és que, què passa si «mostrar» duu sempre només d'una imatge a

103. MORRIS, 1972: 98.

104. MORRIS, 1972: 99.

una altra, però mai al propi objecte? Però la qüestió també és en certa manera irònica en sentit contrari: allò que la imatge *mostra* és una pipa. *Ceci* (això), és a dir, allò que la imatge «mostra», «visualitza», «representa», «significa», etc. és certament una pipa (real). Vist així, la frase sota la «pipa» menteix. Hom podria objectar que depèn de què és *ceci*: allò al qual fa referència (la pipa real) o allò que es pot veure. Però això també mena al terreny pantanós de les apories, perquè d'aquesta manera, la pregunta es desplaça de «què és això (*ceci*)» cap a «què veiem», i aquí s'obren els profunds abismes de la psicologia cognitiva i epistemològica.

La trahison des images de Magritte juga així amb els problemes de *designat* i *denotat*: la pipa, que no «existeix» realment enlloc, plana igualment en algun lloc del nostre cervell. Per part del *portador de signe* hi ha una altra dificultat: en aquest moment, veiem possiblement una reproducció del «quadre de Magritte» generada electrònicament en una pantalla, de la qual alguna font afirma que *mostra* el quadre de Magritte. Per tant, allò que *creiem* veure seria tan absent com allò representat a la imatge, del qual tan sols és accessible la reproducció electrònica en una pantalla; així doncs, ens trobaríem davant una sèrie de dues relacions de signes, i encara més, perquè la imatge «escanejada» per a la reproducció a la pantalla difícilment seria el quadre original de Magritte, sinó més aviat una còpia barata extreta d'algun llibre, i aquesta, al seu torn, en el millor dels casos una foto de l'original, o bé una altra còpia d'una altra imatge, etcètera. D'aquesta manera, és possible «reproduir» seqüencialment unes relacions de signes aparentment senzilles com la reproducció d'una pipa en una imatge (que ja és una duplicació). Per consegüent, el quadre de Magritte és una obra que performa el seu propi discurs teòric. Demuestra que no n'hi ha

prou amb una relació bipartida entre portador de signe i significat del signe per a entendre l'element semiòtic. Tal com a l'exemple de la corona, cal una tercera instància que procedeixi a traduir «corona» en «domini». Sense aquesta traducció, l'objecte serrat no dona poder, la frase del quadre de Magritte no es pot fumar i les projeccions de *Sudden Rise* no provenen del Renaixement, sinó de l'ordinador del tècnic audiovisual. Així doncs, per a la relació de signes necessitem la tercera instància d'un codi cultural o, en general, de l'*interpretant*.

Des d'una perspectiva *semiòtica*, ens podríem posar d'acord en el següent: el quadre de Magritte mostra quelcom que *per la seva forma* ens recorda una pipa real, per la qual cosa hi remet (icònicament). La pròpia pipa real hi és absent. Però tampoc es troba «dins» la nostra imaginació (dins la nostra ment): allí només hi ha *idees* mentals de pipes. Així doncs, el quadre de Magritte apunta a idees, que al seu torn apunten a pipes: per tant, «representa» en darrera instància una pipa que no es troba enlloc, i al mateix temps representa explícitament aquesta mateixa situació. Però amb això, fa quelcom de nou: significa el problema de la seva pròpia referència (hi apunta), tot *executant-la* d'aquesta manera (en el procés de mostrar). Aquesta vinculació entre dir (aquí com a escrit) i fer és anomenada *performativa* per John L. Austin a *How to Do Things with Words*.¹⁰⁵ Aquest encreuament del signe semiòtic amb una qualitat pragmàtica –una actuació dins una realitat social– marca el límit on les teories semiòtiques i performatives es donen la mà, perquè aquest «fer» d'un signe difícilment es pot tractar senzillament com un altre signe. La seva comprensió exi-

105. AUSTIN, 2002: 30; 1975: 6-7.

geix un marc teòric d'actuació que inclogui la realitat social i que sigui més proper al pensament fenomenològic que els formalismes de la semiòtica. *Performative Ästhetik* (2004), on Erika Fischer-Lichte estudia –després de la seva trilogia sobre la semiòtica del teatre– estructures performatives de la realització teatral, es basa en la caracterització d'actes performatius d'Austin (vegeu l'apartat *La fenomenologia com a pilar de l'anàlisi i la pràctica teatral*).

L'estructura doble dels signes teatrals

La funció bàsica d'allò present de poder apuntar com a signe a allò absent, és a dir, de poder servir per a una finalitat comunicativa, no es limita als objectes teatrals, sinó que és inherent a tots els objectes d'una cultura: en el context d'una determinada cultura, els objectes produeixen significats (per exemple, l'aixovar funerari pretén fer més agradable la vida d'ultratomba). Els significats adquirits pels diferents portadors de signe depenen del «codi» que regula les relacions entre portadors de signe i significats i que varia segons la cultura: «els signes són relatius a la cultura».¹⁰⁶ Com a sistema de codis culturals, el teatre és *un* sistema cultural entre altres, però a causa del seu *codi específic*, també «un sistema cultural *sui generis*».¹⁰⁷ I és que els objectes estètics dins el sistema de codi anomenat «teatre» no sols es diferencien dels no estètics en presentar significats que no apunten a cap altre ús que el de la pròpia

106. MERSCH, Dieter. «Semiotik und Grundlagen der Wissenschaft» (2021), a Theo Hug (ed.), *Einführung in die Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung*, vol. 4, HOHENGEGHREN, 2001, p. 323-338. <<http://www.semiotik.eu/>> [26.05.21], loc. cit.: p. 2.

107. FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik*, vol. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Gunter Narr Verlag: TÜBINGEN, 1983/2007, p. 8-13.

percepció sensorial, mentre la imatge del martell sobre una caixa –per posar un exemple– insinua el martell real (invisible, o sia *en-cara* «absent») dins la caixa *per a amartellar*. En canvi, els signes teatrals fan *necessàriament* referència a altres signes, que al seu torn representen objectes de la respectiva realitat cultural. Un martell com a peça d'attrezzo no apunta a l'ús correcte d'*aquell* martell per a amartellar, sinó al «martell» d'un personatge presentat dins una realitat tan sols *imaginària* (bàsicament «absent»). Així doncs, tal com diu Fischer-Lichte, al teatre es produeix «en certa manera una 'duplicació' de la cultura dins la qual es fa teatre: els signes presentats pel teatre denoten els signes produïts pels sistemes culturals corresponents».¹⁰⁸ Per aquest motiu, els signes teatrals són «signes de signes, que es caracteritzen perquè poden presentar les mateixes propietats materials que els signes primaris que signifiquen». En aquest sentit, una corona al teatre *pot* –però no ha de– ser feta en or pur (cosa que per motius de cost se sol evitar, utilitzant en canvi paper maixé).

Això permet de reconèixer seguidament la sorprenent *estructura doble* que distingeix els elements del teatre d'objectes quotidians: si un rei real duu una corona, aquesta actua com a insígnia de poder. Si un actor fa de «rei» i es cofa una peça d'attrezzo, que ve a assemblar-se més o menys a una corona, tots els presents (llevat d'infants molt petits) sabran que la peça com a tal no és una insígnia de poder, sinó que tan sols la *significa*. De manera anàloga, un assassinat en una realització teatral d'*Otel·lo* de Shakespeare no acaba amb una actriu morta, sinó amb la seva resurrecció miraculosa, a tot estirar amb l'aplaudiment. A diferència de la realitat social i natu-

108. FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik*, vol. 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. Gunter Narr Verlag: TÜBINGEN, 1983/2007, p. 8-13.

ral, el teatre és *inofensiu*. La peça d'attrezzo de la «corona» tan sols *apunta* a un objecte real (corona), que per la seva banda apuntaria al poder real. Per si mateixa no atorga cap poder, ni està feta d'or valuós, sinó que entre realització i realització està guardada en un magatzem totalment sense custodiar, perquè ningú robarà aquella andròmina de paper maixé sense cap valor.

Teories semiòtiques

Atès que les teories semiòtiques es fan servir aquí com a contrapartida complementària del pensament fenomenològic (i, per tant, de manera només superficial), ens hem limitat a esmentar-ne la de Morris a efectes de simplificació. Tanmateix, l'evolució de la semiòtica ha produït tot un seguit de teories que el filòsof Dieter Mersch divideix en binàries, funcionals i estructurals.

Les **teories semiòtiques binàries** assignen un significant –«un so, una marca o similar»– a un significat, que és al seu torn absent i/o immaterial. L'assignació pot tenir caràcter de *referència*, *substitució* o *representació*:¹⁰⁹ el «secretisme» de l'actor al nostre exemple fictici de la corona *remet* a la usurpació criminal posterior (o sia, encara «absent») de Macbeth; la imatge de la pipa a *La traïció de les imatges* de Magritte (significat present) *substitueix* la «pipa real» (significat absent); algunes projeccions a la realització teatral *Sudden Rise* de Wu Tsang *representen*, com a significants sensorials del contingut abstracte, «un tipus determinat d'imatges» (les de l'*Enciclopèdia* de Diderot). El punt feble de les teories semiòtiques binàries rau en el «problema de la seva acreditació»: qui o què

109. MERSCH, 2021: 3.

origina l'assignació? És evident que hi ha d'haver quelcom que precedeixi el signe i que, per tant, no hi pertanyi. Així doncs, com a explicació d'allò culturalment existent, les teories semiòtiques binàries són incompletes. Si hom introdueix una instància que genera o regula la connexió entre significat i significat, hom arribarà a teories semiòtiques «funcionals» i «estructurals».

Les **teories semiòtiques funcionals** operen amb una relació semiòtica tripartida que no sols conté l'assignació, sinó també un *com*, és a dir, un *mode* o una *norma* que regula la mena de relació entre significat i significat: hom obté un *triangle semiòtic* de significat, significat i interpretant. Atès que el mode de relació pot canviar, l'interpretant remet semiòticament a l'objecte del signe, sempre de manera diferent, originant un canvi continu de la «norma». El signe entra en un moviment dinàmic, perquè «el procés d'interpretació no acaba enlloc». El problema de la justificació desemboca en una «semiosi infinita», que esdevé més complexa com més augmenta el nombre d'interpretacions.

En canvi, les **teories semiòtiques estructurals** no parteixen del signe individual, sinó d'una estructura integral que genera els diferents signes, que canvia i es diferencia contínuament i que al capdavall està mancada d'una base fixa. En lloc de la relació entre signes, hi juga un paper primordial una estructura de distincions, amb la posició del significat dins. La «manca de base» de cada significat produeix en Foucault i Derrida una radicalització que, com indica Mersch, no sols «sacseja la base del signe, sinó també la ciència que se'n serveix».¹¹⁰ Dit de manera lleugerament exage-

110. MERSCH, 2021: 9.

rada, les teories semiòtiques no ofereixen res més que una «acció de diferenciació ininterrompuda»¹¹¹ sense fonament.

A l'infern dels signes. Sentit i límits de la semiòtica

Si els signes són ubics i nosaltres nedem dins i fora del teatre en una riuada de signes que remetent a altres signes en una cadena interminable, la cerca d'un suport fix dins la teoria semiòtica ha de causar resignació: el món dels signes no coneix cap «fora», s'assembla a un infern del qual no hi ha escapatòria. Hi ha quelcom *fora* d'aquest infern dels signes? «Il n'y a pas de hors-texte» (no hi ha res fora el text), *sembla* respondre Jacques Derrida: tanmateix, «hors-texte» són pàgines sense numeració, que per tant són buides o mostren imatges. Entès així, Derrida vol dir que fins i tot allò que no és text pròpiament dit també el constitueix. Precisament això *no* significa que no hi hagi cap món «fora» dels textos, cosa que a voltes s'ha malentès. Des de la perspectiva *del text*, tot hi prolifera, és clar, fins i tot allò aparentment extern, de manera que no hi ha cap «fora» pur en el sentit de no suportar un text existent. Com a fenomenòleg, Derrida suposa que el món a «fora» *hi* és, justament perquè al capdavant també sempre és inclòs al text (no hi ha «pàgines» que no formin part del «llibre»). Per aquest motiu, hom també podria expressar la idea de Derrida de la següent manera: «mai no hi ha només text». Dins la semiòtica, que no opera amb textos, sinó amb signes, és diferent: dins un context semiòtic, ens movem en un món artificial que, de fet, mai no entra en contacte amb la

111. *Ibidem.*

realitat, i que per això és incapaç de dir-ne res. En certa manera, la frase de Derrida no és semiòtica, sinó *crítica* amb la semiòtica.

Tot plegat s'agreuja perquè ni tan sols som capaços de reconèixer el fora, el món tal com és, atès que hi accedim per força a través dels «sentits», o sia corporalment, i, tal com ho demostra Kant a *Crítica de la raó pura*, sempre està prefigurada per «formes pures de la intuïció empírica» (espai i temps): si la realitat sensorialment perceptible només pot ser reconeguda com a «deformada», sobra qualsevol pregunta per la seva essència «autèntica». Només es troben disponibles «signes» que en el moment de la seva interpel·lació han passat a *significar* quelcom diferent i que –en qualitat de designats– s'han modificat ells mateixos de nou com a temporalment condicionats (Derrida ho defineix amb el neologisme «*différance*»),¹¹² i les formes com es mostren les coses: *fenòmens* en el sentit de la fenomenologia, tractada més avall i que forma el segon pilar de la teoria i pràctica de la realització teatral. Fins i tot un semiòleg empedreït com Umberto Eco admet per aquest motiu que, si bé «la cultura pot ser estudiada completament des d'un punt de vista semiòtic»,¹¹³ raó per la qual els estudis culturals i la

112. A la seva conferència titulada «La *différance*», pronunciada el 27.1.1968 davant la Société française de philosophie, Derrida desconstrueix el concepte estructuralista de signe, que considera un vincle precari exposat a un desplaçament continu degut a la «*différance*»: «Justament el mateix és la *différance* (amb a) com a pas ajornat i ambigu d'un diferent a l'altre.» (Derrida 1968/2008: 132-133; Derrida 1968: 17-18.) Orig.: «Partout, c'est la dominance de l'étant que la *différance* vient solliciter, au sens ou *sollicitare* signifie, en vieux Latin, ébranler comme tout, faire trembler en totalité.» (Derrida 1972: 22)

113. Eco, 1987: 54.

semiòtica «s'ajunten»,¹¹⁴ això no vol dir que tot «sigui per si mateix un signe»,¹¹⁵ en canvi, el món –segons explica Mersch– «no es pot disgregar completament en una totalitat de processos semiòtics o ordres de relacions». ¹¹⁶ Els sons, els blocs de granit o les taques tenen, abans de qualsevol caràcter de signe, una presència immediata que encara no es troba afectada per la semiòtica.

Sobretot a l'art es fa difícil de traçar un límit entre allò que encara és un signe i allò que «no significa res». La corona damunt el cap d'una actriu que representa Lady Macbeth «significa» el seu estatus reial, però a què «apunta» el dit petit de la seva mà esquerra separat desimboltament? Si hom admet que el teatre es compon de signes, detalls mínims com aquest dit també ho són; i si ho són, ho són de què? És innegable que, com a espectadors, també *podem* interpretar aquest dit petit separat com a quelcom. Bàsicament, qualsevol realització teatral i cada detall escènic poden ser «descodificats» semiòticament (tant si el resultat d'aquesta descodificació és plausible i la clau emprada és «vàlida» com si no), però cap dels «significats» trobats pot aspirar amb tota certesa a ser el «bo». Si un detall donat actua com a signe dins una semiosi, és quelcom que no pot respondre ningú altre que el mateix *intèrpret*, per la qual cosa la resposta roman altament subjectiva i arbitrària. Fins i tot en tractar com a experiència fenomènica el recurs irònic de Tsang de desactivar la vista i l'oïda a l'inici d'una realització teatral, quan tota l'expectativa està centrada en allò visible i audible, també es pot «tractar» semiòticament en el sentit més ampli: se'l

114. MERSCH, 2021: 1.

115. MERSCH, 2021: 2.

116. *Ibidem*.

pot veure com a «signe» que remet a aquesta expectativa justament en la *manca* d'una acció escènica visible i audible. El caràcter referencial correspon únicament a l'espectador, precisament quan en aquest cas no hi ha un signe escènic senzill qualsevol vinculat amb un significat, sinó que s'hi dona la circumstància considerablement més complexa que no hi ha *cap* signe escènic per a experimentar. En aquest sentit, la perspectiva fenomenològica no exclou de cap manera processos semiòtics i hermenèutics. Tanmateix, l'observació d'una realització teatral sense biaixos es veurà si més no dificultada o retardada per un enfocament semiòtic, com objecta Dieter Mersch:

*Llegir-los com a signes implica negar la seva presència immediata i fer saltar l'atenció cap allò que representen o expressen.*¹¹⁷

L'aplicació d'un «codi» imprescindible per al tractament semiòtic, que en Morris és encarnat per l'*interpretant* i que enllaça el portador del signe amb els seus designats, suposa per si mateix un coneixement previ addicional que s'interposa entre l'acte i l'experiència, mitjançant-hi i separant-los al mateix temps, i del qual depèn la semiosi.

Fugida de l'infern dels signes cap al reialme dels fenòmens

Si bé són percebudes com a allau informativa en el seu conjunt, les imatges de la realització teatral *Sudden Rise* de Tsang després dels minuts de foscó inicial es poden interpretar –tot i que per

117. MERSCH, 2021: 2.

poc— com a signe, encara que la seva «llegibilitat» sigui dificultada intencionadament per la seqüència ràpida. Però què passa amb la pròpia foscor? Aquesta també és interpretable com a signe, sempre que hi suposem una intenció creativa corresponent; altrament (si, per exemple, només està pensada per a donar un efecte destacat a les primeres impressions visuals) faltaria la base per a una interpretació semiòtica. En canvi, una apagada —causada visiblement per una avaria— en plena realització teatral no constituïria cap signe. En tal cas, s'obriria l'infern dels signes i s'aplanaria el camí per a una altra interpretació. El contrast també demostra que la «sortida de l'infern dels signes» s'esdevé lentament: no és sinó la manca manifesta d'un intèrpret —l'interpretant del triangle semiòtic de Morris— que fa esfondrar l'estructura semiòtica.

Als confins de l'infern dels signes, els «signes» entren en un dilema: si la realització teatral és una estructura feta de signes, els portadors materials n'han de formar part. Per aquest motiu, no cal valorar els llums d'emergència de color verd pàl·lid com a portadors de signe (altrament caldrien referències addicionals). La foscor *abans* de l'inici de la realització teatral no en forma part: en certa manera, només n'encarna els *límits*. Per això, difícilment en serà un *signe*. Per altra banda, les formes teatrals postmodernes juguen precisament sovint amb els marges temporals de la realització teatral, i mitjançant una foscor de llarga durada abans de començar, poden manifestar un primer signe marcat, per exemple per a qüestionar normes no escrites del teatre, com el silenci i la foscor a la sala abans del començament de la realització teatral. No obstant aquest dilema semiòtic, determinades circumstàncies com la foscor constitueixen impressions duradores que poden marcar una realització teatral: independentment de si és un signe teatral o no, la foscor és una part integrant (possiblement important) de

l'experiència de la realització teatral. Tant se val si ho *interpretem* i com ho *interpretem*, una apagada prolongada fa efecte en la nostra experiència afectiva relacionada amb les imatges i les accions escèniques que hi segueixen, convertint-les en tal o tal *experiència* (una mica diferent per a cada espectador). Atès que el teatre no és cap seminari sobre interpretació dels signes, sinó que permet experiències humanes profundes i debats socials crítics –al marge de tot valor afegit didàctic i pedagògic–, l'*experiència* no es pot reduir aquí a contextos semiòtics, sinó que té un valor propi, vers el qual obre camí la perspectiva fenomenològica.

Primers punts d'encreuament entre les mirades semiòtica i fenomenològica

El que és vàlid per a l'àmbit de la percepció visual, també es pot estendre a altres sentits (oïda, etc.) i formes de «presentació» d'un objecte. Els objectes no estan donats en l'aquí i ara de records, idees fictícies o presentificacions, sinó que són en certa manera «portats en idees» d'un altre temps, d'un altre indret d'aquest món o d'un món irreal. Abans podíem afirmar quelcom semblant de la relació de signes: la «presa de nota mediata» de Morris¹¹⁸ també és una presentificació. En estar donat el portador de signe (mitjançant la *percepció*), també es *presentifica* el seu designat. Aquí es palesa de nou un punt de contacte entre les mirades semiòtica i fenomenològica, i la diferència entre un designat amb o sense denotat es pot traduir sense problema en la diferència entre presentificacions d'objectes reals o tan sols imaginaris. Atès que la «presentació» s'esdevé segons Husserl en el decurs d'actes intencionats, hom pot

118. MORRIS, 1972: 23.

distingir entre «actes signitius» (que «presentifiquen» un objecte mitjançant una relació semiòtica), imaginatius (els objectes dels quals són plàstics, però indirectes com els signitius) i perceptius (en què l'objecte és donat de manera directament sensorial), marcats per una presència més o menys significativa d'objectes: tal com explica Zahavi en relació amb el concepte fenomenològic de la presentificació, els actes signitius (com els lingüístics) tenen «naturalment una referència, que és un objecte en si, però que no és donada de manera plàstica».¹¹⁹ El concepte semiòtic de *referència* apareix aquí de nou com a objecte –allò que «hom vol dir»– d'un acte intencionat. Aquestes formes diverses d'aparèixer els objectes no són considerades «com a quelcom irrellevant o tan sols subjectiu», sinó que constitueixen el propi camp d'estudi de la fenomenologia.

Marge d'allò corporal. La fenomenologia com a pilar de l'anàlisi i la pràctica teatral

A més de la semiòtica, la fenomenologia pot ser considerada el segon pilar teòric dels estudis de teatre, sobre el qual poden reposar la pràctica i l'anàlisi. Això és especialment vàlid per a realitzacions teatrals noves que abandonen el marc representatiu, tot i que, en principi, és possible descriure i analitzar qualsevol experiència teatral des d'una perspectiva fenomenològica. Com ja hem vist abans, les mirades semiòtica i fenomenològica no es troben en absolut oposades, sinó que es complementen mútuament.

119. ZAHAVI, 2007: 14.

Per a ser més precisos, els aspectes semiòtics i fenomenològics d'una realització teatral fins i tot s'entrellacen estretament. Com s'ha explicat anteriorment, les teories semiòtiques no són lliures d'apriorismes ni completes. Ara bé, també s'equivocarà –tot i que de manera diferent– qui esperi trobar en la fenomenologia un sistema conceptual lliure de tensions o fins i tot deductiu: les aspiracions filosòfiques que hi troben espai són massa dinàmiques i a voltes contràries. Qui vulgui entendre la «fenomenologia» haurà de tenir paciència i acontentar-se amb deixar alguns conceptes dins el reialme de la imprecisió en avançar cap a la comprensió. El preu de la bellesa i de la promesa filosòfica de la idea fenomenològica és l'eixida de les certeses de l'«actitud natural», del poder sobre el pensament propi de la qual molts ni tan sols són conscients. Abans de fer-ho més palès, reconstruïm breument com es van introduir el concepte de performativitat i el pensament fenomenològic als estudis de teatre.

Què és un fenomen? Vol. 1

Si bé les aparicions s'esdevenen en sentit fenomenològic dins l'experiència pròpia, provenen de la cosa mateixa, és a dir, sorgeixen d'un objecte situat fora de la subjectivitat pròpia: «Percebre quelcom com a fenomen significa no entendre les experiències, les percepcions i els sentiments com a circumstàncies purament subjectives o fins i tot com a miratges que envolten l'afectat en una pura immanència vivencial. Els fenòmens no són fantasmes!»¹²⁰ Un fenomen és allò que apareix a la consciència, és a dir, qualse-

120. ROSELT, 2008: 148.

vol experiència pròpia d'un detall de la interacció dialògica entre l'escenari i el públic feta en el moment de la realització teatral o recuperada mitjançant la memòria, a partir de la perspectiva específica pròpia. Les sensacions i la consciència pròpies no són el material en si, sinó la condició perquè puguin aparèixer els fenòmens de la realització teatral i tenir lloc l'experiència. Sense una consciència que capti «intencionalment» allò que apareix, no podrien ser tractats. L'experiència dins la consciència és el medi que la realitat necessita per a ser reconeguda, però no pas com allò que és en si mateixa, sinó sempre només com allò que sembla i tal com ho sembla. Res es pot dir d'allò que és independentment de la seva aparició. Sartre entén aquesta essència d'una cosa com la sèrie concordant de les seves possibles aparicions.¹²¹ Això també significa que allò que apareix és impossible de ser copsat i fixat en una definició, perquè podria ser que en un altre moment es presenti com a quelcom diferent. D'aquesta manera, allò que apareix en una realització teatral depèn sempre de la perspectiva, de manera que dues persones no tindran la mateixa visió de les coses. Per aquest motiu, Torsten Jost també subratlla l'alteritat dins el propi mètode de l'anàlisi de la realització teatral «com a pràctica científica i com a forma de text, que al cap i a la fi manté l'alteritat de la realització teatral sempre present, com a possibilitat bàsica de diferència de la seva experiència i percepció».¹²²

121. Vegeu SARTRE, 1943: 15.

122. JOST, 2012: 250.

Uns estudis de teatre d'orientació fenomenològica.
betwixt and between

El 2004, Fischer-Lichte va publicar, amb la vista posada en formes de realització teatral que ja no s'entenen amb recursos semiòtics, l'obra titulada *Ästhetik des Performativen*,¹²³ amb què preparava el terreny d'una anàlisi de la realització teatral d'orientació fenomenològica. La seva anàlisi de l'experiència estètica com a «experiència liminar» no segueix el camí de la captació hermenèutica del sentit ni el de la interpretació de signes escènics, sinó que estudia la interacció percebuda subjectivament i fenomènica entre l'escenari i el públic.¹²⁴ La nova estètica es basa en essència en la idea fundadora dels estudis de teatre actuals, tal com els va presentar Max Herrmann el 1931,¹²⁵ quan va triar «l'experiència espacial teatral» com a punt de partida de l'observació, tot apartant-se d'un concepte d'experiència racionalista, basat en coneixements «objectius», per centrar-se en la qualitat de la realització teatral com a esdeveniment i les conseqüents «irritació, col·lisió de marcs, desestabilització de la percepció pròpia, aliena i del món: ras i curt, el desencadenament de crisis».¹²⁶ D'aquesta manera, l'experiència

123. FISCHER-LICHTE. *Ästhetik des Performativen*. SUHRKAMP, Frankfurt 2004.

124. Més endavant es precisarà el concepte de «fenomènic»; mentrestant, es farà servir intuïtivament, en el sentit de «present» o «manifest».

125. HERRMANN, MAX. «Das theatrales Raumerlebnis» (1931), a: DÜNNE, JÖRG i GÜNZEL, Stephan (eds.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. SUHRKAMP, Frankfurt 2006, p. 501-514.

126. FISCHER-LICHTE, 2004: 341. Per al seu concepte de crisi, Fischer-Lichte recorre a Artaud, que amb el seu «teatre de la crueltat» va criticar el teatre europeu contemporani: «Tal com la pesta, el teatre és una crisi que s'acaba amb la mort o la guarició.»

de la realització teatral adquireix quelcom simultàniament crític i de crisi. Les novetats i innovacions estètiques del gir performatiu, que produeixen repetidament noves formes teatrals a cavall entre la dansa, la instal·lació i la performance, en què el paradigma de la representació és substituït com més va més per la presència i on predominen aspectes energètics, materials, rítmics i atmosfèrics, es tanquen de forma diferent davant una interpretació (purament) semiòtica, exigint enfocaments d'anàlisi de la realització teatral més adequats que facin justícia a l'esdeveniment de la realització teatral com a experiència corporal i sensorial concreta. No obstant, a més de l'evolució analítica del teatre, la seva *pràctica* també reivindica aquesta nova mirada teòrica, que no aspira a la suposada seguretat del coneixement «objectiu» ni a una arbitrarietat subjectiva científicament injustificable.

En aquest sentit, l'àrea de recerca especial de *cultures performatives*¹²⁷ de la Universitat Lliure de Berlín ha desenvolupat procediments metodològics d'anàlisi que entenen la «realització teatral com a acció vivencial».¹²⁸ Davant una pràctica performativa o postdramàtica,¹²⁹ que a voltes sembla degenerar en el desbordament

(Artaud citat a FISCHER-LICHTE, 2004: 339).

127. L'àrea de recerca especial (SFB) de cultures performatives va ser creada el 1999 per Erika Fischer-Lichte i altres a la Universitat Lliure de Berlín, per a estudiar nous mètodes d'anàlisi de la realització teatral, centrant-se en «la idea de la realització teatral com un procés cultural mitjançant el qual quelcom es forma i és produït». (Roselt Auffanly, 264) Les presents anàlisis de realitzacions teatrals es basen en el concepte de realització teatral d'Erika Fischer-Lichte.

128. WEILER i ROSELT, 2017: 43.

129. Vegeu LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*, VERLAG DER AUTOREN, Frankfurt, 1999.

i en la banalitat irreflexius de la mera presència corporal, una anàlisi de la realització teatral basada en l'experiència necessita nous criteris. Torsten Jost precisa l'objecte d'aquestes anàlisis de la realització teatral com a «processos de percepció, observació i reflexió com a pràctiques encarnades necessàries, les dinàmiques de les quals es nodreixen, a més de fonts d'influència biogràfiques personals, també de les situacionals i culturals».¹³⁰ Si les performances prescindeixen de l'element referencial i converteixen el moment viscut en el criteri fonamental, les arts escèniques corren perill de deixar de representar res, per esfondrar-se en el ser elles mateixes. Per això, Jost destaca que en aquest procés d'anàlisi, també cal tenir en compte l'aspecte de *l'alteritat*, perquè només així, l'anàlisi «reflectirà la realització teatral com un esdeveniment de la realitat que era *així* i al mateix temps *diferent*».¹³¹ Atès que l'anàlisi semiòtica no pot sinó aportar resultats insuficients per a comprendre formes teatrals –sobretot dins l'art de la performance– en què l'element referencial deixa d'estar en primer pla, Erika Fischer-Lichte presenta el 2004 la seva *Ästhetik des Performativen*, que incideix en el concepte lingüístic de l'acte de parla performatiu de John Langshaw Austin, convertint-lo en la idea de partida de l'anàlisi, no sols de l'art de la performance amb *Lips of Thomas* de Marina Abramović com a exemple paradigmàtic, sinó de les realitzacions culturals en general. El concepte central d'aquesta estètica és el *llaç autopoiètic de feedback*, que es basteix com a estructura comunicativa entre l'acció escènica i els espectadors, desenvolupant-se

130. JOST, 2012: 249.

131. JOST, 2021: 249.

dinàmicament, més enllà de la realització teatral, d'una manera al capdavant imprevisible i incontrolable.

Mirada fenomenològica i semiòtica. Joc autoreflexiu amb el caràcter semiòtic propi i experiència subjectiva

La performance *Lips of Thomas* d'Abramović destaca per la imbricació estratègica de l'actuació de la performer i dels espectadors, que són testimonis de les lesions sagnants que la performer es causa a si mateixa a l'escenari, i més d'un es veu forçat pels seus escrúpols a intervenir-hi per a posar fi a aquella autotortura. Però també aquells qui *no* s'hi ingereixen participen a la realització teatral en fer-se còmplices de la continuació de l'automutilació en públic d'Abramović. Es fa directament palès que, al marge de tota referència semiòtica, la performance *fa* quelcom amb el públic, i és que li imposa el dilema insoluble d'interrompre la performance o deixar que la performer continuï autolesionant-se, fent-se fins i tot possiblement culpable del delictes d'omissió d'ajuda. És clar que no qualsevol realització teatral serveix com a model per a una *estètica performativa* i per a una anàlisi fenomenològica del diàleg entre escenari i públic, com és el cas de la performance d'Abramović. Les realitzacions teatrals sovint *també* es poden analitzar més o menys raonablement com a estructura referencial de signes i significats, és a dir segons aspectes semiòtics. Ara bé, obres com *Sudden Rise* de Wu Tsang o també les seves més recents *The Show's Over* (2020) i *Composition II*¹³² soscaven performativament aquest caràcter se-

132. *The Show's Over*, estrenada el 18.6.2020; *Composition II (Moved by the Motion)*, estrenada el 5.3.2020; *Sudden Rise*, estrenada el 13.9.2019, totes a la Schauspielhaus Zürich/Pfauen.

miòtic en *jugar*-hi. Tal com s'ha apuntat, a causa de la seva abundància paradoxal de referències culturals, *Sudden Rise* situa el públic davant una decisió molt més subtil que no pas *Lips of Thomas* d'Abramović, atès que pot donar lloc a una perspectiva semiòtica o fenomenològica (encara que la majoria d'espectadors no en sigui conscient). Si bé és possible una anàlisi semiòtica del joc autoreflexiu amb el caràcter semiòtic propi (el joc amb els signes propis pot ser vist segons Morris com a *referència*), aquest revesteix abans que res un caràcter *performatiu*: no fa servir cap portador de signe, sinó que *fa* quelcom amb el públic. Provoca una crisi de perspectiva, tot suposant una *experiència liminar* segons Fischer-Lichte.¹³³ L'element performatiu d'aquest esdeveniment correspon a l'àmbit de la fenomenologia, o bé fa servir implícitament un enfocament fenomenològic, perquè tan sols en «tenim coneixement» en *experimentar* aquest joc autoreferencial com a crisi en qualitat d'espectadors: assistim com som involucrats en una mena de problema o qüestió a través d'aquesta forma de presentació d'imatges, és a dir, com *succeeix* quelcom amb nosaltres mateixos. La processualitat d'aquest esdeveniment supera decisivament la constatació objectiva o especulativa d'un context de signes i obre l'espai de l'experiència subjectiva.

A la seva *Aufführungsanalyse* (Anàlisi de la realització teatral)¹³⁴ publicada el 2017, Christel Weiler i Jens Roselt descriuen l'ampliació metodològica dels estudis de teatre a càrrec de la fenomenologia que això requereix, deixant palès fins a quin punt el nou interès transdisciplinari també estava marcat per la filosofia:

133. Pel que fa a l'experiència liminar, vegeu FISCHER-LICHTE, 2004: 294 ss.

134. WEILER i ROSELT, 2017: 81 ss.

*Mentre esmolava metodològicament la seva perspectiva fenomenològica, la filosofia fenomenològica també va fer un cop d'ull transdisciplinari al teatre, conclusiu per a l'estudi de les realitzacions teatrals. La fenomenologia i els estudis de teatre tenen un repte metodològic en comú, primordial per a l'anàlisi de la realització teatral. Ambdues disciplines tracten la qüestió de com assolir coneixement del món i d'una realització teatral mitjançant processos perceptius.*¹³⁵

Roselt havia desenvolupat anteriorment una *Phänomenologie der Aufführung* (Fenomenologia de la realització teatral)¹³⁶ que fertilitza el concepte de diàleg de Waldenfels¹³⁷ per al teatre i recull l'experiència de la realització teatral en la perspectiva d'un diàleg entre l'escenari i el públic. Com a innovació estètica a les arts performatives, l'enfocament fenomenològic amplia mètodes d'anàlisi i formes de treball tradicionals centrats en la interpretació del significat dels signes i que per tant depenien de teories prèvies.

Davant la pregunta si serveix més la perspectiva fenomenològica o semiòtica per a comprendre una acció escènica, es poden aduir o pensar infinits esdeveniments de realitzacions teatrals, més enllà dels exemples indicats anteriorment, que destaquen talment d'una realització teatral generalment «representativa» en què els actors remetent a figures actants d'una realitat fictícia, que la seva interpretació com a signe teatral resulta si més no incompleta. Tanmateix, en alguns casos, la decisió no és difícil: de l'esmentada

135. WEILER i ROSELT, 2017: 84-85.

136. ROSELT, 2008.

137. VEGEU WALDENFELS, Bernhard. *Das Zwischenreich des Dialogs. Sozialphilosophische Untersuchungen im Anschluss an Edmund Husserl*. MARTINUS NIJHOFF, L'Haia 1971.

foscors a l'inici de *Sudden Rise* només hi ha un pas fins a la transgressió dels límits de la semiòtica teatral: en una realització teatral de *Macbeth* al *Public Cloud Theater* de Nova York, es fa la foscor total just en el moment en què l'usurpador rep la notícia del suïcidi de la seva muller. Qui es troba prou a prop de la vora de l'escenari per a percebre un «shit!» sufocat des del faristol del regidor s'adonarà que es tracta d'una avaria tècnica. Altres poden interpretar l'incident indistintament com a recurs tècnic o efecte planejat.¹³⁸ Els dos grups d'espectadors –els que creuen en la «teoria de l'avarria» o en la «teoria de la posada en escena»– es troben dividits segons el seu mode d'experiència: els «teòrics de l'avarria» no veuen en la foscor sobtada accidental un signe teatral (com a màxim un «mal presagi»). En sentit semiòtic, esdevé un efecte sense significat que no aporta res a la comprensió de l'obra. Tanmateix, els mateixos «teòrics de l'avarria» *viuran* les frases famoses de *Macbeth* de manera *diferent*, potser com a veu que, embolcallada en la foscor absoluta, potser els arribi de manera molt més impressionant que si s'hagués produït amb llum, malgrat tots els esforços que hi hagués dedicat l'actor; al mateix temps –i això mostra exemplarment l'entrellaçament fructífer dels aspectes semiòtics i fenomènics–, la foscor també pot ser entesa com a signe de l'extinció de l'«espelma» que representa metafòricament l'existència humana apagada («Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow [...]».¹³⁹

138. Per altra banda, fins i tot aquells qui creuen haver sentit dir «shit!» no poden estar segurs de si es deu a la foscor o a un altre motiu.

139. «She should have died hereafter; / There would have been a time for such a word. / To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. / Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor

Així doncs, els «teòrics de l'avaria» poden experimentar com una circumstància purament tècnica canvia totalment la seva percepció. En canvi, els «teòrics de la posada en escena» interpretaran la foscor, com de costum, com a signe de l'espelma metafòrica; de l'extinció espiritual que s'ha anunciat prèviament a l'escena de l'alienació de Lady Macbeth al·lucinada; de la foscor emocional definitiva que Macbeth pateix a la vista del seu aïllament complet; del canvi de perspectiva cap a l'obscur interior del protagonista, que només sent veus sense poder-les atribuir a una realitat exteriorment visible; etc. Es fan imaginables innumbrables interpretacions més, que fins i tot es poden contradir, tot i que cadascuna té la seva justificació. Si més no a causa de la realització teatral donada, no és possible d'extreure'n *l'única* interpretació *correcta*.

Aquest exemple fictici (no existeix cap *Public Cloud Theater* a Nova York) il·lustra un avantatge destacat de la perspectiva fenomenològica: a diferència de les nombroses interpretacions semiòtiques, l'experiència obtinguda «fenomènicament» és *innegable*. Per molt plausible que sigui cadascuna de les diferents *semiosis* que un públic pugui crear a partir de l'apagada, l'únic que és segur i indubtable és allò que es *viu* en el moment de la pròpia experiència.¹⁴⁰ Tant si interpretem la foscor de la nostra escena fictícia com a signe a la cerca d'un significat, com si deixem que ens influeixi afectivament per centrar la nostra atenció en les idees i sensacions que desencadena, marca irremissiblement com s'experimentaran les

player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more; it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.» (Shakespeare, William: *Macbeth*, acte V, escena V. *The complete Works of William Shakespeare*. Abbey Library, Murrays Sales & Co: Londres 1974, p. 843.

140. Si de cas, pot resultar problemàtica la seva *descripció*.

accions posteriors. A l'exemple fictici, sembla que només la localitat determini casualment si l'espectador *interpreta* l'esdeveniment teatral semiòticament o si el *viu* fenomenològicament. En certa manera, una perspectiva fins i tot completa l'altra: si els «teòrics de l'avaria» conversessin amb els «de la posada en escena» després de la realització teatral, ambdós podrien experimentar l'altra perspectiva com a ampliació de la seva pròpia. En aquest sentit, les mirades semiòtica i fenomenològica poden ser considerades com a percepcions complementàries.

Un altre esdeveniment d'una realització teatral esmentat per Weiler i Roselt il·lustra fins a quin punt ambdues vies perceptives no s'exclouen en absolut, sinó que es poden complementar. Enmig de la realització teatral *Sabonation. Go home & follow the news* del grup de performance Rimini Protokoll,¹⁴¹ comencen a ploure, sense cap mena de relació amb el contingut, centenars de pilotes grogues de tennis de taula del «cel de l'escenari» sobre els actors, que ho suporten impertèrrits. El tema de la realització teatral és l'acomiadament massiu dels treballadors de la companyia aèria belga Sabena l'any 2001 per fallida, que com a actors aficionats relaten la seva pròpia història a l'escenari. A partir d'una lectura semiòtica, hom pot interpretar les pilotes com a signe o símbol dels treballadors «deixats caure», la vida dels quals discorre a partir d'allí en qualsevol direcció, com les pilotes de tennis de taula de l'escenari, o bé com a destí «que els treballadors han de suportar amb la mateixa passivitat que els actors la pluja de pilotes».¹⁴²

141. Estrenada el 2004 al Theater Hebbel am Ufer (HAU 2) de Berlín; vegeu ROSELT, 2017: 81.

142. WEILER i ROSELT, 2017: 82.

Ambdues interpretacions són plausibles, però es contradiuen perquè «les pilotes representen o bé els treballadors o bé allò que els cau al damunt».¹⁴³ L'anàlisi semiòtica no mena a *un* significat consistent de la pluja de pilotes. Ara bé, això tampoc la deixa mancada de sentit: tal com admeten explícitament Weiler i Roselt, al teatre, «un símbol pot significar una cosa i al mateix temps el seu contrari».¹⁴⁴ El canvi entre construccions de sentit oposades pot actuar al teatre contemporani com un autèntic «entrenament de supervivència per als espectadors»,¹⁴⁵ i el «marge»¹⁴⁶ d'interpretacions que s'obre, en el sentit de l'«obra oberta» d'Eco,¹⁴⁷ pot ser certament intencionat.

Hom podria objectar davant els dubtes de la utilitat de la interpretació semiòtica que les pilotes també poden *significar* quelcom, per exemple la «caiguda social» dels afectats o, encara més abstracte, la «irrupció de la realitat a l'escenari» o el «límit de l'interpretable semiòticament». Tanmateix, aquestes interpretacions tenen poc a veure amb la pròpia experiència de la realització teatral: el fet que la pluja de pilotes pugui ser presa *analíticament* pel signe d'un procés performatiu no situa aquest procés interpretatiu en primer pla; no en fa un esdeveniment experimentable. Com a *signe*, forma part d'un «seguiment intel·lectual» (encara que tingui lloc

143. *Ibidem*.

144. *Ibidem*.

145. WEILER i ROSELT, 2017: 82.

146. *Ibidem*.

147. Eco, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. BOMPIANI, Milà 1962.

durant la realització teatral). A més, l'enfocament semiòtic mena a una ambigüitat que palesa el seu caràcter especulatiu. El propi acte de la pluja de pilotes –o sia, allò que *s'esdevé* en aquell moment entre l'escenari i els espectadors– no està marcat per cap especulació semiòtica, ho expressem com ho expressem, per exemple per la *sorpresa* que ens causa. Fins i tot si el *volem* entendre com a signe *post festum*, el seu sentit performatiu ja s'ha constituït. La situació no es caracteritza per la seva semioticitat (que sens dubte *també* hi és), sinó per la seva performativitat. Com a acte, la pluja de pilotes trenca el context narratiu, la història narrada o representada. Weiler i Roselt resumeixen la diferència entre les percepcions semiòtica i fenomenològica destacant la performativitat de l'escena de les pilotes: «Les pilotes no significaven sorpresa, sinó que van sorprendre els espectadors.»¹⁴⁸

De nou, es palesa que les mirades semiòtica i fenomenològica no s'exclouen, encara que la darrera faci manifestament més justícia a la pluja de pilotes com a esdeveniment. No obstant, les semiosis contribueixen, també aquí, *addicionalment* a l'experiència de la realització teatral. Fins i tot és possible de dur a terme una anàlisi semiòtica d'una apagada al teatre per avaria. D'aquesta manera, es pot representar la mirada semiòtica com a «errada» des d'un punt de vista d'estètica de producció,¹⁴⁹ que tot i així pot marcar l'experiència de la realització teatral. Per això, mai no es pot igno-

148. WEILER i ROSELT, 2017: 83.

149. No és aquest el moment de presentar la problemàtica d'una distinció dels fenòmens teatrals entre estètica de producció i de recepció. Tanmateix, exemples com l'apagada per avaria demostren que, fins i tot dins l'anàlisi semiòtica, el mateix esdeveniment hauria de tenir lectures contradictòries, atès que *pot* actuar com a signe des de l'estètica de recepció, però en canvi no pas des de l'estètica de producció.

rar del tot, fins i tot a partir d'una anàlisi de la realització teatral *orientada vers l'experiència*. Aquesta conjugació de fesomia diversa entre aspectes semiòtics i fenomenològics és també aplicable a la *pràctica* teatral: una planificació previsor de la realització teatral també inclou la consciència de l'efecte de les avaries i males interpretacions. Els actors, escenògrafs i directors compten que alguna cosa pot fallar i tenen un sisè sentit de quan és possible resoldre una avaria inadvertidament i quan cal interrompre la realització teatral. Per exemple, l'ocultació no intencionada d'una part de l'escenari per un element escenogràfic mal muntat no és cap signe teatral, però pot tenir un efecte durador, sobretot si no és necessàriament percebuda com a accident. Intenció o error: per a l'efecte d'un esdeveniment escènic, no hi fa res. El mateix es pot dir de les pilotes grogues de tennis de taula descrites per Weiler i Roselt: *poden* ser preses per un signe teatral, però en sortir de la cadena de signes portadors de l'acció –discurs, gestos, etc.– obren una dimensió pròpia, no narrativa, que ni tan sols ateny el relat: els actors no semblen prendre en absolut nota de les pilotes que es precipiten des de dalt.

Preguntes fenomenològiques. *What is it that's going on here?*

Ara bé, què són aleshores aquestes pilotes grogues de tennis de taula com a esdeveniment? Com poden ser experimentades, sense ser *interpretades* com a quelcom? Què és la foscor inesperada, quin *sentit* –i no quin significat, en el sentit de *designat*– té? Sempre que aquests actes no actuïn com a «signe de quelcom» a partir d'un codi, la pregunta pel *sentit* no mena a un designat: la foscor o les pilotes *apareixen* davant els nostres sentits d'una manera determinada, *sense* remetre a quelcom, substituir-lo o representar-lo. Enca-

ra que la referència, la substitució i la representació siguin sempre possibles *addicionalment* –l’apagada ens pot remetre als imponderables de realitzacions teatrals en directe, les pilotes en poden palesar els de la vida per substitució, la «irrupció de la riuada» de projeccions a l’escena inicial de Tsang pot representar la sobreexcitació generalitzada per signes–, en aquests casos sembla que «s’esdevingui» quelcom diferent, en el sentit de la pregunta formulada per Erving Goffman en relació amb la realitat (d’una situació): «What is it that’s going on here?»¹⁵⁰ La realitat dels moments en què, en lloc d’aparèixer actors, es projecta un reguitzell d’imatges després de minuts de foscó amb música instrumental, se’n va de sobte la llum enmig d’una escena clau o plouen centenars de pilotes grogues de tennis de taula sense cap mena de connexió amb el contingut, no rau en les semiosis activades addicionalment, sinó en les seves repercussions afectives: diversió, estranyesa, sorpresa, etc. En moments com la caiguda de les pilotes, l’anàlisi semiòtica no basta o no convenç. En lloc de preguntar «què signifiquen», la pregunta hauria de ser «com les experimentem». Com o com a què apareix la foscó a l’inici de la performance de Tsang des de la perspectiva fenomenològica? Entre els termes d’«aparèixer», «foscó» i «llum», es prefigura una nova forma de preguntar, que hom podria anomenar *preguntes fenomenològiques*: no importa què és o què significa quelcom, sinó com apareix. Fins i tot la foscó és evidentment *quelcom* així, que pot «manifestar-se davant els ulls» d’una manera o altra.

El «com» –i la resposta corresponent, l’«així»– depèn no sols de l’«objecte», sinó que es crea a l’àmbit intermediari entre allò que «suc-

150. GOFFMAN, 1974: 25.

ceeix» i la consciència *de qui* li «succeeix», a qui es «dona» de tal o tal manera, com diuen els fenomenòlegs. *Quelcom* no apareix perquè sí, sinó tan sols en aparèixer a *algú com a quelcom*: en aquesta «característica fonamental del 'quelcom' com a 'quelcom', que hom pot denominar 'diferència significativa',¹⁵¹ rau segons Waldenfels el quid de tota la problemàtica fenomenològica. Aristòtil parla d'aquesta diferència en l'«ens com a ens»;¹⁵² Kant la defineix com a «coneixement transcendent que no tracta amb objectes, 'sinó amb la nostra manera de percebre objectes';¹⁵³ més tard, en Heidegger –continua Waldenfels–, el «com» fenomenològic es diferencia en un «com hermenèutic» i un «com apofàntic».

Als exemples esmentats apareixen la foscor i les pilotes de tennis de taula, i es planteja la pregunta de *com a què* hi apareixen. Com a «pilotes de tennis de taula»? Per això caldrien semiosis polièdriques, totes elles *prèvies* a aquesta aparició com a «pilotes de tennis de taula»: la identificació del soroll en rebotar al terra dur, com a portador de signe del designat de «pilota de tennis de taula» (una *representació* segons la nomenclatura de les relacions de signes de Morris);¹⁵⁴ les relacions entre els elements normatius d'una situació real de tennis de taula –taula, una pilota, xarxa, raquetes, dos jugadors, regles– i la seva variant teatral considerablement modificada en forma de terra de l'escenari i innombrables pilotes de tennis de

151. WALDENFELS, 1992: 15.

152. WALDENFELS, 1992: 15.

153. *Ibidem*.

154. MERSCH, 2021: 3.

taula (*substitució*); l'activació de la xarxa semàntica que estén la idea de «tennis de taula» (*referència*); etc.

Al mateix temps, es planteja la pregunta de què volem dir amb el primer «quelcom» dins *quelcom apareix a algú com a quelcom*: allò que es «disposa» a ser una aparició, o sigui, que ja hi era «abans» i que ara *apareix* o es *manifesta* disfressat o transformat? O volem dir allò que «veiem» quan se'ns apareix (el primer «quelcom», però que després coincideix amb el segon «quelcom»)? I què volem dir amb el segon «quelcom» (de *quelcom apareix a algú com a quelcom*)? Una mena de variant emmascarada o «dissimulada» del primer «quelcom»? O potser el *com* de la seva aparició? I fins a quin punt és el *com* quelcom diferent d'allò que s'ha disposat a aparèixer; és a dir, el mateix es manifesta tan sols de manera diferent d'allò que altrament hi és (com algú que a l'estiu es presenta en banyador, però que a l'hivern ho fa de nou amb abric i barret, com de costum)? Aquestes reflexions fenomenològiques menen sovint als límits de la capacitat descriptiva de la llengua, raó per la qual els fenomenòlegs a vegades circumscriuen per força més que no fixen allò a què fan referència. Encara que aquesta dicció pugui costar d'entendre, la fina i rara diferència entre allò que «veiem» i *com* se'ns mostra ens duu al moll del concepte de fenomen i, per tant, de la fenomenologia.

Què és un fenomen? Vol. 2. De les pròpies coses

Hi ha dues maneres raonables d'introduir la fenomenologia: partint de la història de la filosofia o didàcticament a partir d'un exemple. En el pla històric-filosòfic, la fenomenologia és una resposta a l'estancament de la filosofia a la fi del segle XIX, que l'amenaçava de fer fracassar com a ciència fonamental perquè no trobava resposta

a les posicions idealistes d'una banda i de les ciències positives (sobretot naturals) de l'altra, les premisses de les quals eren irreconciliables: el fet de la subjectivitat humana duia els idealistes a pensar el món com a idea que es fa realitat en allò existent («idealisme objectiu» de Hegel)¹⁵⁵ o com a noció presentada subjectivament «dins nostre» («idealisme subjectiu» de Johann Gottlieb Fichte).¹⁵⁶ En canvi, els positivistes prenen la subjectivitat com a motiu per a pensar la realitat independent de tota subjectivitat, per la qual cosa calia estudiar-la «objectivament». Els uns, que localitzaven la realitat com a quelcom «dins nostre», sostenien una «psicologia» que imaginava la filosofia i fins i tot la matemàtica com a disciplines subordinades, les teories i lleis de les quals pretenia explicar empíricament en última instància; els altres es basaven en una creença en la possibilitat de l'estudi empíric i inductiu, exacte i sense apriorismes i de la sistematització deductiva del món en totes les seves aparicions, juntament amb el corresponent menyspreu dels mètodes humanistes. El camp empirista veia en els postulats de la filosofia i en les lleis de matemàtica i lògica «processos físics re-

155. Com a principal exponent de l'*idealisme objectiu*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel equipara radicalment l'*esperit* (*Geist*) amb el conjunt del món existent, amb la qual cosa la seva filosofia especulativa del procés de l'*esperit universal* (*Weltgeist*) esdevé el principi metafísic central. La *Fenomenologia de l'esperit* diu al capítol VI, «L'esperit»: «La raó és esperit en elevar a veritat la certesa de ser tota realitat i en ser conscient de si mateixa com al seu món i del món com a si mateixa. [...] D'aquesta manera, l'esperit és l'ésser autosuficient real absolut.» (HEGEL, 1980: 288 i 289) D'acord amb això, la consciència subjectiva és capaç de copsar per principi la realitat, pensada al capdavall com a «immaterial» i també com a «construïda» a partir d'idees.

156. Segons l'*idealisme subjectiu* de Johann Gottlieb Fichte, entre altres, tota realitat es basa en la nostra capacitat d'imaginació. D'acord amb això, no és possible de destriar una realitat «externa», o sia independent del subjecte.

als», mentre al costat oposat, «l'antipsicologisme» degenerava «en un logicisme platonitzant», com escriu Waldenfels, és a dir, en la presumpció de la validesa absoluta i deslliurada del pensament de «frases i veritats en si». Husserl rebutja totes aquestes teories a causa d'una mancança metodològica fonamental: tant les teories subjectivistes idealistes com les positivistes objectivistes pressuposen un fonament arbitrari i poc fiable. El seu problema principal rau en què tendeixen a negar allò vist «sota la pressió dels prejudicis». ¹⁵⁷ En lloc de deixar que els prejudicis i «les teories marcades formin la nostra experiència, és aquesta que hauria de guiar a l'inrevés les teories», ¹⁵⁸ explica Zahavi, citant una frase significativa de Husserl que marca el programa de la fenomenologia com a *camí* cap al coneixement, i no com a coneixement en si: «L'autèntic mètode segueix la naturalesa de les coses a estudiar, però no pas els nostres prejudicis i els nostres exemples.» ¹⁵⁹ La fenomenologia intenta posar fi a la divisió de les ciències i bastir un pont entre el psicologisme i el logicisme, «entre lleis ideals i vivència real», ¹⁶⁰ en vincular indissolublement el món «exterior» i la consciència «interior» en el *fenomen*. Per això, la seva divisa és «a les pròpies coses». Mentre Husserl converteix l'*acte intencionat* en el paradigma central d'aquest lligam, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty i Bernhard Waldenfels –per a esmentar quatre fenomenòlegs influïts per Husserl i interessants per al plantejament d'estètica teatral– cerquen la

157. HUSSERL, 1987: 61, cit. a: ZAHAVI, 2007: 27.

158. ZAHAVI, 2007: 27.

159. Husserl, 1987: 26, cit. a: ZAHAVI, 2007: 27.

160. WALDENFELS, 1992: 14.

connexió entre el «jo» i el «món», buscant Husserl per altres vies que es deuen a ponderacions diverses de «món» i «consciència». A *Sein und Zeit* (L'èsser i el temps),¹⁶¹ Heidegger elabora la fonamentació de l'estudi dels «fenòmens» en la qüestió bàsica de l'èsser i del sentit de l'èsser com a temporalitat: Sartre demostra a *L'être et le rien*¹⁶² com el món es presenta com a sèrie infinita d'aparicions, és a dir, mai completa, i com ens involucra situativament en una llibertat responsable; Maurice Merleau-Ponty explora a *Le visible et l'invisible*¹⁶³ com es pot copsar la paradoxa d'un món que ens és al mateix temps extern (com a condició de l'hàbitat al *voltant* nostre) i intern (com a contingut de la consciència *dins* nostre); Bernhard Waldenfels pensa finalment allò subjectiu, que per a Husserl encara és font de tota intencionalitat, com a *responsivitat*,¹⁶⁴ tot traient-lo del seu aïllament del món exterior.

L'altra manera –i més senzilla– de derivar els conceptes fenomenològics fonamentals consisteix en fer-los plausibles a partir d'un problema quotidià epistemològic, per exemple el problema de la percepció visual d'una tassa. Ara bé, una realització teatral és quelcom més complex que una tassa al taulell de la cuina, i la seva percepció visual hauria de ser força més difícil d'analitzar. Husserl pressuposa que, encara que deixem de banda tot prejudici científic i anticientífic a la cerca d'una experiència perceptiva *no esbiaixada*, com més lliure i menys condicionada per teories i suposicions

161. HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit* (1926). MAX NIEMEYER VERLAG, Tübingen 2006.

162. SARTRE, (1943: 13) parla de la «série totale» infinita, de la qual l'aparició és *un* element.

163. MERLEAU-PONTY, 1964.

164. WALDENFELS, 1971, cit. a: ROSELT, 2008: 169.

prèvies millor, continuariem experimentant el món (i a nosaltres mateixos) d'una manera determinada: l'«actitud natural»:

Soc conscient d'un món desplegat dins l'espai infinitament, esdevenint i esdevingut infinit en el temps. [...] El trobo immediatament plàstic, l'experimento. Mitjançant la vista, el tacte, l'oïda, etc. [...] les coses físiques simplement hi són per a mi en alguna distribució espacial, «existeixen» senzillament en sentit literal o figurat, tant si hi paro atenció especial iestic ocupat observant-les, pensant-les, sentint-les, volent-les com si no.¹⁶⁵

Així doncs, dins l'actitud natural, som conscients del món exterior *com a extern i independent de la nostra consciència*. Per altra banda, també creiem que és la nostra consciència la que ens fa *experimentar* les coses físiques del món, per exemple mitjançant la percepció. Per tant, una determinada activitat subjectiva va de bracet amb determinats fragments del món exterior: «la percepció externa i l'objecte' físic»¹⁶⁶ es *correlacionen*. De «l'essència de la correlació»¹⁶⁷ forma part la «distinció fonamental entre allò pròpiament percebut i allò pròpiament no percebut».¹⁶⁸

165. HUSSERL, 1913: 131 ss.

166. De la conferència de Husserl *Grundprobleme der Logik* (1925/26), a: íbid. 1986: 55-56 o bé «Analysen zur passiven Synthesis», a Husserliana, vol. XI, p. 4.

167. De la conferència de Husserl *Grundprobleme der Logik* (1925/26), a: íbid. 1986: 55 o bé «Analysen zur passiven Synthesis», a Husserliana, vol. XI, p. 3.

168. De la conferència de Husserl *Grundprobleme der Logik* (1925/26), a: íbid. 1986: 56 o bé «Analysen zur passiven Synthesis», a Husserliana, vol. XI, p. 4.

Si veiem una taula, la veiem d'un costat concret, que és allò pròpiament vist; però també té altres costats. [...] És una característica molt particular. Perquè al propi sentit de tota percepció correspon l'objecte percebut com al seu sentit objectiu, o sia aquesta cosa: la taula vista. Però aquesta cosa no és el costat pròpiament vist, sinó [...] precisament la cosa completa, que també té altres costats ... que d'alguna manera hi són per a la consciència, estan «també inclosos» en ser-hi també presents. Però com a tal no hi apareixen.¹⁶⁹

En aquesta diferència rau una problemàtica clau del concepte de fenomen. Al costat anterior, accessible a la vista, d'una tassa no apareix *pròpiament* una vora possiblement escarbotada de la part posterior (vista des de davant, la tassa sembla intacta); però per altra banda, tampoc apareix *pròpiament* l'experiència cultural global a partir de la qual hom pot percebre una tassa de cafè de porcellana valuosa en un establiment. A les imatges projectades a l'inici de *Sudden Rise* no apareix *pròpiament* l'enervant de la riuada interminable d'imatges, l'avorriment del seu excés o, segons es vegi, l'electritzant de l'allau visual; en les pilotes de tennis de taula que cauen, no apareixen *pròpiament* els ulls grocs o l'enfarfec que es poden manifestar en l'espectador. Segons l'estat d'ànim individual, segons les expectatives situatives concomitants, la «cosa completa» com la que és percebut l'acte estètic adopta una forma diferent o toca una «fibra» diferent. Aquí, en l'art, esdevé encara més plausible allò que Husserl diu en relació amb els objectes de la percepció: la qüestió de què són *en si* no té sentit. En canvi,

169. De la conferència de Husserl *Grundprobleme der Logik* (1925/26), a: *ibíd.* 1986: 56 o bé «Analysen zur passiven Synthesis», a *Husserliana*, vol. XI, p. 4. Destacats dels autors.

és decisiu *com* es mostren, *com* «apareixen». En realitat, apareix *pròpiament* quelcom diferent (i sovint menys) del que sembla aparèixer, si se'ns permet aquest concepte doble, divergent de Husserl: *semblava* que apareixia la tassa sencera (només apareix *pròpiament* la seva part anterior). Per tant, aquest «semblar aparèixer» és la contrapart de l'aparició «pròpiament» en Husserl. Aquí despunta una distinció dins el concepte d'«aparèixer», que Heidegger farà més endavant per a assolir una definició conclusiva del concepte de fenomen:¹⁷⁰ «aparèixer» com a manifestar-se «aparentment» o com a «presentar-se», «mostrar-se». Aquí, en Husserl, cal entendre «aparèixer» com a «mostrar-se» (a diferència de Heidegger, que ho entén com un «*no mostrar-se*» semiòtic, vegeu més avall).¹⁷¹ A partir d'aquesta distinció, s'entén què és un *fenomen*. Heidegger tracta la pregunta en indagar el concepte de «fenomenologia» –entesa com a ciència dels *fenòmens*– en funció dels seus objectes:

L'expressió «fenomenologia» representa, abans que res, un concepte metodològic. No caracteritza el què substancial dels objectes de la recerca filosòfica, sinó el seu com. Com més [...] àmplia sigui la determinació que faci [un concepte metodològic] del tenor fonamental d'una ciència, més a prop de l'arrel es trobarà en l'estudi de les pròpies coses [...]. El títol de «fenomenologia» expressa una màxima que també pot ser formulada «a les pròpies coses!» contra totes les construccions despreses i troballes casuals, contra l'adopció de conceptes

170. HEIDEGGER, 1926, § 7. MAX NIEMEYER VERLAG: TÜBINGEN, 2006, p. 27-39.

171. HEIDEGGER, 1926/2006: 29 (§ 7A).

identificats només en aparença, contra les qüestions fictícies que sovint es multipliquen al llarg de generacions com a «problemes».¹⁷²

A continuació, Heidegger desgrana el concepte de fenomenologia en els elements de «fenomen» i «logos» («*φαινόμενον* [phainómenon] i *λόγος* [lógos]»), tot definint el «fenomen» (del grec «*φαίνεσται* [phainestai]») com «allò que es mostra, que es manifesta».¹⁷³ Els fenòmens «són doncs la totalitat d'allò que és a la vista o que pot ser dut a la llum».¹⁷⁴ Aquesta explicació és decisiva, perquè en resulta que «l'ens», si com a fenomen es mostra «a partir d'ell mateix»,¹⁷⁵ pot fer-ho de manera diferent «segons la mena d'aproximació»¹⁷⁶ –com allò que és «en ell mateix»– o bé com allò que «no és en ell mateix. [...] Aquest mostrar-se l'anomenem *semblar*». Heidegger defineix el *fenomen* explícitament en el significat de «mostrar-se (com allò que quelcom és)» i identifica el segon significat –«mostrar-se (com allò que quelcom no és)»– com a «modificació» del primer, perquè només si es pot mostrar com allò que és, també es pot mostrar com allò que no és. Heidegger desprèn dels dos significats –cosa interessant en comparació amb la perspectiva semiòtica– «aparicions 'de quelcom'», perquè «en mostrar-se com aquests

172. HEIDEGGER, 1926/2006: 27 (§ 7A).

173. HEIDEGGER, 1926/2006: 28 (§ 7A).

174. *Ibidem*.

175. HEIDEGGER, 1926/2006: 28 (§ 7A); «a partir d'ell mateix» significa que un fenomen no pot ser «mostrat» interpretativament.

176. HEIDEGGER, 1926/2006: 28 (§ 7A).

que es mostren 'indiquen' quelcom que com a tal no es mostra», sinó que tan sols ho *comunica* en l'aparició:

*Aparèixer és un no mostrar-se. [...] Allò que no es mostra de la manera com allò que apareix, mai no pot semblar. Totes les indicacions, representacions, símptomes i símbols presenten l'estructura formal bàsica indicada de l'aparició [...].*¹⁷⁷

Si, en el cas de la semiosi, es presenta quelcom *diferent* en l'«aparició» d'un portador de signe que *no* es mostra pròpiament *en el mostrar-se del portador de signe*, el fenomen és sempre un que es *mostra* sempre en ell mateix, encara que –a causa d'una determinada aproximació– s'hauria de mostrar quelcom que «no és en ell mateix»¹⁷⁸ allò que es mostra d'aquesta manera. Per tant, cal destacar tres coses: allò que es mostra «a partir d'ell mateix»¹⁷⁹ com allò que és «en ell mateix» (el *fenomen*); allò que «a partir d'ell mateix»¹⁸⁰ es mostra com allò que «no és en ell mateix» (l'*aparença* com a «modificació privativa [excloent, nota dels autors] del fenomen»);¹⁸¹ i allò que (en quelcom diferent que es mostra) només

177. HEIDEGGER, 1926/2006: 29 (§ 7A).

178. HEIDEGGER, 1926/2006: 28 (§ 7A). Aquí no podem entrar en la possible problemàtica que Heidegger pugui ser (mal)interpretat com si entengués «l'ens» com a quelcom *rere* allò com a què es mostra, la qual cosa seria diametralment oposada a la idea de la fenomenologia.

179. HEIDEGGER, 1926/2006: 28 (§ 7A).

180. HEIDEGGER, 1926/2006: 28 (§ 7A).

181. HEIDEGGER, 1926/2006: 29 (§ 7A).

«apareix» (aparició, símptoma, (portador de) signe, etc.). En canvi, el fenomen és «allò que es mostra així en ell mateix».¹⁸²

Així doncs, el concepte de *fenomen* no encaixa sense més. En tot cas, si ens trobem davant d'objectes quotidians o estètics com una realització teatral, sempre val la màxima fenomenològica d'allunyar-se de tota teoria prèvia. Així és possible indagar els fenòmens que apareixen tant a les experiències de les realitzacions teatrals de *Sudden Rise*, a l'apagada de la realització fictícia de *Macbeth* a Nova York o a les pilotes grogues de tennis de taula de la performance *Sabenation. Go home & follow the news* de Rimini Protokoll com en veure una tassa. Si a l'inici de *Sudden Rise* es fa una foscor remarcablement llarga abans no apareguin les imatges projectades, quina percepció ens aporta aquí l'actitud natural i quin és aquí el *fenomen*? Allò que es mostra aquí «en ell mateix» no són, per exemple, «projeccions» o «entrades» de l'*Enciclopèdia* de Diderot. Això ho sabem només de coneixements previs teatrals, físics i històrics obtinguts en un altre indret. Que es projecti tal o tal imatge no forma part de l'experiència de la realització teatral. El fet que les imatges *evoquin* dins nostre records –d'esbossos de Diderot, etc.– i com ho fan, és a dir, que ens *recordin* quelcom, o sia que causin quelcom en nosaltres (per la qual cosa poden ser enteses com a actuacions performatives d'acord amb l'*estètica d'allò performatiu*, encara que això no les converteixi en fenomen), sí que és una manera com ens (se'ns) mostren «en elles mateixes» (o «apareixen», segons la definició de Husserl). En aquest cas, podem deixar «ens» entre

182. HEIDEGGER, 1926/2006: 31 (§ 7A). Tal com mostra Heidegger a l'apartat B del § 7, el concepte de *logos* no s'hi troba de cap manera en oposició (per exemple, entre concepció concreta i ordre abstracte), sinó que «la funció del *lóγος*» rau en deixar sorgir o «deixar veure quelcom presentant-ho». (HEIDEGGER, 1926/2006: 32-33, § 7B).

parèntesis, perquè malgrat la indispensabilitat d'una consciència subjectiva a la qual es mostren *així* i a l'encontre de la qual van *així* (en el sentit de «fer-hi front»), allò que «ve a la memòria» de les imatges hi resideix certament (i no hi és *col·locat*, per exemple, per la nostra interpretació arbitrària).

Tot plegat esdevé més problemàtic si, tal com s'ha pogut llegir a crítiques de *Sudden Rise*, aquest mostrar-se en elles mateixes immediat de les «imatges» es barreja amb connotacions que tot indica que sorgeixen dels nostres sentiments i idees individuals: per exemple, si diem que veiem «imatges en què els cossos i espais físics i virtuals s'impregnen en una performance que s'encén amb la violència de la vista, de la mirada»,¹⁸³ o bé: «Es fa fosc a la sala. [...] A la pantalla gran es mostren imatges i documents històrics, ara de la invenció de la roda, ara de reclusos en una presó qual-sevol. [...] Història del principi i fi de la humanitat? Crítica de les relacions entre humans? La disputa contínua entre les persones que ballen i les projeccions que ballen es fa com més va més palesa.»¹⁸⁴ Les dues citacions barregen indiscriminadament elements percebuts, interpretacions especulatives que se'n fan i impressions subjectives accessòries.

De manera semblant, la foscor prèvia remarcablement llarga es pot percebre com a «apagada d'un minut i mig», «fer esperar» o bé «embolcallament agradable d'un buit». Si la constatació d'una «apagada d'un minut i mig» indica, en el millor dels casos, que

183. ANDREAS KLAEUI. «Diversität ist Trumpf» <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17144&Itemid=100190> [20.6.21].

184. FINTELMANN, Julius E. O. «*Sudden Rise*. Ein Annäherungsversuch» (18.9.19) <<https://www.schauspielhaus.ch/de/journal/1189/sudden-rise-ein-annherungs-shy-versuch>> [20.6.21].

aquest lapse és generalment percebut al teatre com a «llarg», la formulació «fer esperar» denota una insolència social, o fins i tot un judici moral. Només l'«embolcallament agradable d'un buit» arriba al «punt fenomènic» de la foscor abans de la riuada d'imatges, en descriure en l'experiència *allò* que es mostra «en ella mateixa», és a dir, què és per experiència en aquesta situació (una performance on ningú espera elements marc com *foscor*, *teló que s'aixeca*, etc.): un acte extremament llarg, i per tant extravagant *a partir de si mateix*, que en la seva extravagància *origina* quelcom en nosaltres, quelcom descrit en retrospectiva per exemple com a «embolcallament agradable d'un buit». L'aproximació fenomenològica de Waldenfels a les realitzacions teatrals demostra que aquestes són «coses» més complexes que objectes com una tassa o una taula i que la descripció del *com* del seu mostrar-se fenomènic pot resultar relativament abstracta, en destacar *allò aliè* que es mostra en elles mateixes (o com a què es mostren en si mateixes):

*L'aliè sorgeix quan s'aixeca el teló, però ja és present abans com a l'inesperat esperat, que arriba o no, però que en tot cas no es pot anticipar sinó difusament.*¹⁸⁵

En la llarguíssima apagada resideix una alienació, no sols inherent a aquest inici, sinó al de *qualsevol* realització teatral. La foscor abans de les primeres imatges projectades a *Sudden Rise* és com un espai on pot sorgir aquesta esperança de l'inesperat, i al mateix temps és aquest «inesperat esperat». Així doncs, en aquest inici s'uneixen el medi i el fenomen, el *com* i el *què*, *allò* en *què* o davant

185. WALDENFELS, 2010: 243.

què un *quelscom* es pot mostrar com a tal, així com aquest *quelscom*. Atès que ningú pot saber que la foscor *abans* de la primera acció escènica (normalment secundària) serà excessivament llarga i per tant *extravagant*, aquesta mateixa pot esdevenir l'acció estètica, és a dir, la cosa principal.

Aquí es palesa que la percepció estètica suscita menys unanimitat que les percepcions quotidianes com la d'una tassa. I tanmateix, els intents de descripció sorgeixen majoritàriament de l'actitud natural, per exemple les «imatges en què els cossos i espais físics i virtuals s'impregnen», quan es fa «fosc a la sala» i s'hi «mostren imatges i documents històrics». Tot plegat sona a una percepció quotidiana on s'aplica el concepte de fenomen «*vulgar*», tal com ho anomena Heidegger.¹⁸⁶ En canvi, preguntes com «Història del principi i fi de la humanitat? Crítica de les relacions entre humans?» interpel·len els processos propis de percepció i interpretació, representant primerament una mena de reflexió «fenomenològica» que no s'adreça als objectes, sinó a l'activitat cognitiva pròpia. En canvi, idees com «la disputa contínua entre les persones que ballen i les projeccions que ballen es fa com més va més palesa» o «s'encén amb la violència de la vista, de la mirada» es poden atribuir a un tercer conjunt de descripcions que expliciten com a què *quelscom* (en aquest cas, la coincidència de projeccions i actors que apareixen realment) «apareix» o «es presenta» com a *quelscom* diferent (com a «disputa» entre dimensions estètiques o com a «mirada violenta» que, amb independència del seu origen, crea una relació entre la performance i el seu efecte en el públic, sempre que la performance arribi a «encendre's» amb aquesta mirada).

186. HEIDEGGER, 1926/2006: 31 (§ 7A).

Arribats a aquest punt, voldríem ocupar-nos de nou del malentès habitual. El fet que un objecte «aparegui» no significa que els fenomenòlegs s'interessin per allò «aparent» de les coses. I és que el concepte d'allò «que apareix» –com a traducció de «fenomen»– podria indicar que en lloc de l'objecte «real» (o de la seva «essència») *només* s'observi la seva *aparença* –allò com a què l'objecte es mostra superficialment– i darrere s'oculti l'objecte «real» o «propi». Aquesta idea es basa en la «teoria» que allò immediat no pot ser allò que *realment* és. Això seria en certa manera «massa senzill»; ha d'haver-hi quelcom diferent, més autèntic, més profund al darrere! Quelcom invisible, un nucli o una essència. Allò immediat i no mediat és segons aquesta idea *només* això que ocorre sense més mediació, sense filtres. Aquesta percepció també comporta clarament un judici de valor: la devaluació d'allò immediat i la revaloració d'allò «propi» i «autèntic» que és «invisible» i que per tant ha de ser esbrinat. «Si hom segueix aquesta lògica comuna», escriu Dan Zahavi, «el més lògic és afirmar que cal superar allò merament fenomènic per poder mostrar quin és l'objecte autèntic».¹⁸⁷ *Ser* de manera suposadament autèntica és considerat més valuós que (només) *semblar*. Seguint aquesta lògica, la fenomenologia no seria «res més que una ciència d'allò merament subjectiu, aparent o superficial».¹⁸⁸ Allò que *sembla* que és una casa gran pot ser en realitat un decorat de teatre pla; una llambregada furtiva no permet de distingir-ho, i l'art de l'escenografia realista s'hi basa. Qui *creu* veure-hi una casa s'equivoca. Creure significa no saber: és una divisa de la Il·lustració. Cansat dels simples credos, René

187. ZAHAVI, 2007: 13.

188. *Ibidem*.

Descartes va introduir el dubte metodològic a l'argumentació filosòfica, com un inquisidor que desgranava totes les afirmacions, i al final va poder reconèixer com a veritat només la consciència pròpia, l'experiència pròpia del *jo penso*, la *res cogitans*, perquè només era incapaç de dubtar dels seus propis dubtes. Tanmateix, va fracassar en la pròpia prova de l'existència del món exterior (*res externa*), si més no amb la mateixa fermesa incorruptible. Com a nou fonament, la filosofia moderna va romandre un *ego* aïllat del món extern experimentable.

Amb l'auge de les ciències naturals, la ingènua creença natural precientífica va ser desemascarada progressivament com a error amb el mateix rigor metodològic. Per això, s'entén prou el pressentiment desanimat d'equivocar-nos contínuament en la nostra experiència del món. Sobre aquesta terra cremada, la fenomenologia intenta recuperar el món com a terreny recognoscible i habitable, abandonant la torre de vori de les teories –sobretot de la psicologia– per confiar en l'experiència quotidiana: l'experiència per la qual passem amb una «casa» no depèn de les seves mides –o de les del decorat– en la *realitat científica*, sinó de *com se'ns presenta*. La nostra realitat de l'experiència no consisteix en què *hi ha* rere la superfície de l'aparició, sinó què es presenta o «està donat» *davant* nostre i *com*. Amagats i mediats –i per això només mitjançables per portadors de signe– són els designats (absents) de les teories semiòtiques. En canvi, les aparicions en el sentit d'allò que es mostra en ell mateix, o sia els *fenòmens*, es presenten immediatament. Per tant, la fenomenologia s'interessa per allò que *apareix* no en el sentit de la seva aparença superficial, sinó com a quelcom que es mostra (en ell mateix), que constitueix la *realitat* del nostre món i que per consegüent prepara el terreny per a tot el demés, inclosos tots els assoliments i teories científics. El món no ens és en absolut

estrany, sinó que sempre ens ha sigut accessible: tot allò que «es presenta en estat originari (en certa manera, en la seva realitat corporal)» a la nostra experiència intuïtiva és segons Husserl «una font jurídica de coneixement», i per tant no pot ser «acceptat sense més com allò com a què es dona, però també només dins els límits en els quals es dona».¹⁸⁹ Així doncs, si a la realització teatral de Tsang, la «tempesta» de llum de les projeccions ens «sembla» com si les imatges «ens abasseguessin» amb insinuacions, és la manera com es (*se'ns*) presenta en ell mateix aquest moment, i també ens el podem prendre seriosament com a tal –com a «tempesta d'imatges»–, però –i aquesta és la clau de l'observació fenomenològica– també només dins la seva aparició, com a impressió, com a quelcom que se'ns presenta «a partir de la cosa mateixa» com una idea que s'hi encén, una sospita que en sorgeix o una imatge secundària «il·luminada» per ella, etc.; i no com a quelcom que es troba *rere* les imatges o en la intenció d'una direcció o d'una posada en escena i que ara es presentaria com a veritat interpretada. Per altra banda, el fenomen es manifesta com a quelcom que es mostra en ell mateix en la nostra consciència, però no n'emana, si més no no pas en la mesura en què el podem relacionar plausiblement amb allò que es dona sensorialment a l'escena: Husserl emprà el terme tècnic de *reduir*. A això fa referència Heidegger quan escriu que el fenomen «de la fenomenologia» és allò com es presenta l'objecte

189. ROSELT (2008: 147) cita aquí el «principi de tots els principis» de Husserl: «que tota concepció donada originalment és una font jurídica de coneixement i [...] ha de ser acceptat sense més com allò com a què es dona, però també només dins els límits en els quals es dona».

en si, a partir d'ell mateix, més precisament allò «que es mostra així en ell mateix».¹⁹⁰

Zahavi presenta com a exemple per a entendre el concepte de *fenomen* el d'una maleta desgastada que trobem en un espai, i que segons la perspectiva, la il·luminació, el context, l'experiència i els interessos ens pot aparèixer com a estri de viatge, contenidor, «símbol de deportació»¹⁹¹ o quelcom diferent. En aquest cas, el fenomen no consisteix en la part davantera de la maleta, l'única que podem percebre, ni en la «maleta en si» que s'amaga «darrere», tal com ens ho vol fer creure la tradició metafísica de l'essencialisme, que afirma la presència d'una «essència» oculta rere l'aparició externa de les coses. En canvi, és «la forma d'aparició del propi objecte»,¹⁹² és a dir, «allò que apareix a partir de si mateix: [«apareix» en la terminologia de Husserl, no de Heidegger, nota dels autors] allò que es manifesta, que es revela».¹⁹³ Per tant, el fenomen no és precisament allò que mostra l'objecte, allò que «sembla sense més», que fa veure que *darrere* hi ha allò «propi». El *fenomen* no manté una oposició semàntica envers l'«objecte pròpiament dit», la «percepció objectiva» o similars, sinó precisament envers allò *només subjectiu* de l'experiència perceptiva: en aparèixer, l'objecte es dona en si mateix; en canvi, en l'«em» (objecte datiu de l'aparició) rau la seva condició subjectiva. No hi ha aparició sense subjectivitat, però tampoc sense un objecte veritable que se'ns mostri com a

190. HEIDEGGER, 1926/2006: 31 (§ 7A).

191. ZAHAVI, 2007: 18.

192. ZAHAVI, 2007: 13.

193. *Ibidem*.

part del món, del qual formem una part indissoluble, és a dir, *dins el qual* som i que, com destaca Merleau-Ponty, és al mateix temps *dins nostre*.

El fenomen no és una «essència» ni la superfície visible d'un objecte en realitat més profund, com tampoc la seva realitat física i «objectivament mesurable», sinó allò com a què es «dona» davant *nostre*, és a dir a partir de la perspectiva que nosaltres adoptem, de les circumstàncies que ens trobem o que creem, etc. D'aquesta manera, el *fenomen* uneix la subjectivitat i el món. Maurice Merleau-Ponty elabora el desplaçament «a partir» del coneixement del subjecte com a font *única* dels actes intencionats cap a la conjugació paritària amb el món circumdant, mentre Bernhard Waldenfels interpreta el parell de subjecte i món com a *diàleg* en un «reialme intermedi» com a esfera de l'experiència pròpiament dita. Per tant, la perspectiva deixa de recaure en el «subjecte intencionat» per passar a la seva «interfície» (*chair*) creadorament experimentant amb el món: la seva corporalitat.

Què veiem quan veiem quelcom? «Confiar en la vista»¹⁹⁴

La pregunta bàsica fenomenològica deia: «Com o com a què se'ns apareix *quelcom*?» L'esmentat «tret bàsic del 'quelcom com a quelcom'» –la diferència significativa– és una característica de la fenomenologia i la seva doctrina perceptiva: què és el que percebem? Què veiem quan veiem quelcom? La pregunta sembla un cercle: hom se sent temptat de contestar «doncs allò que veiem». Però les coses no són tan senzilles, tal com ho mostra un exemple de les arts

194. WEILER i ROSELT, 2017: 263.

plàstiques: *La trahison des images* de Magritte, el títol en plural del qual indica que el problema que s'hi troba codificat no sols afecta aquest quadre, sinó tots. Què s'hi pot veure realment: una pipa? La imatge psicològica interior d'una pipa? Aplicacions de color en un material de superfície? La diferència significativa es manifesta en què un objecte mai és simplement allò com a què es presenta, sinó sempre molt més (i diferent). Per exemple, mai el veiem completament (des de tots costats al mateix temps, en la seva estructura interior), sinó des d'aspectes determinats que depenen de cada situació perceptiva; Husserl en diu «perfils» (*Abschattungen*).¹⁹⁵ Així doncs, sempre veiem només la respectiva part davantera. Si una tassa, que ens és «donada» en el perfil de la seva vista anterior, tingués una esquerra a la part del darrere, no la veuríem des d'aquesta perspectiva. I tot i així, no diem: «a la taula veig la part davantera de la tassa; ara mateix no puc dir res de la part del darrere». Experimentem de manera no intencionada el món com si també veiéssim tots els perfils invisibles i no donats accessòriament: «veig davant meu una tassa damunt la taula», diem tot convençuts.¹⁹⁶ La clau de la fenomenologia és que, en lloc de titllar l'experiència visual d'incompleta o falsa i oposar-hi una teoria «objectiva» (per exemple de ciències naturals) qualsevol («només pots veure la part del davant!»), parteix precisament d'aquesta convicció ingènua. Aquesta «actitud natural»,¹⁹⁷ com l'anomena Husserl, és en certa manera més «científica» que la conclusió racionalista segons la qual només percebem la part

195. Vegeu la conferència de Husserl *Grundprobleme der Logik* (1925/26), a: *ibíd.* 1986: 55 o bé «Analysen zur passiven Synthesis», a *Husserliana*, vol. XI, p. 4.

196. Dit sigui de pas que els mags extreuen el seu art d'aquesta il·lusió.

197. HUSSERL, 1913: 131.

anterior de la cosa, tan sols un determinat patró d'ones lluminoses de determinades freqüències i amplituds, etc. i que uns processos neurològics obscurs ens transmeten la impressió enganyosa d'una «tassa» completa. El problema de la teoria racionalista rau en la pròpia idea de «percebre»: *veiem* una talla o un patró d'ones electromagnètiques? Concretament, què percebem, o sia què prenem per *cert*? Justament la teoria aparentment «racional» del patró d'ones electromagnètiques anomenat «tassa» conté més condicions i és menys demostrable que la suposició de tenir senzillament una talla davant nostre: el «coneixement» científic es basa al seu torn en experiments, els resultats dels quals hem llegit en aparells de mesurament i en la realitat, integritat i funcionalitat dels quals *confiem* d'antuvi «ingènuament». En idees d'aquesta mena, Husserl considera l'*actitud natural* al capdavant més autèntica i científicament més econòmica (es val de menys pressuposicions) que totes les teories de les ciències positives. L'*actitud natural* determina la nostra aproximació directa al món o la seva esdevinença en nosaltres. Tanmateix, la fenomenologia no hi resta aturada, sinó que, en un pas més enllà, intenta «aturar» temporalment aquesta forma de coneixement natural (un pensament artificial anomenat *epoché*, similar a «aturar-se»), per anar al fons d'aquest primer coneixement –«ingenu», tot i que justificat– que obtenim en l'*actitud natural*, és a dir, reduir-lo a allò que sorgeix de les pròpies coses (i no de teories prèvies, prejudicis tradicionals, conviccions sobrevingudes i similars).

A partir d'aquí es poden esbossar els altres conceptes de la fenomenologia: *intencionalitat*, *epoché*, *reducció*. Atès que no ens volem centrar en els aspectes *epistemològics* de la realització teatral, sinó en els fenomenològics *teatral*s, ho situarem en el context d'alguns aspectes centrals de l'experiència de la realització teatral.

Primer conjunt de dades: impressions, idees, imatges, sentiments, estats d'ànim, records...

Com es presenta una instantània escènica davant la mirada semiològica o fenomenològica? A mode de simplificació, compararem tres fotografies d'escenes d'una realització del drama *Fräulein Julie* d'August Strindberg,¹⁹⁸ de la performance *Tanz. Eine sylphidische Träumerei in Stunts* de Florentina Holzinger¹⁹⁹ i de *Macbeth* de Jürgen Gosch.²⁰⁰

Primer farem una descripció *semiològica* de les imatges. A la primera de *Fräulein Julie*, veiem tres persones davant un fons blavós neutre: dos homes vestits amb americana negra informal i una dona jove amb un vestit blanc sense mànigues. La seva mímica insinua un drama relacional: la dona sembla sentir plaer per la mirada desitjosa de l'home que està al seu costat, observat al seu torn pel segon home, situat més enrere, amb un posat expectant. Tot i que els dos homes presenten un aspecte una mica amenaçador a causa de la seva roba fosca, la mímica de la dona expressa gaudi pel desig impotentment excitat del primer i per la inaccessibilitat envers el segon i el seu ostracisme. Com ho podem saber?

198. *Fräulein Julie*, dirigit per Timofei Kuliabin, va ser estrenat el 2021 al Deutsches Theater Berlin.

199. *Tanz. Eine sylphidische Träumerei in Stunts* de Florentina Holzinger va ser estrenada el 2019 al Tanzquartier Wien i convidada al Berliner Theatertreffen de 2020. El videoclip <<https://www.youtube.com/watch?v=-jt-H9Qv4Hs>> en dona una impressió en quatre minuts.

200. La realització teatral *Macbeth* de Jürgen Gosch va ser estrenada el 2005 a la Schauspielhaus Düsseldorf.

Com a designat ens serveixen les mirades i les postures de les persones, així com el fons neutre.



Fig. 2: Imatge d'una escena de *Fräulein Julie*. Kammerspiele, Deutsches Theater Berlin 2021. Direcció: Timofej Kuljabin. © Foto: Arno Declair.

La mirada de «desig», allò «amenaçador», el «gaudi», així com la «inaccessibilitat» i l'«ostracisme» són designats dels corresponents patrons d'estímul visual. Els portadors de signe de la primera fotografia representen dins el seu conjunt específic els ingredients d'una història relacional, d'acord amb un codi social, a la vista del qual la mímica de la «parella» insinua sobretot un interès eròtic mutu, mentre la del segon home, a més distància, remet a un paper secundari dins la història. En sentit purament visual, la fotografia té poc per oferir: contorns físics de tres adults de fesomia pàl·lida

i un contrast amb prou feines colpidor entre peces de roba blanques i negres, sobre un fons que no diu res. La imatge no és bonica o interessant *com a imatge*, sinó que *explica i remet* –com a estructura de signes– a quelcom que és absent com a tal (l'inici d'una relació entre home i dona), per la qual cosa desencadena especulacions sobre una acció.

En canvi, a la segona imatge (de *Tanz. Eine sylphidische Träumerei in Stunts* de Florentina Holzinger), aquest intent no arriba a cap resultat convincent: si bé s'hi veuen diversos cossos femenins nus de formes perfectes, farcint literalment la imatge de signes que remetent a designats com «cossos que practiquen esport» (en el cas de la dona amb escombra), «privadesa no forçada» o «objecte de desig eròtic», o també nudisme i similars, no s'hi insinua cap acció plausible *com a signe*. Resta estranyament buida, funciona de manera diferent, *fa* quelcom que no és narrar una acció. En lloc de compondre'n una, els cossos semblen aïllats els uns dels altres, malgrat ser gairebé idèntics, o precisament perquè ho són. Menen una vida pròpia de peces exposades que no mantenen cap relació mútua, sinó envers els espectadors davant els quals s'exposen.



Fig. 3: Foto d'una escena de *Tanz. Eine sylphidische Träumerei* in *Stunts* de Florentina Holzinger, Sophiensäle Berlin 2020. © Foto: Eva Würdinger.

Si bé els cossos *poden* ser vistos com a figures d'una escena o d'un *escenari* eròtic a causa de la seva nuesa, hi ha poques referències a un procés escènic en aquest sentit, ja que no es mostren com a protagonistes d'una *acció* eròtica. En canvi, la imatge actua més aviat com a estímulo visual eròtic que els cossos nus intercanviables exerceixen en l'observador. El seu efecte principal no és *narratiu*, sinó *afectiu*. A causa d'aquesta visualitat i de l'adreçament a un públic esdevingut d'aquesta manera voyeur o –en el cas d'espectadors sensibles²⁰¹ fatiguet, un enfocament

201. L'escena també inclou performers penjades artísticament de ganxos de carnisser que –com es pot veure abans en una imatge de vídeo en primer pla– els travesen la pell de l'esquena.

fenomenològic resulta molt més adient per a l'anàlisi que un de semiològic. Si la pregunta «què està passant aquí?» mena a especulacions plausibles a la primera imatge, la pregunta «com se'm presenta allò que veig?» sembla molt més adequada per a descriure la fotografia de la segona escena. Així que ens involucrem com a espectadors en la situació observada, la segona fotografia cobra «sentit», perquè aleshores, la pregunta «què està passant aquí?» troba una resposta raonable: els cossos nus també atreuen la nostra mirada sense un context narratiu propi de la imatge; per tant, mantenen una relació *directa* i *corporal* amb nosaltres. Ens poden confondre, xocar o divertir, però no ens deixen impassibles. Si, a la primera imatge, ens hem de «traslladar» al desig de la cara de l'home, una persona nua ens interpel·la *corporalment* de forma directa. Si les persones de la primera fotografia ens miressin furioses, la situació seria diferent. Però atès que el seu estat afectiu sorgeix d'una idea final de desig, que primer ha de ser copsada semiòticament i que a la pròpia fotografia no és reconoscible, ens hi retrobem com a observadors i lectors de signes, però no com a afectats. En canvi, els nus ens interpel·len sense fase interpretativa intermèdia: no ens cal saber res de la situació de les dones nues per poder sentir l'efecte suau i al mateix temps brutal que parteix d'un nu. La nostra mirada hi és atreta *afectivament abans* de preguntar-nos què pretenen aquelles dones i quina història les ha aplegat.

En fabricar l'escena de la primera fotografia, basada en signes narratius, i en l'escenari fortament erotitzant de la segona, es manifesta una pràctica artística que se serveix d'idees *semiòtiques* i *fenomenològiques* respectivament. Per la seva banda, a la tercera imatge són presents ambdues perspectives i formes de treballar: s'hi veuen els cossos, gens ben plantats, de tres homes nus de mit-

jana edat, l'edat i el gest irònic de qui soscava el tòpic del nu atractiu dalt l'escenari, tot creant un doble efecte semiòtic i fenomènic. Com a *escenografia*, la imatge funciona visualment: pell rosa amb claps de brutícia de color marró, un altre cos vermell, fons negre de l'escenari; com a *escena* dramàtica, és al mateix temps narrativa, perquè els tres actuen amb *gestus* diversos: patidor, arrogant o silenciosament astorat.



Fig. 4: Imatge d'una escena de *Macbeth* de Jürgen Gosch, Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf, 2005. © Foto: Sonja Rothweiler.

La fenomenologia entra en joc així que canviem la pregunta de què *signifiquen* les imatges, a quina altra realitat apunten, per com se'ns mostren; també ho podríem formular dient què fan amb nosaltres en mostrar-se. Aquesta pregunta modificada *ens* converteix, juntament amb la imatge que apareix, en socis dins l'acció estètica, que sempre té dues cares: l'objecte de l'experiència (la imatge) i el

subjecte de l'experiència (nosaltres). La resposta no pot ser: «tal o tal objecte és tal o tal», sinó que adopta la forma de: «tal o tal objecte se'ns presenta de tal o tal manera». Què hi guanyem amb la formulació fenomenològica més enrevesada? És la *certesa evident* de l'experiència descrita: mentre ens mantinguem dins l'àmbit de la nostra pròpia experiència immediata i la forma *com* se'ns presenta l'objecte (en aquest cas, la imatge) *en ell mateix* (és a dir, no prefigurat per coneixements previs o esbiaixat per especulacions), arribarem a *afirmacions certes* a través de la descripció fenomenològica. En renunciar a poder saber quelcom sobre l'*objecte com a tal*, que endemés aspira possiblement a tenir validesa universal, limitant-nos en canvi a la forma *com* es mostra, és a dir, al *fenomen*, assolirem allò que la filosofia està cercant des de fa mil·lennis: el coneixement vertader (si bé només dins els límits de la nostra situació i aproximació). El preu d'aquesta veritat del coneixement subjectiu és la renúncia per principi a la possibilitat de reconèixer la «cosa en si» i a fenòmens de validesa universal al marge de cada situació.

Què fa la fenomenologia per a l'anàlisi d'objectes estètics?

Dins l'anàlisi de la realització teatral, la fenomenologia ofereix una sortida del laberint d'interpretacions concurrents i indemostrables, elevant la vivència subjectiva a criteri i reduint l'experiència a posteriori a allò que s'ha mostrat *en el propi objecte*. Allí on els mètodes «objectius» no són capaços de dir res dels productes artístics (com es podrien *mesurar* la injustícia de Macbeth, la nostra còmoda consternació o el carisma escènic de l'actor?), l'acaparament científic –en forma de reducció eidètica– de l'experiència subjectiva al

qual aspira la fenomenologia ofereix l'enfocament més adequat: a la fotografia de la segona escena, almenys es pot dir amb certesa que –arribat el cas– la vista de la dona nua «escalfa» o xoca.

Tanmateix, el pensament fenomenològic també genera a la pràctica més certesa sobre l'acció pròpia. Les referències de les observacions semiòtiques resten, també aquí, en darrer terme especulatives: si l'«especulació» genera suposicions interessants, però al capdavant incertes en l'anàlisi, aquí es converteix en especulació sobre determinades interpretacions dels espectadors, que al seu torn són incertes. La pràctica juga amb codificacions i aposta per l'activitat descodificadora del públic. Si «treballa» tan sols semiòticament, el teatre esdevé el medi d'un enigma de signes, renunciant a la seva singularitat: la presència performativa, que el diferencia d'altres arts. Si la *interpretació* semiòtica i analítica del sentit dins la *anàlisi* de la realització teatral i la *generació* de sentit dins la *pràctica* de la realització escènica són ampliades amb la dimensió experimental fenomènica de l'acció escènica, no sols esdevenen possibles «jocs» semiòtics, sinó també la creació original de sentits. La seva veracitat queda fora de dubte: són «evidents»; el subjecte sempre hi intervé i ja no pot ser substituït pel sentit. Aquesta «interfície» entre el jo i el món exterior, que a la pràctica és encara més irrenunciable que a l'anàlisi, té diferents denominacions dins la fenomenologia: Husserl l'anomena *acte intencional*, Merleau-Ponty *chair*, Waldenfels *reialme intermedi* d'un diàleg. Dins aquesta relació dialògica no és rellevant si l'experiència estètica es consuma en sentit receptiu o si ha sigut generada: la fenomenologia no sols és capaç de descriure i d'interpretar raonablement la vivència subjectiva *justament d'allò pràctic*, sinó també de convertir-la en el fil conductor plausible. L'enfocament fenomenològic pot copsar adequadament la dimensió sensorial i corporal de l'art. Més enllà de les interpretacions, aquí es manifesten el «cos fenomènic» de l'actor

i les relacions referencials, al cap i a la fi impermeables i mai del tot descriptibles, de les seves experiències. Els homes nus a *Macbeth* de Gosch, la nuesa de qui no sols és *tractada* en l'experiència presencial del «membre masculí penjant», sinó també *viscuda* com a relació humana –per la qual cosa causen sentiments potents com empatia, rebuig o irritació–, encarnen aquest sentit generat subjectivament, però generalment encomanadís.

La mirada pràctica fenomenològica. Acte intencional.
Carn («chair»). Diàleg

És possible formular una «aproximació fenomenològica» per al procés creatiu? Tal com s'ha explicat a l'inici, és tan poc possible com necessari, ja que –considerant la teoria i la pràctica com a parts d'un mateix tot– cada treball creatiu és acompanyat contínuament per la seva pròpia anàlisi. Tanmateix, val a esmentar que la mirada fenomenològica també *subjectiva* l'enfocament conceptual.

Si hom vol posar en escena *Macbeth* de Shakespeare, com a semiòleg hom podria preguntar-se si el caràcter del protagonista principal és reproduït *adientment* en una determinada escena. Amb aquesta mena de «re-pensar» el treball propi, es marca com a criteri una «imatge» original amb la qual es *mesura* el personatge a crear. Qui parteix del text de Shakespeare haurà de passar inevitablement per una interpretació escènica pròpia de *Macbeth* com a personatge creat lingüísticament, és a dir, per una traducció dels signes lingüístics en teatrals. Aleshores, hom treballarà –explícitament o implícita– sobre una base semiòtica. El problema és la no disponibilitat d'un codi vinculant: com cal interpretar *adecuadament* les al·lusions de les bruixes al prat, o sia, com s'han de traslladar en signes escènics intel·ligibles avui dia i d'acord amb la

intenció dramàtica? Una pràctica «semiòtica» passa a dependre de les idees actuals: quina mena de persona «és» aquest Macbeth, o com el «pretenia» Shakespeare? Atès que la història del teatre ha produït innumbrables figures artístiques anomenades «Macbeth» i que difícilment hom podrà consultar Shakespeare (i atès que ell potser tampoc hi trobaria una resposta clara), no és possible d'escatir un Macbeth «veritable». Dramaturgs, directors, escenògrafs i actors s'han de basar en la seva pròpia interpretació personal, que no acontentarà ningú si és duta a una escena actual tot aspirant a transmetre adequadament el text tardomedieval.

Si bé hom tampoc assolirà una interpretació –analítica o pràctica– objectivament «correcta» amb l'ajuda de la fenomenologia, perquè els personatges del text de Shakespeare apareixeran a cada autor de teatre de manera diferent, una pràctica d'orientació fenomenològica –legitimada teòricament– sí que es podrà «lliurar» a les infinites connotacions sorgides al llarg de la lectura del text i dels primers assajos en conjunt i utilitzar-les com a *material original*, com també el redactat de l'obra literària. I és que davant la mirada fenomenològica, l'obra no apareix «com a tal» o «en si», sinó sempre concreta, amb un determinat matís i acompanyada per determinades idees, imatges, records i sentiments que canvien segons la situació. Si la *forma* d'aparèixer del text, el *com* de seu primer mostrar-se i les seves manifestacions escèniques formades als assajos i transformades en major o menor mesura a cada realització teatral formen la base de l'experiència, tots els elements d'aquest com tenen la seva justificació.

***Inside-outside.* Pilars metodològics del treball fenomenològic**

Els fonaments decisius del treball fenomenològic són la distinció entre *realització teatral* i *posada en escena*, el significat de la *implicació subjectiva* i la *participació*, així com el recurs del *resum de memòria* per a la *descripció de la realització teatral*. Per aquest motiu, es tractaran a continuació.

Posada en escena versus realització teatral

La performativització de l'art ha fet que el concepte de realització teatral hagi esdevingut al teatre el model d'una estètica d'allò performatiu. El grup de teòrics del teatre de la Universitat Lliure de Berlín al voltant d'Erika Fischer-Lichte va investigar, dins l'àrea de recerca especial de *cultures performatives*, en una redefinició i ampliació del concepte de realització teatral com a fenomen estètic, tal com fou definit finalment el 2004 a *Ästhetik des Performativen*.²⁰² Una realització teatral és un esdeveniment teatral que sorgeix com a acció experiencial «de la interacció de tots els participants, o sia del contacte entre actors i espectadors»; per tant, tots els físicament presents a l'espai participen en la seva creació; «sempre apareix aquí i ara» i és «experimentat de manera especial com a present; «no transmet significats donats prèviament a un altre indret», sinó que produeix significats que es formen en el seu

202. FISCHER-LICHTE, 2004.

decurs. D'aquesta manera, i a diferència de la posada en escena, està «marcada per la seva condició d'esdeveniment».²⁰³

Això permet una delimitació del concepte de *realització teatral* del de *posada en escena*. Si la pràctica teatral gira al voltant de la concepció i la producció de *posades en escena*, que desemboquen posteriorment en *realitzacions teatrals*, aquestes darreres són l'objecte exclusiu de l'anàlisi. Dins uns estudis de teatre basats en l'experiència, s'entén per *posada en escena* el procés de

*planificació, assaig i determinació d'estratègies, segons les quals es produirà performativament la materialitat d'una realització teatral, cosa que farà aparèixer els esdeveniments que produeixi com a presents i també generarà una situació que obre espais lliures i marges de maniobra per a accions, comportaments i esdeveniments no planificats i no escenificats.*²⁰⁴

Segons Roselt, la posada en escena inclou «tots els elements escènics i el seu arranjamant. Situa la materialitat de la representació escènica en un ordre espacial i dona una estructura temporal al seu desenvolupament.»²⁰⁵ Els textos teatrals i les posades en escena no són experimentables com a tals, sinó tan sols les seves manifestacions concretes (les realitzacions teatrals), tenint en compte que els processos planificats escènicament només suposen una part del procés real de la realització teatral: per exemple, la formulació

203. FISCHER-LICHTE, 2004a: 22.

204. FISCHER-LICHTE, 2014: 152.

205. WEILER i ROSELT, 2017: 58.

d'una frase en un text teatral esdevé «un acte complex a causa de la posada en escena»:²⁰⁶

*Aquesta conjuminació dels elements escènics transmet no sols un determinat significat, que estaria donat per la base textual de la frase pronunciada, sinó que crea situacions, ambients i significats propis.*²⁰⁷

Tanmateix, allò que els espectadors *experimenten* és la realització teatral, raó per la qual Fischer-Lichte precisa:

*Es denomina realització teatral un esdeveniment sorgit de la confrontació i la interacció de dos col·lectius que s'apleguen al mateix lloc i al mateix temps, per a viure junts en copresència física una situació, actuant com a actors i espectadors, en part alternadament.*²⁰⁸

Tot i així, els crítics de teatre parlen sovint de posada en escena o producció, expressió que també s'ha instaurat entre el públic com a sinònim de realització teatral. El terme no es va consolidar conceptualment fins al segle XIX, malgrat que l'activitat de «posar en escena» sigui molt més antiga: tota realització teatral ha de ser preparada i assajada, o sia *posada en escena*. Com a concepte fix, la *posada en escena* es va popularitzar a França al segle XIX com a *mise-en-scène* —«transformation (d'un texte dramatique) en

206. *Ibidem*.

207. WEILER i ROSELT, 2017: 58.

208. FISCHER-LICHTE, 2014: 15-16.

spectacle»²⁰⁹ abans de ser exportada a altres països europeus. Cal situar l'auge de la *posada en escena* en el context de la nova professió de director. La persistència del concepte de posada en escena s'ha d'entendre a partir de l'evolució històrica de la tasca del director, i no és fins recentment que ha començat a donar pas al concepte de *realització teatral*, més plausible epistemològicament: la posada en escena no és experimentable, només ho són els seus efectes en el procés real de la realització teatral. *Requereix* la realització, però no la *produeix*. En aquest sentit, la realització teatral és independent de la posada en escena. Segons Weiler i Roselt, la *realització teatral* pot ser entesa fenomenològicament com a «fenomen temporal»,²¹⁰ que es distingeix de la posada en escena per la seva unicitat en el temps i en l'espai: com a esdeveniment social i sensorial, la realització teatral no pot ser repetida exactament, per la qual cosa és «transitòria, efímera i passatgera».²¹¹ La «copresència física» de l'escenari i dels espectadors, imprescindible per a la realització teatral, és un aspecte clau de l'*estètica d'allò performatiu* de Fischer-Lichte. El concepte desenvolupat per Fischer-Lichte per a aquesta autogeneració és el *llaç autopoietic de feedback*,²¹² que com a funció genealògica fonamental d'allò performatiu és «constitutiua de veritat i autoreferencial»,²¹³ produït «conjuntament per tots els

209. A. REY. *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992, cit. a: FISCHER-LICHTE, 2014: 153.

210. WEILER i ROSELT, 2017: 17.

211. FISCHER-LICHTE, 2010: 24.

212. FISCHER-LICHTE, 2004: 81, 38, 80.

213. FISCHER-LICHTE, 2004: 38.

implicats [actors i públic]», de manera que «se sostreu durablement al poder de disposició de cadascú».²¹⁴

En parlar de *realització teatral*, el concepte d'*esdeveniment* ocupa un lloc central; en canvi, resta obsolet el concepte d'*obra*, com més va més utilitzat a la teoria de l'art des dels anys seixanta i des del *gir social i performatiu*:

*Si la realització teatral sorgeix de la interacció entre actors i espectadors, autogenerant-se en un procés autopoietic, el concepte d'obra resulta inadequat. Perquè la realització teatral no es presenta com a resultat d'aquest procés, sinó que es consuma dins ell i amb ell. Només existeix com a procés de realització i dins aquest; només existeix com a esdeveniment.*²¹⁵

Així doncs, la realització teatral és una realitat a mode d'esdeveniment. Aquest estatus paradoxal de la realització, de formar part de la realitat que reflecteix, també afecta per cert cadascú, perquè també és una part del món i al mateix temps el seu observador, és a dir, objecte i subjecte. Si el teatre (crític) reflecteix el món al

214. FISCHER-LICHTE, 2004: 80-81.

215. FISCHER-LICHTE, 2014: 21. Fischer-Lichte formula quatre hipòtesis per al concepte de realització teatral: «Primera hipòtesi: una realització teatral sorgeix a partir de la interacció de tots els participants, o sia del contacte entre actors i espectadors.» (FISCHER-LICHTE, 2004a: 11) «[...] Segona hipòtesi: allò mostrat a les realitzacions teatrals sempre apareix aquí i ara i és experimentat de manera especial com a present.» (14) «[...] Tercera hipòtesi: una realització teatral no transmet significats donats prèviament a un altre indret, sinó que produeix de nou significats que es formen en el seu decurs.» (18) «[...] Quarta hipòtesi: les realitzacions teatrals estan marcades per la seva condició d'esdeveniment. El tipus concret d'experiència que propicien representa un mode especial d'experiència liminar.» (22)

qual pertany, tothom qui observa i percep una realització teatral (aquesta reflexió) pertany doblement al món que estudia: com a part de la realització teatral (espectador) i com a part del món social reflectit pel teatre que observa. És la presa de consciència d'aquesta complexa lògica de reflexió a què es refereix Lehmann, quan a la citació esmentada al començament afirma que el mirall «faria bé de reflexionar un moment abans de projectar la nostra imatge».²¹⁶ A partir d'aquesta presa de consciència sorgeixen qüestions sobre la legitimitat de la perspectiva subjectiva, que sembla inevitable en estudiar realitzacions teatrals, perquè hom no les pot *experimentar* si no és com a espectador.

L'enfocament fenomenològic fa justícia a la condició d'*esdeveniment* de la realització teatral i a la dimensió de l'experiència estètica teatral com a esdeveniment intermedi entre l'escenari i els espectadors. L'espai intermedi entre escenari i públic és l'espai dels fenòmens de la realització teatral, que no es pot desfer en espais parcials objectius i subjectius, sinó que es troba estès simultàniament en dimensions objectives i subjectives. Les realitzacions teatrals –en qualitat d'aquest espai intermedi– són esdeveniments híbrids, que com a tals constitueixen el seu propi sentit.²¹⁷ Atès que la «distinció categòrica entre subjectiu i objectiu, entre acció i passió, entre jo i nosaltres és qüestionable»,²¹⁸ Roselt entén la

216. Vegeu citació introductòria: LEHMANN, 2012: 47.

217. Vegeu WEILER i ROSELT, 2012: 264.

218. WEILER i ROSELT, 2017: 265.

percepció i l'experiència a la realització teatral com a «interacció entre l'escenari i el públic» en una «actuació intermèdia»:²¹⁹

*En una realització teatral s'esdevé quelcom entre l'escenari i el públic, que no es pot atribuir exclusivament a una concepció de posada en escena o a un missatge intencionat, ni constitueix un afer purament subjectiu de cadascun dels participants. Així doncs, l'entremig no es pot reduir a una causa objectiva ni discriminar com a efecte merament subjectiu, sinó que qualsevol distinció rígida entre subjectivitat i objectivitat resulta difícil. Per tant, el teatre no passa per una estació de maniobres d'interpretacions prefabricades, sinó per l'indret creatiu on es forma el sentit, en un esdeveniment entre espectadors i escenari.*²²⁰

Subjectivitat i implicació

Les consideracions anteriors han demostrat que, des d'un punt de vista fenomenològic, no és possible separar l'experiència estètica de la consciència subjectiva: la pregunta fenomenològica (en el complement datiu del «mostrar-se'ns»), el punt de partida de l'actitud natural, la necessitat resultant d'una *reducció eidètica* d'allò que es mostra, que «raspa» allò que no prové «de la pròpia cosa», sinó que no és més que una quimera dins la consciència individual; aquest és el *lloc* on es mostren els objectes. D'aquesta manera, la consciència subjectiva és, a més d'un medi, també el requisit de l'experiència teatral. Per això, la implicació dels subjectes presents

219. WEILER i ROSELT, 2017: 267.

220. WEILER i ROSELT, 2017: 264.

a l'esdeveniment teatral no és un defecte, sinó justament la referència on es manifesta i es legitima l'experiència. La perspectiva fenomenològica permet d'aquesta manera una valoració de nou de la participació de l'espectador *implicat* a la realització teatral com a investigador: en sentit fenomenològic, la implicació no sols no constitueix cap problema per a l'estudi científic de realitzacions teatrals, sinó que n'és la característica inevitable i essencial.

Com tot, una mateixa realització teatral està donada, segons Sartre, com a «sèrie»²²¹ de formes d'aparició, de manera que cada espectador passa per una experiència diferent. Per això, és necessari i possible fer afirmacions fenomenològiques sobre una realització teatral que, si bé provenen d'una perspectiva individual en primera persona, complementen productivament les perspectives d'altres espectadors, ja sigui per a confirmar, relativitzar o contrastar. En aquest sentit, en el diàleg posterior sobre realitzacions teatrals es crea en darrer terme una idea més completa del fenomen de la «realització teatral», tal com s'ha mostrat a l'individu. Per exemple, si en una realització teatral sona música forta, cadascú la sentirà i la percebrà una mica diferent i la relacionarà amb sensacions diferents: uns la trobaran agradable, altres massa forta, etc. Tanmateix, tothom pot coincidir *que ha sonat música forta*, i possiblement també que els ha posat en trànsit o els ha recordat una festa. La mirada pràctica fenomenològica i l'anàlisi fenomenològica no cerquen la realitat objectiva «rere» allò que es mostra, sinó això mateix: no volen distingir nítidament entre allò donat objectivament i allò afegit subjectivament, sinó descriure el fenomen en la seva indissolubilitat objectiva-subjectiva i en l'infinit dels seus «perfils»

221. SARTRE, 1943: 15.

possibles. El medi imprescindible és justament la subjectivitat, a la qual no és donada un fenomen senzillament «des de fora», sinó «una cosa de la percepció d'allò per a què quelcom esdevé un fenomen; els fenòmens criden l'atenció i són capaços d'activar un procés de reflexió».²²²

L'«altre» costat d'aquesta ambivalència del fenomen és que una representació escènica es mostra al mateix temps *en ella mateixa*: d'aquesta manera, es garanteix que no sols «aparegui» en la seva pròpia experiència, sinó també en la dels altres, encara que naturalment amb *perfils* diferents. En el caràcter doble de l'«aparició» –on quelcom *apareix* (o *es mostra*) en la consciència, però *prové* de quelcom situat fora de la consciència– es reflecteix la indissolubilitat entre el món objectiu i l'experiència subjectiva d'aquest món. Al teatre, l'aparició es duplica de nou: com a interrelació oscil·lant entre la realitat fora del teatre i la realitat teatral de l'escenari. D'aquesta manera, la perspectiva fenomenològica uneix dos motius, segons el fenomenòleg Ernst Wolfgang Orth: «el motiu de la veracitat i la realitat d'una banda i el motiu de la vivència i la consciència de l'altra»;²²³ la realitat i la vivència personal.

Atès que una anàlisi dels fenòmens teatrals (implícita o explícita: en realitzacions teatrals o en assajos) sempre aporta el coneixement previ de l'observador a l'experiència, l'observació fenomenològica mai no parteix de l'absència de teories pròpies. En la condicionalitat subjectiva de la percepció i l'actuació, hom també pot veure una analogia entre l'artista i el fenomenòleg:

222. WEILER i ROSELT, 2017: 88.

223. WEILER i ROSELT, 2017: 88.

*Tal com el darrer performa al seu art les seves percepcions i experiències d'una manera concreta, el primer es dona a entendre com aquell qui reproduïx, redibuixa o densifica les percepcions (estètiques i performatives) com un artista.*²²⁴

Allò que és percebut, que irrita, xoca o fascina depèn de condicions individuals. Fischer-Lichte considera la subjectivitat com una base de recerca decisiva:

*Per tant, la subjectivitat de tota anàlisi no sols rau en el fet que l'analitzador està involucrat en el procés que pretén analitzar, sinó també en la subjectivitat de la seva percepció. Aquesta subjectivitat suposa la condició fonamental de tota anàlisi.*²²⁵

Descripció i resum de memòria. Verbalitzar l'indicible

D'aquesta manera, la perspectiva fenomenològica permet una valoració de nou de la participació de l'espectador que assisteix a la realització teatral. Ara bé, la negació de qualsevol independència de l'experiència de la realització teatral envers el subjecte que l'experimenta no eximeix del deure de reproduir i analitzar de la manera més objectiva possible les experiències de la realització teatral: aquí es palesa la imbricació entre la descripció i l'anàlisi de la realització teatral, perquè el mètode corresponent consisteix en la reducció, basada en les primeres anotacions, del material que entra en la consciència a la part que prové de la pròpia realit-

224. WESTPHAL, 2014.

225. FISCHER-LICHTE, 2010: 73.

zació teatral. Paradoxalment, per això és important descriure les experiències subjectives tal com s'han mostrat primer i directament, sense canvis:

*Escriure o plasmar per escrit allò que hem percebut, observat i pensat pot tenir sentit en molts aspectes: com a suport de memòria, com a recurs per a ordenar les idees, com a possibilitat de desplegar la complexitat de manera entenedora, d'aclarir-se, d'oferir opcions de comparació i sistemes de referència a altri.*²²⁶

Perquè l'anàlisi d'una realització teatral sigui entenedora, cal en primer lloc «una descripció detallada i precisa de què es troba disponible a nivell perceptible, o sia com a dades sensorials concretes»,²²⁷ per poder sondejar seguidament «què veiem quan observem quelcom, què sentim quan quelcom ens arriba a l'oïda i com es vinculen conceptes i es formen contextos de significats amb allò percebut».²²⁸ Dins una suspensió transitòria del judici –l'*epoché* fenomenològica– cal comprovar si les aparicions responen a prejudicis, estats d'ànim, actituds o teories, o bé a la pròpia cosa (*reducció eidètica*). Només les experiències «reduïdes» d'aquesta manera permeten fer afirmacions que transcendeixen el subjecte:

Per a la «marxa enrere» cal fantasia, entesa com a capacitat de dissenyar possibles variants perceptives i epistemològiques d'un objecte.

226. WEILER i ROSELT, 2017: 258.

227. WEILER i ROSELT, 2017: 256.

228. WEILER i ROSELT, 2017: 257.

*Per tant, es tracta d'«assajar» les formes de percebre un objecte, per poder-les identificar i entendre a continuació.*²²⁹

L'observació precisa s'ajunta amb la creativitat a l'hora de descriure. Per això, segons Weiler i Roselt, la pròpia descripció de la realització teatral constitueix un «pas procedimental metodològic al qual pertanyen la cerca de paraules, l'assaig de formulacions i la revisió constant del text propi».²³⁰ Hom s'enfronta a una dificultat que els autors descriuen com a «paradoxa de descripcions»:²³¹ haver de formular experiències de percepcions de manera que «presentin un panorama» al lector, o sia, no sols descriure-les amb la màxima precisió i objectivitat possible, sinó tenir-les en compte i formular-les sobre «com a què s'ha percebut un procés i a què responia aquesta actitud intencional».²³² Al mateix temps, l'anàlisi de la realització teatral és

*un exercici de distància, de l'abandonament d'expectatives i conceptes i una formació del pensament que es manté flotant en moviment; idealment, mantenint l'amor per l'objecte.*²³³

En la seva «atenció flotant» –no gaire diferent de la psicoanàlisi de Freud–, l'anàlisi de la realització teatral suposa «un autotreball físic i mental ètic, que ens dona accés a allò no sentit en un camp

229. WESTPHAL, 2014, 1.

230. WEILER i ROSELT, 2017: 96.

231. WEILER i ROSELT, 2017: 98.

232. *Ibidem.*

233. WEILER i ROSELT, 2017: 258.

d'actuació social».²³⁴ Segons els autors, això *no sentit* és també l'objecte de l'anàlisi del poder de Foucault: «la clàssica mirada distanciada de l'analista s'imbrica amb una experiència estètica o social que ens permet d'observar processos corporals i ètics en nosaltres mateixos».²³⁵

Un repte addicional al qual s'han d'enfrontar la descripció i l'anàlisi fenomenològiques és la descripció de fenòmens difícils de copsar, com els que sorgeixen en formats performatius recents: «Com poden ser verbalitzades pràctiques que deixen sense paraula? Com es poden descriure i analitzar performers incomprensibles?», es demana Denis Leifeld, que hi respon:

*En tractar el fenomen de l'incomprensible a les performances, les anàlisis fenomenològiques, sovint centrades exclusivament en allò momentani, han de ser ampliadades amb la perspectiva del després, de les seqüeles o de la vivència nova o diferent que recorda. Perquè l'incomprensible deixa rastres misteriosos, que hom segueix recordant, descrivint i analitzant mitjançant el trasllat imaginatiu posterior. Aquí esdevé necessari parar esment especial en la qüestió de la descriptibilitat, cabdal per a l'anàlisi de la representació escènica.*²³⁶

A la vista de les experiències de realitzacions teatrals que «transgredeixen patrons previsibles d'experiència i de comprensió»,²³⁷

234. *Ibidem*.

235. WEILER i ROSELT, 2017: 258.

236. LEIFELD, 2015: 10.

237. LEIFELD, 2015: 9.

Leifeld destaca la importància de «desenvolupar una escriptura que generi proximitat amb l'objecte a través de l'acte de donar forma»,²³⁸ que denomina *descripció propera*. La proximitat subjectiva és per naturalesa una part constitutiva de les descripcions de realitzacions teatrals. En aquest sentit, les descripcions presentades a l'annex no sols són un material de sortida, sinó al mateix temps també un primer pas dins l'anàlisi del treball.

Per això, és d'utilitat un resum de memòria escrit poc després d'assistir a la realització teatral, que segons Weiler i Roselt pot ser del tot «heterogeni i dispar».²³⁹ «L'autoobservació d'un espectador que constata que s'ha adormit durant una escena s'arreglera amb relats de l'acció dramàtica minuciosament formulats.»²⁴⁰ Els resums de memòria han de poder escatir aspectes, temes i plantejaments «que puguin servir com a punt de partida per a una posterior anàlisi de la realització teatral».²⁴¹ El treball amb el resum de memòria propi serveix per a «identificar observacions, aspectes i temes que puguin inspirar un estudi posterior de la realització teatral».²⁴² A més, en escriure, llegir i valorar, «s'alimenta la idea que l'anàlisi de la realització teatral gira sempre al voltant de l'art de la descripció».²⁴³ El resum de memòria practica «un llenguatge descriptiu

238. LEIFELD, 2015: 288.

239. WEILER i ROSELT, 2017: 110.

240. *Ibidem*.

241. *Ibidem*.

242. WEILER i ROSELT, 2017: 127.

243. *Ibidem*.

curós i fidel a la realitat».²⁴⁴ El coneixement ulterior de l'objecte no ha d'entrar en escena sinó més tard –i discretament– a la posterior anàlisi centrada en els fenòmens destacats de la realització teatral. D'aquesta manera, es vol evitar centrar l'anàlisi en aspectes que no responen en absolut a l'experiència viscuda de la realització teatral. Segons Weiler i Roselt, l'elaboració d'un resum de memòria obre una «aproximació pragmàtica i fàcilment accessible a la memòria pròpia». No és la condició d'una anàlisi, sinó «una proposta de com els espectadors poden adoptar una actitud distant envers una acció en què han estat implicats mitjançant una primer fase d'escriptura», perquè

*l'anàlisi de la realització teatral s'acompleix en una tensió permanent entre presentificació recordadora i reflexió distanciadora, però sempre també com a revisió crítica de la participació pròpia.*²⁴⁵

Per això, un resum de memòria no s'hauria d'escriure més tard de l'endemà de la realització teatral, com a «constatació objectiva de moments de record» que venen a la memòria tot recordant:

*Poden ser moviments concrets d'un actor o peculiaritats del seu cos. Al record també poden aparèixer l'escenari o el capteniment de determinats espectadors, així com accions escèniques qüestionables, curioses o horribles.*²⁴⁶

244. WARSTAT, 2011: 58.

245. WEILER i ROSELT, 2017: 106.

246. WEILER i ROSELT, 2017: 107.

A diferència de l'anàlisi de la realització teatral, el resum de memòria no ha de ser influït per preguntes suggestives prefigurades. Que hom no escriuria o veuria les coses de la mateixa manera després de llegir-lo «no és indicatiu d'una errada del resum, sinó d'un procés de reflexió, que per si mateix forma part de l'anàlisi de la realització teatral».²⁴⁷ Segons Matthias Warstat, el resum de memòria va sorgir a partir d'un dilema metodològic, «perquè estrictament parlant, les realitzacions teatrals només poden ser analitzades en realitzacions teatrals».²⁴⁸ Fischer-Lichte també destaca que en un resum de memòria «es plasmen de manera gens sistemàtica tots els records d'allò percebut a la realització teatral que se li acudeixen a l'autor mentre escriu».²⁴⁹ Amb la plasmació lingüística dels records comença un primer distanciament; a més, no es tracta «d'iniciar un procés de record quasi natural, i encara menys de reconstruir-lo com a moment autèntic de la realització teatral».²⁵⁰

Allò que es mostra en ell mateix. A la cerca de fenòmens de la realització teatral

Els exemples d'anàlisi exposats a continuació processen descripcions de les corresponents experiències de realitzacions teatrals. Mentre la descripció intenta limitar-se a deixar que parli l'experi-

247. WEILER i ROSELT, 2017: 109.

248. WARSTAT, 2011: 56.

249. FISCHER-LICHTE, 2010: 76.

250. WEILER i ROSELT, 2017: 106.

ència obtinguda durant la realització teatral, l'anàlisi es regeix sempre també per una determinada pregunta que pot ser formulada anteriorment, a partir d'un interès de coneixement concret, o bé posteriorment, a partir d'experiències destacades. La pregunta i l'interès de coneixement poden ser ben diferents, com explica Fischer-Lichte:

*Poden afectar la diversitat dels procediments i les estratègies artístics, així com el seu efecte en el públic, o relacionar ambdós amb conceptes polítics, ideològics, doctrinals, científics, psicològics o estètics concrets; o bé poden centrar-se en la posada en escena especial de la identitat cultural, ètnica i de gènere o també en la manera de tractar problemes socials, i moltes coses més.*²⁵¹

Sense formular una pregunta d'aquesta mena, l'anàlisi es veuria aclaparada, segons Fischer-Lichte: «Analitzar una realització teatral sense formular una pregunta i pretendre fer-ne una anàlisi exhaustiva en qualsevol sentit imaginable és un disbarat.»²⁵² La pregunta resulta «de la realització teatral, o bé s'hi aproxima i s'hi endinsa».²⁵³

Ambdues coses són certes pel que fa a les tres realitzacions teatrals que tractem aquí com a exemple: si en *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* es planteja la pregunta pel mostrar-se fenomènic del text (perquè, malgrat el seu contingut interessantíssim per als discursos teatrals/teòrics, es presenta d'una manera que predestina l'experiència de la realització teatral), a *Numax-Fagor-Plus* de Roger

251. FISCHER-LICHTE, 2010: 79.

252. FISCHER-LICHTE, 2010: 80.

253. *Ibidem*.

Bernat s'imposa la qüestió de la relació entre acció escènica i funció del públic (en el «suprimir-se a si mateixa» de la performer i, per tant, en certa manera del teatre com a acció estètica davant espectadors); en canvi, a *Sudden Rise* sorgeix (en la fugacitat i transitorietat dels cossos i les aparicions) la pregunta dels límits d'allò teatral pròpiament dit. Aquestes tres preguntes han resultat de les impressions de l'experiència de la realització teatral, però també han seguit la seqüència d'un qüestionament d'allò teatral com més va més radical.

En aquest sentit també apunta l'anàlisi de les vies que s'han obert a través del record i la descripció. Per altres autors en seran de diferents: «Si hom s'aproxima a una realització teatral amb una determinada pregunta, serà aquesta la que determini i organitzi fins un cert grau la percepció i la que estructurï el record.»²⁵⁴ També en el pla metodològic, és natural que diferents anàlisis d'una mateixa realització teatral discrepin, en funció del corrent fenomenològic al qual se sentin més properes: per a no basar-se acadèmicament en un de concret, és aconsellable permetre un cert eclecticisme, cosa gens arbitrària, sinó fins i tot inevitable si hom entén la fenomenologia –com la majoria dels seus representants– no com a sistema fix i lliure de contradiccions, sinó com a metodologia oberta en si mateixa a problemes per a entendre preguntes epistemològiques tangibles. Les anàlisis parteixen de la situació dialògica entre escenari i públic, que junts generen la «realització teatral» en el sentit del llaç autopoiètic de feedback (Fischer-Lichte). Per això, també es tenen en compte impressions que no formen part de la «realització teatral» (en el sentit d'un esdeveniment dins un temps i un

254. FISCHER-LICHTE, 2010: 81.

espai definits) –com el murmuri del públic en entrar–, però que al capdavant també constitueixen la *realització teatral* en el sentit que emprem aquí (com a esdeveniment cultural a l'esfera intermèdia entre el món i l'experiència individual i subjectiva). En una realització teatral, la «pròpia cosa» no és allò que té lloc *davant* nostre a l'escenari, sinó un procés dialògic que inclou l'espectador, el «coneixement eidètic» de qui existeix en la diversitat inabastable d'experiències sempre *diferents*, per les quals hom *pot* passar com a coconstituent de la realització teatral. Dins l'anàlisi cal tenir en compte aquesta *alteritat de la realització teatral*, deguda a la implicació pròpia. En aquest sentit, de la «realització teatral» com a objecte fenomènic interessa menys la seva naturalesa actual, sinó més aviat l'espai de possibilitats que obre com a procés mai acabat i principalment inacabable: i és que després d'«abaixar-se el teló», a les experiències directes se n'afegeixen d'altres, resultat de converses, crítiques, reflexions, records, etc., que complementen l'acció escènica percebuda en primera persona a l'escenari. Per això, encarem l'anàlisi de les experiències de les realitzacions teatrals esmentades no tant en seguir-ne la seqüència cronològica, sinó en intentar desgranar experiències que, domesticades per cap principi d'ordre ni per cap categorització, «calen» a la memòria i cobren sentit. Les descripcions s'han nodrit de resums de memòria revisats, atès que, com destaca Warstat, «la pròpia descripció rumiada planteja exigències analítiques».²⁵⁵

Les anàlisis de les tres realitzacions teatrals estan marcades per una fenomenologia del teatre i inspirades per l'estreta relació entre teoria i pràctica, abans esmentada. *Kill your Darlings! Streets*

255. WARSTAT, 2011: 59.

of *Berladelphia* de René Pollesch pot ser entès com una pràctica de l'estudi teòric del teatre. El text parlat, l'enorme «superioritat» suportada per un únic actor, del qual reflecteix, a més d'innombrables evidències més, la tendència a traslladar la responsabilitat política individual a xarxes socials anònimes, es diferencia i s'interpreta fenomenològicament en el recurs del *tractament de text*. D'aquí resulta la pregunta de quins tractaments de text es mostren en la realització teatral i com. Si hom pren com a experiència cabdal que guia l'anàlisi la desaparició successiva primer de la performer, després del públic i finalment del teatre com a marc estètic, *Numax-Fagor-Plus* de Roger Bernat representa un experiment afí al teatre agit-prop històric, en què els espectadors es veuen instats a desprendre's de la seva condició de públic de teatre (que observa, que gaudeix, que jutja) per a endinsar-se per si mateixos a l'esfera de la responsabilitat social i política, és a dir, per a enfrontar-se a la possibilitat de prendre la paraula, de posicionar-se i d'ocupar el lloc vacant de les autoritats minvants i en desaparició, tal com ho van intentar fer al seu moment els socis cooperativistes representants dels treballadors (citats als textos projectats) en la seva situació d'emergència social. D'aquesta manera, la *desaparició* esdevé el prerrequisit de la presència, i així sorgeix la pregunta de com i en què es mostra aquesta desaparició progressiva, així com la seva contrapartida, la presència. *Sudden Rise* de Wu Tsang és una «recerca» estètica que travessa gèneres (artístics i socials) i explora els límits del concepte de teatralitat en «liquidar» literalment (tornar líquids) els conceptes de subjecte i identitat, figuralitat, narració i acció performativa, instal·lació i acció política. Això duu a la pregunta de com la teatralitat es mostra aquí fràgil o superada.

La crítica de Pollesch apunta a conceptes de realitat i repassa el poder constitutiu de realitat dels discursos socials, tal com els

planteja per exemple la teoria del discurs de Foucault. Bernat qüestiona la separació històrica del teatre entre escenari i públic, tot redefinint l'actor en experimentar amb formes de presència i corresponsabilitat dels espectadors. Finalment, Wu Tsang fa confluïr cossos encarnats, figures semiòtiques i signes críptics i muts amb noves formes híbrides d'existència de l'escènic. Així doncs, els tres exemples de realitzacions teatrals estan caracteritzats per una criticitat estètica implícita, recurrent en la seva perspectiva fenomenològica. Les diferències esmentades entre les realitzacions teatrals marquen al mateix temps les preguntes des de les quals cadascuna és estudiada.

2. No soc performer, soc transformer.

René Pollesch:

Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia

Aquesta primera anàlisi estudia aspectes d'una realització teatral que –com l'esmentada *Sudden Rise* de Wu Tsang– juga amb nombroses referències, cosa que la fa atractiva per a una anàlisi semiòtica, al mateix temps que presenta trets manifestes de performance, per a la comprensió i l'anàlisi dels quals s'aconsella una observació fenomenològica. A l'annex es troba una descripció de la realització teatral fenomenològica i propera a l'experiència, basada en la realització *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* del 29.1.2014 a la Volksbühne Berlin.²⁵⁶ Tanmateix, es farà un breu repàs dels trets escènics rellevants per a l'anàlisi. La pregunta plantejada a la vista de la realització teatral gira al voltant d'allò crític i de diferents maneres de tractar el text, és a dir, com es mostra el text a la realització teatral.

256. La descripció de la realització teatral de l'annex es basa en un resum de memòria fet l'endemà de la realització i en un enregistrament en vídeo realitzat per a la televisió alemanya 3Sat/ZDF Theateredition.

Què parla? «Tractaments de text» com a fenòmens de la realització teatral

La pregunta que ha orientat l'anàlisi ha resultat de la prosòdia peculiar del protagonista i de la seva manera de parlar, així com del fet que el cor de gimnastes *no parlés i com no ho feia*: tal com palesa la descripció fenomenològica, des de l'inici predomina el *caràcter gestual del text*. La realització teatral destaca l'aparició de text, ja sigui visualment o en el gest de la parla. D'aquesta manera, Fabian Hinrichs repeteix al començament de la realització teatral les expressions «ens falta quelcom... no en tenim prou... us falta quelcom... no en teniu prou...» amb diferents variacions, entonant-les com en un ritual.²⁵⁷ En primer pla no hi ha el *què* d'allò dit, la frase «no en tenim prou amb quelcom», sinó el *com*, la *manera* del seu mostrar-se: el que entra dins nostre, que al·ludeix, que insinua, que invoca d'aquest parlar repetit. El so, l'ambient, el ritme i el «relat» de la vetllada són produïts per *com* el protagonista ens adreça i varia –«performa»– el text i per *com* aquest text se'ns mostra d'aquesta manera, concretament per *com* es mostra *en ell mateix* allò que insisteix, remet i invoca en el text. L'èmfasi escènica del text en el *com* del parlar suporta i inunda tota la resta de l'acció, com una gran onada. Dins la repetició, s'afegeix a aquest *com* l'experiència del crescendo i la culminació, que perfilen la imatge de l'onada. La forma rítmica de l'onada no mostra l'acció visual ni acústica restant. En fragments com l'esmentat sorgeix la impressió d'un

257. La repetició amb variacions, practicada en molts altres moments, remet a la *différance* de Derrida: la discrepància ineludible entre allò suposadament idèntic. Al mateix temps, la realització teatral executa i mostra aquestes variacions dins el seu caràcter *performatiu*.

autèntic cant parlat. Però fins i tot *escrit*, el text es mostra remarkable, i és aquesta forma d'*aparició del text* que dona als moviments escènics i als decorats –sense sentit i aleatoris en si mateixos– un sentit peculiar en el moment de parlar. Aquest text que es mostra amb sentit té caràcter gestual: Brecht entén per *gestus*

*tot un complex de gestos individuals de tota mena, juntament amb expressions que es basen en un procés destriable entre persones i que afecta l'actitud global de tots els implicats en aquest procés.*²⁵⁸

Un *gestus* és en Brecht sempre més que el *gest* individual. Atès que, a la realització teatral present, els *gestos* en què es mostra text són experimentats com quelcom més que un determinat moviment, prosòdia, etc., el *gestus* i els *gestos* de la parla s'hi utilitzen de manera sinònima. En tractar-se de formes gestuals en què el text es mostra verbalment (o no tan sovint visualment) *en ell mateix*, constitueixen fenòmens de la realització teatral, produïts performativament per actors (en el cas més rar de textos visuals, per l'escenògraf), que «tracten» el text d'una manera o altra. Per això, dins l'àmbit de la realització teatral, se'ls anomena *tractament de text*, que supera el marc delimitat per l'inici i el final *temporals* de la realització: alguns tractaments de text es troben a la «zona marginal de la realització teatral», o sia fora de l'esdeveniment teatral tempoespacial. Així doncs, les converses entre espectadors constitueixen un text dins l'«espai de la realització teatral», sempre que també marquin l'experiència de la realització. Per tant, un

258. BRECHT, Bertold. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (=Neue Technik der Schauspielkunst 2, 1949-1955, vol. 16), ed. per HECHT, Werner et al., SUHRKAMP, Frankfurt, 1989, p. 753 ss., cit. a: HEEG, 2009: 28.

tractament de text és l'aparició d'una manera o altra de *text* dins l'espai de la realització, és a dir, dins l'entorn espacial i temporal immediat, així com imaginatiu i cognitiu rellevant per a la realització teatral. Tampoc s'ha d'oblidar que el *contingut lingüístic* (semiòtic) del text té una funció cabdal i que l'estructura de la realització teatral no sols es compon de la dimensió performativa, sinó que també representa un conjunt dinàmic, semiòtic i performatiu altament complex, que també inclou la «perspectiva reflexiva i perceptiva», o sia la qüestió de

*què fa el text amb nosaltres per a trobar el rastre de la relació entre percepció/cos i llenguatge. Les tasques d'estructuració en processos estètics signifiquen que el subjecte coprodueix el procés formatiu dins el qual es troba. Al mateix temps, forma part d'una acció, d'una contrapart a la qual es lliura experimentant i de la qual no disposa plenament.*²⁵⁹

Dins l'experiència immediata, el text no es mostra de seguida com el seu «significat» (per això, cal *interpretar-lo* abans), sinó sobretot i afectivament en l'estat de ser parlat d'una manera o altra, és a dir, en un gest de parla o visual: aquesta acció és la «contrapart», a la qual el subjecte «se cedeix experimentant», en paraules de Westphal. En el gest s'experimenta, es viu i es tolera el text corresponent. Tanmateix, si bé l'experiència afectiva del text, la seva aparició sensorial, és concomitant amb el seu desxiframent simbòlic (Westphal parla de «coincidir»), des d'un punt de vista fenomenològic el *precedeix* dins l'experiència; malgrat ser induït per

259. WESTPHAL, 2004: 68.

innombrables processos cognitius, el mostrar-se gestual del text n'obté un *sentit que antecedeix* la raó. D'aquesta manera, una forma d'aparició de text també pot consistir en l'«absència de text», o sigui el silenci, així que hom espera text, i la seva manca representa un mode extrem d'«aparició»: la seva no-aparició (vegeu més avall).

D'aquesta manera, la perspectiva fenomenològica fa aflorar un àmbit fenomènic que aquí resulta sorprenent: els «tractaments de text». El fet que la realització teatral estigui constituïda per la complexa estructura d'elements de performance, ambient de revista i una «acció» rudimentària, monòlegs i diàlegs, moviments, gestualitat i mímica dels actors i les seves relacions amb l'escenografia, l'attrezzo, la pista de so i la música no canvien per res la «qüestió principal» *experimentada: com* es mostra aquí el text. Per a ser més precisos, la realització teatral no es «basa» en el text de Pollesch, no l'«interpreta», sinó que *es mostra* «dins» ell i «en» ell com el seu aspecte cabdal. Al mateix temps, s'«utilitza» en certa manera, genera i exposa els seus propis significats i símbols i juga retrospectivament amb si mateix. Aquesta *fenomenalitat del text* serà ara observada a partir de l'exemple d'alguns *tractaments de text*, en què el text no sols es mostra *en ell mateix*, sinó que també palesa al mateix temps la criticitat de la realització teatral.

Massa de text monolítica

Una experiència important, tot i no saltar a la vista sinó en *retrospectiva*, de *com* es mostra el text és allò insistent, massivament sublim i inacabable d'aquest text: la mera *massa* que ens abassega, la *muntanya* o la *riuada* de text, que aquí «s'abraona sobre l'escenari» o el «nega». Així que no preguntem pel *contingut* del text, sinó pels seus *tractaments*, es fa palesa la seva mera *massa* abassegadora,

que ens «esclafa» com una roca pesada.²⁶⁰ En no produir-se cap diàleg entre els personatges, sinó que gairebé només parla el protagonista Fabian Hinrichs, es genera cada vegada més la impressió d'una «massa monolítica» (muntanya, riuada) que penetra dins nostre. Si ens apartem d'idees plàstiques subjectives com «muntanya», «massa» o «roca pesada», podem reduir aquesta experiència immediata mitjançant reducció eidètica al fenomen que es mostra en *ell mateix* dins l'experiència de «massa de text monolític»: la «massa», la «muntanya» o la «roca pesada» com a descripció conté, més enllà de l'aspecte abstracte d'allò «massiu» o de la «riuada», un fons plàstic que no parteix del propi fenomen (d'allò que es mostra en *ell mateix*). En la *massa* es presenten conceptes imaginaris com pasta, matèria, etc., que una «quantitat de text parlat» no pot contenir (no se la pot «amassar» ni és immaterial); dins la *muntanya* hi ha implícites formacions geològiques, formes geomètriques còniques o similars (en canvi, el text no té cap forma física); la «roca pesada» implica conceptes de grandària, pesantor i solidesa, propis de la matèria que el text i la llengua desconeixen; i la *riuada* de paraules transmet la idea d'inundació, força natural, líquid i aigua, que no es troba en cap text. Tanmateix, aquestes imatges materials i concretes concomitants marquen magníficament el tractament de text descrit, en el sentit d'una experiència fenomènica *dins l'actitud natural*: efectivament, allí ens pot semblar que aquest text ens estigui «esclafant». La reducció ha de llevar d'aquestes imatges tot allò que no prové del propi fenomen, sinó de fantasies, pors o records de vacances particulars, a partir dels quals

260. Tal com s'explica a l'apartat «Rerefons», Pollesch és conegut per exigir als seus actors que facin front a grans masses de text, compostes en part per extractes de textos teòrics.

poden penetrar muntanyes, roques, riuades o masses pastoses dins l'experiència i marcar-la. L'exemple també mostra l'inconvenient de l'àmplia no-plasticitat que pot comportar la reducció eidètica; en canvi, l'experiència encara «no reduïda» té l'avantatge de la força de la imatge més encomanadissa. Si, als següents exemples, «raspem» allò subjectiu menys minuciosament, arribem a una solució de consens amb el procés epistemològicament precís, però amb prou feines factible satisfactòriament. Estrictament parlant, caldria afegir-lo i pensar-lo fins al final a cada cas, altrament l'anàlisi restaria provisional i incompleta: *un encara no mostrar-se purament* en ell mateix en sentit estrictament fenomenològic. Ara bé, això no menysté el valor d'aquestes imatges descriptives a la cerca del sentit estètic de les experiències descrites. A la vista de la «massa monolítica», un element de «sentit» com aquest podria ser allò insistent, massiu, gegantí o desbordant, una imatge que al capdavall planteja la pregunta de *qui* –o com a qui, en el cas de Hinrichs– parla pròpiament. Què és aquest «text», d'on ve –hom podria preguntar-se– i quin és el seu paper al teatre? O bé: què és el teatre sense text? La gran «massa de text monolític» també duu a la idea contrària del *silenci*. A l'apartat «El silenci del cor» quedarà palès com es «mostra» aquesta idea a la realització teatral. Aquests pensaments il·lustren per què la fenomenologia exigeix un autèntic «art de descriure».

Fenòmens a la zona marginal de la realització teatral. Lletra de cançó imaginària com a correctiu crític

El text es pot mostrar abans que no comenci «de debò» una realització teatral, en converses entre espectadors que poden generar dins la consciència connexions estranyes amb el «text de la

realització teatral» pròpiament dit, en forma de text del programa o en general dins la situació d'entrada. I és que l'inici d'una realització teatral també forma part de la seva zona marginal, com s'ha mostrat anteriorment en l'inici de la realització de *Sudden Rise*. El començament de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* està marcat pels sons de sintetitzador i baix d'ordinador de la versió instrumental de *Streets of Philadelphia* de Bruce Springsteen,²⁶¹ l'inici de la qual sona en bucle continu. Els espectadors que coneixen la cançó n'associen la lletra –si més no en fragments–, que «es mostra» a la imaginació interior com a fenomen acompanyant. Husserl ho anomena «presentificació del present»:²⁶² la presentificació dins la consciència de quelcom com a «existent en un altre indret del món», que per això no és present immediatament, o sia *perceptible*, sinó que s'ha de «presentificar».

La melodia coneguda genera un ambient relaxat i encomanadís, i una sensació de pertinença. S'hi escauen termes com «romàntic», «agradable» o «nostàlgic», un lligam amb el qual s'adiu el fet que molts espectadors seguin totalment relaxats a les seves localitats, parlant amb els seus veïns, libant cervesa o menjant un brètzl.²⁶³ La repetició cridanera desplaça l'atenció de la simple percepció

261. La coneguda cançó original *Streets of Philadelphia* de l'estrella nord-americana de rock Bruce Springsteen dels anys noranta va ser premiada amb un Oscar; vegeu «Rerefons» més avall.

262. Com a «presentificació del passat» de la lletra de la cançó original sentida anteriorment. Segons VON HERRMANN (2004: 125), Husserl distingeix la «rememoració que retrorepresentifica allò passat» de l'«expectativa que prerepresentifica allò futur» i de la «presentificació del present».

263. La Volksbühne Berlin, on va tenir lloc la realització teatral, era aleshores dels pocs teatres on era possible consumir begudes i brètzl a la platea.

d'aquestes sensacions a suposicions sobre com es generen. El recurs estètic del bucle actua afectivament i provoca al mateix temps intel·lectualment la presa de consciència de la seva pròpia funció. Aquesta autoreferencialitat es troba en molts moments de la realització teatral. D'aquesta manera, la música introductòria crea paradoxalment una distància envers la «política» –immersiva– pròpia. Amb la percepció del desencadenament d'aquests sentiments a través de la música, s'inicia un procés informatiu i crític: la repetició reforça allò sentit i fa sentir als espectadors que els està passant quelcom, del qual no haurien pres consciència sense aquesta referència (bucle). La repetició actua com a distanciament, que desmascara el sentiment no qüestionat i aparentment conegut com a conseqüència mecànica d'un desencadenant estètic.

Encara que la lletra no sigui audible en la versió instrumental (o sia, no apareix cap text en la percepció externa), aquesta fa *aflorar* la lletra com a presentificació connotativa: exteriorment inaudible, «es mostra» en forma d'una *presentificació del present* i esdevé, si més no per als espectadors que el recorden sublimarment, part del text de la realització teatral. Aquest *tractament de text* de la «inaudibilitat» –o *absència* perceptiva– és caracteritzat per la manifestació de la *manca*: és l'*absència* de lletra a la cançó allò que es manifesta de la lletra. Es mostra com a presentació, pregunta o preocupació. Allò que manca es fa notar en el «mode de la *impertinència*»,²⁶⁴ diu Heidegger.²⁶⁵ L'experiència de la falta

264. HEIDEGGER, 1926/2006: 73.

265. Aquesta igualtat fenomenològica entre què (la mera aparició de text) i com (la *forma* d'aparèixer el text) s'exposa naturalment a la pregunta crítica: es tracta realment d'una *forma* d'aparició quan quelcom senzillament *no* apareix? O no és la *pròpia* aparició la condició del seu *com* aparèixer? Aquesta pregunta es resol des d'una

–i de la consegüent presentificació necessària– de lletra enllaça amb l'experiència sensorial de la realització teatral i incideix en la seva ambigüitat: la lletra invocada per connotació parla de la desesperació, la tristesa i la solitud d'un moribund de sida que vaga sol pel carrer: «I walked the avenue till my legs felt stone»,²⁶⁶ una imatge parlada de l'abandó i la soledat, que contradiu l'experiència de l'ambient relaxat i distès, com també ho fa l'escenari, cobert amb un terra gris, buit llevat d'un carruatge reconstruït que es troba al fons a l'esquerra, una buidor que coincideix amb la tristor de la lletra. Així doncs, l'escenari, la lletra associada i la metàfora d'abandó, solitud i agonia contradiuen clamorosament l'ambient distès i despreocupat, relaxat i càlid.

L'«estat d'ànim» o «ambient» predominant sembla determinar la fenomenalitat de l'escena com també els propis esdeveniments escènics. Al concepte intuïtivament comprensible d'*ambiental* li pertoca un paper important dins l'anàlisi fenomenològica de la realització teatral: al seu estudi sobre *Sentir sensual. Percepció*

perspectiva fenomenològica a partir del propi fenomen: distingim en el «mostrar-se» de la cançó entre «hi ha text?» i «com apareix el text?»? La resposta és no, perquè en l'aparició *sensorial* de la versió instrumental de la cançó, es mostra *en la consciència* del perceptor qualsevol cosa (però no *estèticament*, sinó en forma de presentificació), que també inclou la versió original i, per tant, la lletra o la pregunta de com fa. En no aparèixer sensorialment, és *percebut* com a «buit» a l'estil d'una idea presentificada (més o menys «omplerta»). En negar el mostrar-se, la pregunta pel *què* no desapareix en absolut, sinó que s'hi anticipa l'aparició estètica en la imaginació.

266. LyricFind, autor: Bruce SPRINGSTEEN. Lletra de Streets of Philadelphia © Sony/ATV, Music Publishing LLC, Universal Music Publishing Group, <<https://www.youtube.com/watch?v=s3v-1oHMFSc>> [25.6.2022].

i creació d'ambients,²⁶⁷ Sabine Schouten defineix el fenomen de l'ambient, compost per espacialitat, sensualitat i afectivitat, com a «vinculació afectiva a l'espai que ens envolta»²⁶⁸ o un «intermedi entre subjecte i objecte».²⁶⁹ A *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia*, la «immersió» dels presents als ambients és una condició per a poder experimentar estats d'ànim contradictoris. La vinculació afectiva a l'espai teatral de la Volksbühne generat per la versió instrumental de la cançó inicial i que escampa sensacions de comunió en grup i un ambient de despreocupació té una altra cara, que esdevé experimentable en la repetició en bucle continu: la versió instrumental també recorda el fil musical de grans magatzems o franquícies de botigues, on toquen versions instrumentals de cançons pop conegudes que, «desposseïdes» de les veus personals dels cantants, transmeten un anonimats impersonal i fredor. No s'hi ha de permetre que les lletres distreguin els clients de possibles decisions de compra. En sentir melodies que apelen més aviat a les emocions, els clients es poden centrar en els productes exposats sense interferències.

D'aquesta manera, la vivència de la realització teatral genera experiències ambigües o fins i tot contradictòries, que conflueixen en una experiència global contrapuntística com les veus diferents d'una música polifònica o, com també podríem dir, que brollen en un remolí de tesis antagòniques. A diferència de les versions instrumentals d'ús comercial, que anonimitzen les cançons en una

267. SCHOUTEN, Sabine. *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. Theater der Zeit: Berlín 2007.

268. SCHOUTEN, 2007: 11. L'autora fa aquí referència a BÖHME, 2001: 42.

269. SCHOUTEN, 2007: 29.

situació de compra difusa, la música desplega aquí, en ometre el text i en l'aparent repetició infinita del mateix motiu musical, un efecte que evoca una autoreflexió distanciadora, que crida l'atenció i que exhorta a una consciència crítica, tanmateix exposant-se paradoxalment dins la connotació de «grans magatzems» a la sospita de voler entabanar els clients (de teatre) perquè «comprin». A través d'aquesta contradicció revelada, deixa a criteri dels *présents* quina «conclusió» han de treure de l'ambient, en lloc d'aspirar a una experiència unitàriament harmònica.

El context mental de «grans magatzems» genera una altra ambigüitat: la inversió de la valoració crítica amb el mercat de *client* i *gaudi*. Els «clients» d'una realització teatral de Pollesch no sols se senten bé, sinó que gràcies al component musical també experimenten quelcom bonic i passen per un «plus d'experiència». Dins el context del teatre, la música suggestiva no està al servei de l'«empresa», sinó del «client», tot invertint les estratègies capitalistes: és *aquest darrer* qui troba la ganga en gaudir de l'art. Així doncs, la insinuació d'uns «grans magatzems», creada pel mode instrumental, al·ludeix al vessant comercial en una triple divergència: dirigeix l'atenció cap al tema comercial (toca el «tema comercial» com un *leitmotiv*²⁷⁰ wagnerià); planteja lúdicament la pregunta si les nostres expressions dalt l'escenari no són possiblement més que mercaderia; i tracta d'aquesta manera l'autorepresentació i la comercialització de tots els àmbits de la vida dins el capitalisme neoliberal. L'heroi solitari i la desindividualització mitjançant

270. A les seves òperes, Wagner va desenvolupar el leitmotiv, pel qual a la música apareix sovint un determinat motiu sempre que l'escena repeteix o continua la corresponent temàtica, per exemple fent sonar cada vegada que apareix el déu Wotan una melodia fàcilment reconoscible, el leitmotiv, si bé en diferents variants.

estructures neoliberals de cultura de masses, l'anhel de comunió, el dia a dia i els grans sentiments, que minen tots ells la convivència comunitària i solidària tot acaparant les vides a través de les xarxes socials, esdevenen el tema a partir de l'ambigüitat entre sensació càlida (melodia) i fredor social (lletra) o càlcul fred (fil musical).

L'ambigüitat ambiental de l'escena inicial –caliu dins una comunitat contra comercialitat de masses anònima– conté d'aquesta manera, és a dir, en quedar palesa a través del reforç ambiental i al mateix temps del trencament ambiental (i temàtic, dins la lletra de la cançó), una funció críticament informadora, que Schouten assigna als ambients de l'art i sobretot del teatre:

*Mentre els ambients comercials [...] entabanen inadvertidament, [...] la percepció ambiental dins l'art contemporani està sovint marcada per inseguretats, irritacions i discontinuïtats [...]. Allí on ambients comercials, dissenyats per al consum, aporten inadvertidament el repertori comportamental i ratifiquen el perceptor en la seva actuació, els ambients del teatre contemporani insten més sovint a adoptar una posició pròpia envers allò percebut i a reflexionar sobre les experiències que s'hi han desencadenat.*²⁷¹

L'ambient general dicotòmic, el contrast aspre entre el text evocat i un ambient ja en si divergent, genera una disharmonia productiva. El teòric de teatre Gerald Siegmund identifica aquesta estratègia de contradiccions i contrastos que es troben a totes les realitzacions teatrals de Pollesch com a «tomb permanent dels

271. SCHOUTEN, 2007: 106-107.

o un tractament de text d'anonimat, manca d'origen o despersonalització. Genera mitjançant connotació idees de textos sense autor, de parlaments en entorns socials anònims o instruccions «des de dalt». En aïllar i alienar el text dins aquests tractaments de text, la seva assignació personal com a construcció teatral esdevé sensorialment experimentable. D'aquesta manera, manca una interpretació satisfactòria d'aquest text que «apareix» sensorialment, tot obrint un espai d'especulacions i possibilitats.²⁷³

Invocació

El contingut senzill i quotidià del cant parlat empàtic de Hinrichs («No en **tenim** prou. Ens **falta** quelcom. No en **teniu** prou. Us **falta** quelcom.»)²⁷⁴ adquireix, com a fenomen sensorial, quelcom d'esdeveniment i remugador en la repetició i a través de la prosòdia empàtica, que recorda anuncis o auguris fatídics. Quan les paraules insistents de Hinrichs diuen banalment en clau *semiòtica* que a tots nosaltres ens *falta* quelcom en aquesta vida i en aquestes limitacions socioeconòmiques, quelcom important, sublim (com la felicitat personal o una forma de satisfacció més profunda), hi coincidim involuntàriament. D'aquesta manera, les frases s'aferren a nosaltres *afec-*

273. Aquest espai de possibilitats s'estreny així que sabem d'on prové la citació: remet al suïcidi de l'actor, humorista i historiador de cultura Egon Frieddell, el treball i l'obra de qui foren prohibits pels nazis el 1938. En saber que estava amenaçat de mort, quan la SA va trucar a la porta de casa seva, va saltar del tercer pis, no sense abans cridar amablement cap avall: «Aparteu-vos, si us plau, que saltaré!» Vegeu Eva Behrendt: «„Kill Your Darlings!“ mit Fabian Hinrichs beim Theatertreffen», a: Tip Berlin, 02.05.2012, <<http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/rene-pollesch-kill-your-darlings-beim-theatertreffen>>.

274. Les paraules destacades són pronunciades de manera estirada i amb èmfasi.

tivament: de sobte, semblen voler dir *encara més*, apuntar a quelcom. Mitjançant aquesta dinàmica d'interpretar més enllà de si mateix, es presenten com a *malastrugues* i fins i tot *invoquen* allò anunciat.



Fig. 5: Imatge d'una escena de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch, Volksbühne Berlin, 2012. © Foto: Thomas Aurin.

La ironia alegre que acompanya aquest cant parlat –al capdavant, ens trobem al teatre i no en un ritual màgic– empeny tanmateix l'atenció cap a una «explicació» contrària i banal: les paraules de Hinrichs també es poden referir irònicament a la pròpia acció escènica, que no sembla portar cap significat «profund», sinó que més aviat planteja la pregunta si no li *falta* quelcom». Quin significat profund ha de tenir algú que no para de fer voltes per un escenari gairebé buit? «En tenim prou» amb això com a realització teatral? Tanmateix, aquesta pregunta crítica amb el teatre (que

hom podria adreçar a les estètiques contemporànies performatives postdramàtiques) pot canviar encara més el sentit dins la consciència de l'espectador, fins a assolir el sentit contrari: encara que el protagonista faci tot el que pot fer com a actor –mostra dedicació, és tècnicament virtuós, domina el seu ofici, parla incessantment i mostra un compromís increïble–, sembla que no «n'hi hagi prou». Aquí es fa palesa una peculiaritat de l'estètica de Pollesch, que arriba a coincidir amb la complementarietat, hipostatitzada anteriorment, de les vies d'anàlisi semiòtica i fenomenològica: a causa de la seva ambigüïtat semiòtica –o sia, en el sentit de la xarxa relacional polivalent que s'hi tracta–, el text entra en les relacions més diverses i més paradoxals amb l'escena que el condiona. La repetició exposa la citació tant a nivell de text com també de la *forma* de parlar. D'aquesta manera, el text adquireix a nivell fenomènic un *caràcter de trobada*, una proximitat social i comunicativa. Esdevé un medi, ens hi podem submergir, i adquireix una nova qualitat: es fa viu i autònom. A poc a poc es desprèn del parlant, com una fórmula invocadora, i ell mateix esdevé una invocació. Es fa experimentable com a procedent d'una altra instància o esfera: «*falta quelcom*». Mentre el protagonista en presenta variacions, que repeteix davant diferents destinataris, ara pensarós cap a si mateix, ara suplicant al cor o adreçant-se als espectadors, la frase sona cada vegada més com si «vingués d'un altre lloc», d'un observador fora de l'escena, d'un déu o d'un jutge. La repetició, la insistència i la solemnitat de la forma de parlar de Hinrichs exalten el material lingüístic profà, en una immersió conjunta en una esfera quasi religiosa, tot criticant l'autopercepció de la mera inherència de l'experiència. A nivell d'interpretació, aquest distanciament solemne del text quotidià permet una triple crítica: de la representació (dramàtica), de la norma (postdramàtica) presentment vàlida

de la realitat directament experimentable²⁷⁵ i de la col·lectivitat immersiva d'un «nosaltres» («ens falta quelcom») elevada a dogma. A nivell d'experiència, la solemnitat del tractament de text de la *invocació* admet tanmateix la crítica inversa del rebuig menyspreable d'aquesta col·lectivitat: al cap i a la fi, la vivim precisament com a sensació col·lectiva gratificant (*nosaltres*) d'aquesta realització teatral. Així doncs, el gest solemnement suplicant dins el tractament de text de la *invocació* presenta una crítica del contingut del text que s'adreça a la tendència immersiva: aquesta erra el *gestus* de la invocació en no sols atreure la seva intensitat, sinó també en enfrontar-s'hi escèpticament i rebutjar-la.

El tractament de text de la *invocació insistent* conté per aquest motiu un doble adreçament. Si la *insistència* es dirigeix a les persones presents (públic i grup de gimnastes), davant qui hom «insisteix» amb la seva preocupació (tot generant-hi desconfiança), el gest fenomènic de la *invocació* sembla adreçar-se implícitament a una cosa desitjada, l'aparició de la qual pretén ser acomplerta *criant-la*: l'escolta de la súplica de Hinrichs per la xarxa vol originar una millora i una intensificació de la seva relació («T'estimo. Per què no em truques? Si tens el meu número!»).²⁷⁶

Endinsament, assimilació, incorporació

Considerant la precària identitat escènica del personatge o de l'actor Fabian Hinrichs, cobra sentit l'oscil·lació entre allò abstracte i allò

275. Aquí es troben allò crític d'aquest «tractament de text» i la crítica que Stegemann fa del teatre postdramàtic.

276. POLLESCH, 2014: 303.

físic i personal que Hinrichs consuma repetidament (i que també es mostra a nivell del text), en frases com: «El comunisme es basa en l'egoisme. També sap que quan els altres estan bé, tampoc em claven garrotades quan hi ha lluites pels recursos. T'estimo. Per què no em truques...?»²⁷⁷ Hinrichs passa a la primera persona totes les posicions que apareixen al text, llevat de pocs fragments amb els que s'adreça als espectadors en segona persona del plural. D'aquesta manera, consuma l'assimilació o la incorporació d'un text –de manera anàloga a la incorporació de textos (teòrics) aliens amb la que l'autor Pollesch construeix els seus textos– que a l'inici era per força tan estrany a l'actor com els textos teòrics a l'autor. «Se'l vesteix», es diu metafòricament del procés abstracte d'assimilació, de vestir-se o d'endinsar-se. La imatge concreta correspon a accions com menjar o vestir-se, per exemple quan Hinrichs es posa un vestit de pop al final de la realització teatral, manifestant amb aquesta transformació (visiblement aparatosa per a l'actor) el procés fonamental de l'actuació: vestit de pop, Hinrichs continua sent Hinrichs, però tot i així, és algú diferent. Aquesta metàfora escènica –al mateix temps una performance corporal– permet d'entendre el procés abstracte de «vestir-se», de la transformació o la incorporació (el cos de l'actor és absorbit, engolit pel vestit) sempre des de dos vessants: l'abstracte i el concret. Dins el tractament de text de la *incorporació* o de l'*assimilació del text del paper*, en combinació amb l'acció escènica de posar-se el vestit, s'obre un espai de possibilitats i un corpus d'allò crític.

I és que el *tractament de text* no sols consisteix en absorbir o assimilar, sinó primerament en absorbir o assimilar *en unitat d'acció amb* el fet de posar-se el vestit. Encara que l'acció de vestir-se

277. POLLESCH, 2014: 303.

no tingui lloc fins al final de la realització teatral, la manera com Hinrichs parla el text i l'acció (posterior en el temps) de posar-se el vestit *poden* ser experimentades com a connexes i *raonables*, tot i que l'acció aïllada de posar-se un vestit de pop estrafolàriament llarg dalt l'escenari no tingui sentit com a tal, sinó que resulta absurda i desentonada. El tractament de text és aquesta combinació específica: el fet que el text es mostri d'aquesta manera i obri *només així* la possibilitat d'aquesta interpretació subliminar. En aquesta possibilitat rau també la crítica: en rebutjar el judici d'«absurd» introduint una distinció de «raonable juntament amb posar-se el vestit». *Absurd*, en el sentit de «teatre absurd», seria un tal vestit sense un text que obri la possibilitat d'aquest tractament de text; a l'inrevés, també ho seria aquest text sense un context escènic «adient» que ajudi a obrir aquesta possibilitat. En canvi, és *raonable* el tractament de text realitzat en Pollesch, que no emergeix de la posada en escena del text fins la realització teatral i que consisteix en la incorporació, l'assimilació o la transformació per incorporació, endinsament, etc. Per això, el tractament de text genèric és l'*assimilació*, la *incorporació*, l'*endinsament*: endinsament com a metàfora d'una aproximació realista a un paper teatral.

Dins aquest tractament de text, l'actor Hinrichs negocia la seva relació amb el paper i amb si mateix. Al mateix temps, l'actor Hinrichs «absorbeix» la teoria, se la fa pròpia. Aquí val a subratllar allò constatat aportant-hi informació addicional: Karin Knoll veu en aquesta assimilació un híbrid entre cos i teoria, en caracteritzar la forma de treballar de Pollesch com a «teoria incorporada i corporalitat teoritzada».²⁷⁸ Hinrichs, un actor de formació que es va graduar

278. KNOLL, 2010: 125.

a la prestigiosa escola d'interpretació de Bochum, completant posteriorment els seus estudis amb la carrera de ciències polítiques, marca un estil específic amb la seva actuació virtuosa tant intel·lectualment com corporal, que hi integra elements d'espectacle i amb prou feines aplica tècniques de teatre psicològic. En aquest context, Frank Raddatz parla en una entrevista d'un nou tipus d'actor, «l'actor que filosofa: que reflexiona a l'escenari sobre si mateix, sobre la seva existència com a artista o actor i sobre el món.»²⁷⁹

El parlar de l'escenografia

El text de Pollesch²⁸⁰ es mostra gestualment *en ell mateix* en la forma de parlar de Hinrichs (no és «interpretat» per Hinrichs), per la qual cosa és el portador pròpiament dit de la realització teatral. D'una banda, apareix *escrit* com a citació fragmentada del nom FATZER: el centre de l'escenari està dividit per dues cortines, una de xarpellera grisa, l'altra de tela amb lluentons. La cortina grisa penja, com un *teló de Brecht*,²⁸¹ a mitja alçada al centre de l'escenari. Al costat dret de la cortina figuren les lletres «Fat», a l'esquerre «zer».

FAT ZER

279. RADDATZ, 2015: 108.

280. Sobre l'autor i director Pollesch, vegeu l'apartat «Rerefons» més avall.

281. El llegendari teló de Brecht, un tros de teixit sobri penjat d'un cable estès a mitja alçada de l'escenari i que es pot córrer cap a ambdós costats, forma part dels anomenats efectes V (de l'alemany «*Verfremdung*», distanciament), destinats a desil·lusionar el públic i que contraresten la identificació amb l'acció escènica. Es pretén presentar allò conegut com a estrany, o sia des d'una nova perspectiva, donant-li una visió crítica; per exemple, poder seguir el canvi d'escena.

Quan més tard es tanca la cortina, apareix el nom «Fatzer»:²⁸² aquest text, compost per un sol nom i que no és *audible*, sinó *visible*, *representa* –a nivell semiòtic– els principis estructurals brechtians de fragment i muntatge. Al mateix temps, *presenta* a l'estil brechtjà i *executa* performativament, si bé només *ex negativo*, en *tancar* la cortina, quan el nom Fatzer esdevé totalment llegible. Així doncs, la paraula FATZER remet, en una imbricació complexa entre caràcter semiòtic i fenomenalitat, al teatre i al seu renovador Brecht. Es tracta d'un homenatge d'una sola paraula que identifica semiòticament i caracteritza fenomènicament la realització teatral.

Per altra banda, a la meitat esquerra posterior de l'escenari es troba un carruatge, la lona negra en forma d'arc del qual duu escrites una S i una T grosses invertides; la tercera lletra està escapçada i no queda clar si es tracta d'una I o d'una J. A l'altre costat, es troben impresos trossos de les lletres R, E i O. Els diferents fragments susciten la pregunta pel text complet.

Les inscripcions «FAT» i «ZER» a la cortina, que tancada permet llegir la paraula Fatzer, són per tant «fragments de Fatzer» en si mateixos, i amb aquesta picada d'ull irònica remetent al fragment de Fatzer autèntic: el text incomplet de Brecht «La caiguda

282. Fatzer fa referència al nom del protagonista de la peça didàctica inacabada de Bertolt Brecht, una «serralada de text inacabada» (vegeu més avall) de 500 pàgines, escrita entre 1926 i 1930, que la bibliografia estudiosa anomena «document de Fatzer» o «fragment de Fatzer» (nota al peu): «La caiguda de l'egoista Johann Fatzer», que tracta «[l]a lògica del derrocament, la marginació i el desprendiment del col·lectiu com a element necessari de la individualització, la relació entre acció revolucionària, grup i individu, la utopia en temps difícils, la butxaca i l'ètica», i com el Teatre de Marburg cita Nikolaus Müller-Schöll, expert en Fatzer, a la seva col·lecció de material: «Com es fa la revolució?» (col·lecció de material del Teatre de Marburg sobre Fatzer, temporada 2012-2013; font: <<https://docplayer.org/41961001-Fatzer-materialsammlung-spielzeit-2012-13.html>>).

de l'egoista Johann Fatzer», escrit entre 1926 i 1930. De nou, es palesa la indissociabilitat dels aspectes semiòtics i fenomenològics: la sensorialitat d'aquest tractament de text –el desmembrament en fragments d'un concepte altament significatiu dins la cultura teatral, que esdevé experimentable (o sia, és produït fenomènicament) mitjançant el tancament circumstancial d'una cortina– ens exposa a una multiplicitat d'interpretacions, a un joc d'obvietat i distanciament, de literalitat i pensament críptic a moltes bandes. D'aquesta manera, se'ns presenten els fragments de la solució interpretadora de tal manera que se'ns fa impossible de passar-la per alt. Les imbricacions de contingut i forma d'aquesta sala de miralls teatral desconstructivista i al mateix temps poèticament constructiva, multimediatitzada i múltiplement trencada s'estructuren de manera tan paradoxal que transmeten la impressió de deixar l'enigma formal ben lluny de ser resolt.

D'aquesta manera, aquest joc també actua irremissiblement com a crítica de la manca d'imaginació de les interpretacions senzilles i –vist en clau positiva– com a utopia política d'un delicat escodriny cercador, que no «mata» el món a base d'explicacions definitòries, sinó que gaudeix dels seus enigmes inherents. Dins el vibrant espai de possibilitats d'interpretacions que s'obre aquí en el pla sensorial i fenomènic de la mà d'una estètica performativa, dins la imbricació entre semiòtic i fenomenològic s'articula en aquest tractament de text una aspiració crítica: esdevé possible una experiència estètica «d'allò desconegut, d'allò diferent: una experiència que obre la mirada i dona ales a la nostra imaginació».²⁸³ Pollesch explica la seva concepció escènica de manera lapidària: deixa sovint el lloc sense

283. GOEBBELS, 2012: 131.

determinar.²⁸⁴ Traduït al context que ens ocupa, significa que allà on els elements de text visuals són co-constitutius del diàleg de la realització teatral, allò no definit, el no-lloc i la imprevisibilitat poden soscar críticament els dispositius. Tal tractament de text complex, que fa servir el recurs del fragment per a caracteritzar tota una teoria i pràctica del teatre, genera possibilitats de divergència que duen una força autocrítica inherent. Aquest ús del fragment compleix tots tres criteris d'allò *crític*: refusa una comprensió ràpida i consumible (la «crítica» en el sentit de «denúncia»), tot creant una crisi i desencadenant a partir d'ella la cerca de diferenciacions que amplien l'espai de possibilitats.

El carruatge, que resta desaprofitat «sensorialment i significativa» durant molt temps a l'escenari, també remet a Brecht, recordant el famós carruatge de la seva obra *La Mare Coratge i els seus fills* sobre la Guerra dels Trenta Anys, estrenada el 1949 a Berlín. Aprofitant-se de les possibilitats mercantils de la guerra, la Mare Coratge recorre el país amb el seu carruatge, convençuda d'haver de fer negoci amb la guerra per a alimentar els seus fills. Després de morir els seus fills –també a causa dels seus tripijocs–, acaba estirant el carro tota sola, abatuda pel destí. Si l'espai de possibilitats queda aquí ampliat pel fet que Hinrichs es presenta, vestit amb faldilla de xarpanera, com la Mare Coratge del clàssic de Brecht –faldilla que per altra banda respon a una moda de pertinences de gènere fluides–, la idea mena a una duplicació addicional, que situa Hinrichs en una posició dicotòmica com a actor i personatge en criticar la situació social, a la que dona suport perquè se'n beneficia *com a actor*, donada la seva relació contractual lucrativa amb

284. En una entrevista amb Frank RADDATZ, a: *ibíd.*, 2007: 210.

la Volksbühne, i com a personatge, malgrat criticar la fredor de la «xarxa», en trobar-la tan magnífica com la Mare Coratge la guerra perquè se n'aprofita: «Vull viure de la guerra / També li hauré de donar quelcom».²⁸⁵ Val a recordar que aquests contextos polifacètics, que contenen una abundor d'idees semiòtiques, només són beneficiosos per a una anàlisi fenomenològica si es presenten dins l'experiència de la realització teatral vinculats indissociablement amb fenòmens estètics i sensorials; per exemple, com aquí, quan la dimensió semiòtica s'obre tan sols mitjançant una determinada presència dels elements: el *com* del seu mostrar-se.

El silenci del cor. Els percentatges de parla com a reflex de la relació entre escenari i públic

Fins ara, els tractaments de text s'han mostrat a la zona marginal de la realització teatral, en l'enorme massa de text, en el *gestus* invocador del protagonista Fabian Hinrichs, que ha «absorbit» el text i el paper escènic o se'ls ha «vestit», així com en el parlar silenciós del decorat. Tanmateix, així que apartem l'atenció del protagonista cap a l'interior de la realització teatral, salta a la vista un sorprenent buit de text. Fora del discurs del protagonista, el text és experimentat sobretot en forma de la seva *manca*. Davant la invocadora i insistent «pressió» de parlar que el protagonista exerceix sobre els altres actors i els espectadors, aquests es mantenen remarcablement discrets, si més no els actors gimnastes: mentre ningú espera del públic que respongui a la insistència i a les preguntes de Hinrichs, és més sorprenent la reserva dels altres actors. Si bé moltes de les preguntes que Hinrichs adreça als

285. BRECHT, 1964: 19.

gimnastes presenten un to «retòric», alguns d'aquests adreçaments semblen sortir d'aquest marc: sonen talment com si els destinataris haguessin de respondre. En lloc d'entomar el diàleg ofert, els joves atletes segueixen fent la roda, la figuereta i salts (inclosos mortals), caminen sense més per l'escenari, per tornar a córrer junts i formar una mena de comunitat o assemblea, que a les escenes posteriors s'orienta com més va més vers el protagonista, perseguint-lo o agrupant-se davant, darrere o al voltant seu, escoltant-lo impassiblement, observant les seves accions i a voltes il·lustrant-lo amb números acrobàtics. Els disset gimnastes formen una mena de «figura» col·lectiva, semblant a un cor antic, que també actua com a centre de força col·lectiva que juntament amb el líder del cor també s'enfronta a un o diversos protagonistes.²⁸⁶



Fig. 6: Imatge d'una escena de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch, Volksbühne Berlin, 2012. © Foto: Thomas Aurin.

286. De fet, els gimnastes són denominats «acròbates» o «cor» a la versió oficial del text. (POLLESCH i KIRSCH, 2012: 195; 200)

La fenomenalitat d'aquest cor com a personatge també es mostra en el tractament de «text» de la no-resposta. A aquesta inacessibilitat s'afegeixen una tranquil·litat i una indiferència dignes, moments d'amable interès o d'alegria generalitzada de poder-se desfogar: aquests «15 millors gimnastes de Berlín», tal com són presentats per Hinrichs, no fan gens la impressió d'esforçar-se excessivament en mostrar les seves capacitats mentre duen a terme els seus exercicis, sinó que semblen divertir-se relaxadament i sense cap mena de pressió per rendir, mostrant una alegria lúdicament distesa en executar-los, ben a l'inrevés de l'afany de saber insistent i la insatisfacció del protagonista. Tot plegat crea l'experiència sensorial d'una comunió flegmàtica i anònima, d'una mena de xarxa dins la qual Hinrichs es deixa caure literalment més endavant, abraonant-se al grup del cor i deixant-se «passar» com en *crowd surfing* entre un grup de fans o en un exercici de confiança. La uniformitat del cor és destacada pels vestits andrògins monòtons: leggings i samarretes estretes clares, amb estampats de bitllets. El seu físic divers dota els joves gimnastes curiosament de trets individuals, com si fossin rudiments d'una personalitat pròpia.

Aquestes experiències fenomèniques també es troben indissociablement lligades amb una riuada de signes complexos. Els bitllets estampats a les samarretes remetent involuntàriament a la paraula «capitalisme», pronunciada dotze vegades. Això origina interpretacions (per exemple, que malgrat la seva individualitat, els gimnastes deixen absorbir-se pel procés de valorització capitalista sense resistir-s'hi). Tampoc para de sentir-se (13 cops) la paraula «xarxa»; en combinació amb «capitalisme», l'espectador va deduint que aquest «cor» encarna una tal xarxa. Dins el context dels discursos crítics sobre la «connectivitat» en xarxes socials, és possible teixir altres relacions especulatives; per exemple, que el capitalisme de la xarxa

ja no és un capitalisme del qual els individus cerquin de sostreure's (i hi fracassen), sinó un capitalisme reconfortant, de *wellness*, al qual hom es lliura voluntàriament. Justament això és el que «conta» l'acció escènica superficialment austera: els fragments de text en què Hinrichs esmenta el capitalisme o la xarxa, els bitllets estampats, la uniformitat del cor de gimnastes i la seva calma estoica es conjunten a nivell tant fenomènic com semiòtic per a crear una mena d'al·legoria d'una *xarxa* pacífica i amorosa, arquetip d'una «xarxa social», ideal d'una comunitat d'ex-individus que ara es vesteixen uniformement, que acompleixen complaentment accions col·lectives i que mantenen relacions difuses entre ells.

De forma corresponent, el «cor» es troba a gairebé tot moment en moviment i es reconstitueix una vegada i altra, tot encarnant en perfecció irònica les característiques d'una comunitat en xarxa idealitzada: mobilitat, uniformitat i individualitat, flexibilitat i disponibilitat. Tal com ho resumeix Schuster de manera concisa, dona a aquests trets neoliberals «la concreció necessària per no quedar-se aturat en idees genèriques i abstractes».²⁸⁷ Reprodueix l'economia predominant, la seva forma no es deixa definir, no constitueix un tot clos, no presenta cap identitat o límit recognoscible des de fora, tot resta en l'estat *potencial*. Com a «personatge» que encarna una xarxa neoliberal, el «cor» de gimnastes no es comunica directament amb els espectadors ni amb Hinrichs, sinó que «transmet» contactes i processos en un espai intermedi de negociació i de vinculació de bell nou contínues. Els «coristes» estan sempre disposats a canviar de posició o a adaptar-se immediatament als condicionants escènics canviants, tot encarnant a la perfecció les qualitats

287. SCHUSTER, 2013: 189.

que s'esperen de l'individu dins una estructura social capitalista. Segons Schuster, «allò que es negocia amb el cor en xarxa és el *nosaltres* com a pura suma d'un jo, o sia un grup que crea comunitat tan sols en aparença».²⁸⁸ Foucault diagnostica la societat en xarxa, aquí simbolitzada i figurada performativament, en els següents termes: «Crec que ens trobem en un moment en què el món es percep a si mateix menys com una vida gran que evoluciona al llarg del temps, sinó més aviat com una xarxa que enllaça els seus punts i travessa el seu garbuix.»²⁸⁹ Les relacions «parasocials» dins aquesta comunitat i les seves formes de comunicació, en què es formen comunitats virtuals a partir d'«amics i seguidors», es caracteritzen perquè hom creu conèixer-se malgrat no haver-se vist mai. Es creen suposades comunitats, «intimitats» a distància, la simultaneïtat i l'entrellaçament de proximitat i llunyania. El cor de gimnastes representa segons Schuster una generació jove «afectada especialment per aquestes formes de comportament: xarxa i connectivitat, individualització i molts contactes».²⁹⁰ Davant aquest «cor de membres de la xarxa», el protagonista Hinrichs és viscut com a solitari «heroic», gairebé sempre amb el tors nu o la seva vestimenta particular, a qui li costa arribar a comunicar-se amb aquest cor: «Éts una xarxa! [...] Representes el CAPITALISME!»²⁹¹ Mitjançant els seus desitjos i desencisos explícits envers la xarxa, aquesta experiència fenomènica del Hinrichs personatge cristal·litza en l'*al·legoria* del

288. SCHUSTER, 2013: 189.

289. FOUCAULT, cit. a: POLIANSKI, 2009: 13.

290. SCHUSTER, 2013: 162.

291. POLLESCH, 2012: 48.

protagonista com a individu que s'expressa lingüísticament; dins el terme d'*al·legoria* es conjuguen de nou el fenomènic i el semiòtic, la imatge i el signe. Tal com destaca Hajo Kurzenberger, la corporalitat i l'encarnació d'un cor pressuposen d'una banda la seva «funció ocupadora i generadora d'espai, el seu treball mimètic, o sia sobretot físic, en transmetre i representar l'acció mítica a les tragèdies».²⁹² Aquesta pròpia transmissió genera espai per a un discurs crític, perquè la presència d'un cor a l'escenari conté la possibilitat d'una diversitat de veus. A les realitzacions teatrals modernes, un cor pot adoptar funcions divergents, tot aportant, en paraules de Weiler i Roselt, «formes diverses de comunitat a la realització teatral» (Weiler 2017: 240). La distància entre el protagonista Hinrichs com a actor parlant per excel·lència i el «cor» de gimnastes com a massa corpòria muda s'ajunten en una idea: el *silenci del cor*. «L'afeció rítmica dels diferents cossos humans al cos del cor», que torna «experimentable la corporalitat com a mode bàsic de l'existència humana amb especial concentració i força al teatre» (Kurzenberger, 65), converteix el «cor» en una al·legoria de corporalitat muda.

Aquest «cor» de gimnastes mut, però gairebé sempre inquiet i de fesomia canviant, esdevé d'aquesta manera el mirall o l'alter ego del públic, que també hi és present «en massa» i tampoc no parla, expressant-se de forma no verbal, (quasi) només mitjançant moviments del cos, potser també amb estossecs o aplaudiments. Així doncs, tots dos destaquen pel «tractament negatiu» de text: no diuen *res*. Ara bé, atès que, a diferència del públic, hom espera text dels presents en massa a l'escenari, el silenci del cor esdevé marcat. No hi ha silenci general, a tothora se sent música, o bé

292. KURZENBERGER, 2009: 39.

Hinrichs parla; sempre hi ha text en alguna forma o altra. El silenci del cor n'és l'excepció destacada. Quan Hinrichs reparteix tovalloles als gimnastes xops després d'una escena sota la pluja artificial, els explica tot alterat que l'escena tot just passada era massa bonica i que s'hauria hagut de suprimir. Perquè així no hi ha manera de viure, això seria «massa alegria, merda!» Repta el cor: «*Però digues alguna cosa d'una vegada!*» I els gimnastes hi responen plegats, però cadascun a un ritme diferent, dubitativament: «Soc una colla bastant trempada.» Hinrichs exclama consternat: «Què?», a la qual cosa el cor repeteix, com un missatge automàtic al telèfon: «Soc una colla bastant trempada.» De nou Hinrichs: «Què?» I el cor hi torna: «Soc una colla bastant trempada.» Després de la tercera vegada, Hinrichs diu: «Sí, per això estic tan confós.» D'aquesta confusió també parteix el pressentiment que aquest encontre és més que l'experiència del protagonista –o del cor o del públic– no és capaç de copsar (lingüísticament). En l'encontre, el silenci esdevé sublim: un parlant que sembla acaparador i proper es troba una forma d'existència imperceptible i silenciosa al davant. L'estranyesa pel silenci i per la peculiaritat de l'altre genera una distància insalvable. Al mateix temps, el tracte amb aquest ésser tan peculiar mena a una proximitat i un afecte inesperats, que esdevenen escènicaament experimentables quan Hinrichs i el cor s'aixopluguen junts de la pluja sota el carruatge.

La crueltat de l'«amor» no correspost entre el cor i el protagonista, entre el silenci del món i l'home que es desespera als límits de la raó lingüística d'una banda, i els moments massa harmoniosos de l'altra tan sols són atenuats per la ironia concomitant que es fa notar en la prosòdia de Hinrichs i en el tracte despreocupat i lleuger amb membres individuals del cor: en realitat, seria ingenu suposar que només ens cal agafar-nos per les mans –com ho fa

amb una gimnasta— per a solucionar els nostres problemes de comunicació. En l'exageració de la convivència acaparadora rau un distanciament irònic, i dins aquest una crítica de les afirmacions per a quedar bé i els «m'agrada» simplistes de les xarxes socials. La confraternització, l'harmonia i la identitat poden originar una alienació real, una estranyesa secundària. No sols el cor és inconstant i imprevisible; també ho és el protagonista, que passa alternament per experiències d'alienació i de proximitat, per la qual cosa no presenta un «subjecte idèntic amb si mateix» (Matzke) que manté un diàleg controlat amb un altre subjecte, sinó, seguint l'opinió d'Annemarie Matzke, un diàleg al qual es reconstitueixen permanentment el paper i la identitat mitjançant la distància i la inseguretat productives i creatives: «La situació comunicativa teatral és desplaçada i qüestionada permanentment: la dialogicitat no es limita a un dualisme entre dues posicions, sinó que esdevé un qüestionar i confondre permanent, també de la posició de l'espectador.» (Matzke, *Angewandte*, 130)

Al capdavant, el silenci del cor assumeix una funció crítica: una *denúncia* dels mals interpersonalment com a reacció del protagonista; un impuls a la *diferenciació* (no tota desigualtat és injusta; per exemple, la «distribució» de text entre espectadors i actors és desigual, però no injusta, sinó acceptada per les convencions); i una *crisi* del diàleg, que al teatre es presenta com a monòleg absurd i a la societat com a solitud.

Making of. Rerefons de *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia*

René Pollesch va ser dels primers graduats de l'Institut d'Estudis de Teatre Aplicats (ATW) de la Universitat Justus Liebig de Giessen,²⁹³ fundat el 1982 per Andrzej Wirth, teòric de teatre polonès i deixeble de Brecht, i que impulsa la unió i la permeabilitat entre l'estètica teatral pràctica i la formació de teories. Hans-Thies Lehmann, que hi va treballar com a col·laborador científic i hi publicà *Postdramatisches Theater* el 1999, lloa l'esperit lliure de Wirth i el seu interès pel teatre jove radical, que han convertit «l'ATW en un planter de creativitat».²⁹⁴ La fecundació mútua entre teoria i pràctica, així com la negativa a correspondre a un concepte prefigurat de teatre i ciència²⁹⁵ marquen fins avui l'orientació de l'Institut. Pollesch destaca endemés la influència de les peces didàctiques de Brecht, que considera una iniciació al seu treball teatral. Pollesch duu més enllà la idea d'«actitud» de Brecht i l'«estreta connexió entre corporalitat present i procés de pensament»,²⁹⁶ a més de tècniques com l'efecte V (distanciament), per a obtenir una visió més

293. El teòric de teatre i literatura germano-polonès Andrzej Tadeusz Wirth va assumir com a cofundador el càrrec de director de la nova carrera a Giessen el semestre d'hivern 1982-1983, procedent dels EUA. El 1999, Heiner Goebbels en va assumir la càtedra a l'Institut, que actualment dirigeix juntament amb Gerald Siegmund (vegeu MATZKE, 2012a: 7).

294. Discurs d'homenatge de Hans-Thies Lehmann amb motiu del 30è aniversari de l'ATW <<https://www.uni-giessen.de/fbz/fb05/atw/institut/ueber%20uns/geschichte/atw30>>.

295. Vegeu MATZKE, 2012: 8.

296. VASEN, 2016: 31.

aguda de les configuracions de poder actuals, de «construccions que pretenen ser la normalitat»,²⁹⁷ perquè «el que ha de ser recuperable no és l'ésser humà com a projecte, sinó l'ésser humà com a constructe».²⁹⁸

Durant la seva carrera a Gießen, Pollesch va experimentar amb un estil que aplegava el llenguatge quotidià i la teoria, així com amb un estil de parlar accelerat a l'escenari marcat per crits ocasionals. Del 2001 al 2007, va assumir la direcció artística del *Prater der Volksbühne* a Berlín, on es va estrenar la seva trilogia pionera *Stadt als Beute* (2001), *Insourcing des Zuhause – Menschen in Scheiß-hotels* (2001) i *Sex* (2002), convidada al Berliner Theatertreffen de 2002, on tracta les relacions de poder sexistes de les societats neoliberals occidentals, basades en l'heterosexualitat com a norma i que marquen la vida professional i privada, així com l'art i la cultura del neoliberalisme. Els àmbits temàtics transversals inclouen l'antirepresentació, la subjectivitat i la politicitat, prenent sempre en compte la imbricació entre teoria i pràctica: «L'estudi teòric –no sols de teories de teatre, sinó també del subjecte o del llenguatge– es troben en peu d'igualtat amb la pràctica teatral.»²⁹⁹ La crítica radical de la representació desconstrueix totes les posicions del teatre dramàtic, orientant-se en canvi vers el llenguatge del cinema, de formats televisius i de la publicitat. La forma d'actuar que Pollesch desenvolupa amb els seus actors, així com els seus textos, són programàtics, atès que no representen els seus temes objectivament, sinó que els reproduïxen estèticament alienats a l'escenari,

297. RADDATZ, 2007: 196.

298. René POLLESCH, a: RADDATZ, 2007: 199.

299. MATZKE, 2012a: 120.

deixant-los en certa manera a la seva mercè, tot concedint-los un estatus de subjecte. Juntament amb el model representatiu, també esdevé problemàtica la relació dels subjectes amb el món i els papers que hi juguen; per això, Pollesch també qüestiona institucions teatrals tradicionals, com director, actors, apuntador, etc. Per exemple, l'apuntadora participa assíduament a la realització teatral, corrent per l'escenari amb els actors a la vista de tothom o asseguda a la primera fila del públic, on dicta línies i línies de text als actors amb tota la calma del món, amb el mateix volum de veu. Això remet al fet que el text no reflecteix la inquietud inherent dels personatges, sinó que constitueix un recurs teatral. Seguint la tradició de Brecht, no és l'autor qui esdevé visible com a subjecte, sinó el text en forma de la feina de correcció de l'apuntadora.

Les posades en escena de Pollesch tracten les crisis de la societat capitalista tardana neoliberal,³⁰⁰ tot plantejant qüestions d'actualitat dins el context global d'economia, tecnificació i globalització, i debatent dins aquest marc la construcció d'identitat i alteritat.³⁰¹ Per aquest motiu, Diedrich Diederichsen denomina la forma com Pollesch tracta la teoria «teatre discursiu».³⁰² El discurs hi té lloc en sentit doble: d'una banda, és (re)produït al teatre, i de l'altra, Pollesch alimenta el discurs amb el propi teatre. Pollesch radicalitza l'encreuament de nivells lògics, i lluny de limitar-se a presentar

300. Vegeu SIEGMUND, 2014: 130.

301. Vegeu BERGMANN, 2015: 253.

302. Vegeu per exemple Gerrit BARTELS: «Glück und Versprechen. Diedrich Diederichsen und René Pollesch reden über Pop», a: Tagesspiegel, 20.3.2014. <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/diedrich-diederichsen-und-rene-pollesch-reden-ueber-pop-glueck-und-versprechen/9639884.html>>.

afirmacions o situacions aïllades, torna el context ambigu en el seu conjunt, en *recrear-lo* en lloc de *presentar-lo*. D'aquesta manera, a l'escena no es *representen* situacions vitals reals, sinó que es *performen*, però al mateix temps, també es *relaten recursivament* (remetent interpretativament a si mateixes). A diferència del teatre representatiu, el tema es divideix d'aquesta manera en dues formes de manifestació oposades: és formulat explícitament i *també* apareix com a acció escènica que no imita una trama, sinó que *s'acompleix* performativament aquí i ara.

De manera equivalent, Pollesch també vincula els discursos socials, polítics i filosòfics amb si mateix i amb els actors: «Què té això a veure amb mi?» és una cita que se li ha atribuït en el seu treball amb actors.³⁰³ A causa de la doble aspiració de tractar les formes de vida i les qüestions pròpies en estudiar obres de teatre existents, Patrick Primavesi parla d'una nova idea de què és considerat «polític»: l'estudi autoreflexiu de la situació pròpia, que –més enllà de Brecht i de les idees que s'hi basen d'un teatre que informa i adopta posicions polítiques– fa teatre de *forma política*: «El camí fins allí només pot passar tanmateix per una nova consciència que el propi teatre forma part de la realitat.»³⁰⁴ Pollesch ho mostra sobretot als seus textos, que en una barreja de fragment teòric i discurs quotidià remetent a si mateixos, al teatre i a la realitat, tot criticant la idea d'«autoria artística». Justament aquesta realitat anomenada «teatre» és el que Pollesch sembla subratllar una vegada i altra als

303. Pollesch formula aquesta pregunta als actors al documental de ficció *Stadt als Beute* <<https://www.filmgalerie451.de/de/filme/stadt-als-beute>> [29.6.2022].

304. PRIMAVESI, 2011: 99.

seus treballs justament quan distancia estèticament: el lloc privilegiat d'aquest distanciament són els seus textos.

De la vinculació contínua entre pràctica de posada en escena i generació de text va sorgir una idea de *direcció d'autor*, segons la qual Pollesch canvia els seus textos al llarg de tot el procés d'assajos: Els seus «textos no sorgeixen en la seva forma definitiva sinó mitjançant el debat i la improvisació durant el procés d'assajos, la qual cosa els vincula estretament amb els performers implicats en la posada en escena».³⁰⁵ La direcció i l'autoria, normalment «dos processos creatius complementaris, però tancats en si mateixos», s'uneixen en un procés comú «articulat de manera oberta vers l'acte teatral».³⁰⁶ En lloc de realitzar una direcció convencional, Pollesch sol reduir les seves instruccions a una parla concatenada ràpida i a l'autoreferencialitat, en què Primavesi identifica un «treball artístic estètic» i una «pràctica condicionada socialment» simultanis.

Pollesch ha produït més de 150 obres o posades en escena als darrers 25 anys. El 2001 va obtenir el Premi de Teatre de Mülheim per *world wide web slum* (Prater de Berlín 2001), i de nou el 2006 per *Capuccetto Rosso* (estrenada el 2006 al Festival de Salzburg). El 2002 va ser nomenat com a millor dramaturg alemany per la prestigiosa revista *Theater heute*. El 2007 va obtenir el Premi Nestroy de Teatre dins la categoria d'autor i el Premi d'Autor per *Das purpurne Muttermal* (estrenada el 2006 al Burgtheater de Viena) i el 2008 el Premi del Públic de Mülheim per *Fantasma* (estrenada el 2008 al Burgtheater de Viena). El 2012 va ser guardonat amb

305. VOLLHARDT, 2014: 70.

306. NISSEN-RIZVANI, 2015: 115.

el Premi Else Lasker-Schüler per la seva obra. El 2018 va obtenir el Premi Dramatúrgic Jürgen Bansemer & Ute Nyssen. Des de la temporada 2021-2022, René Pollesch és intendent de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín.

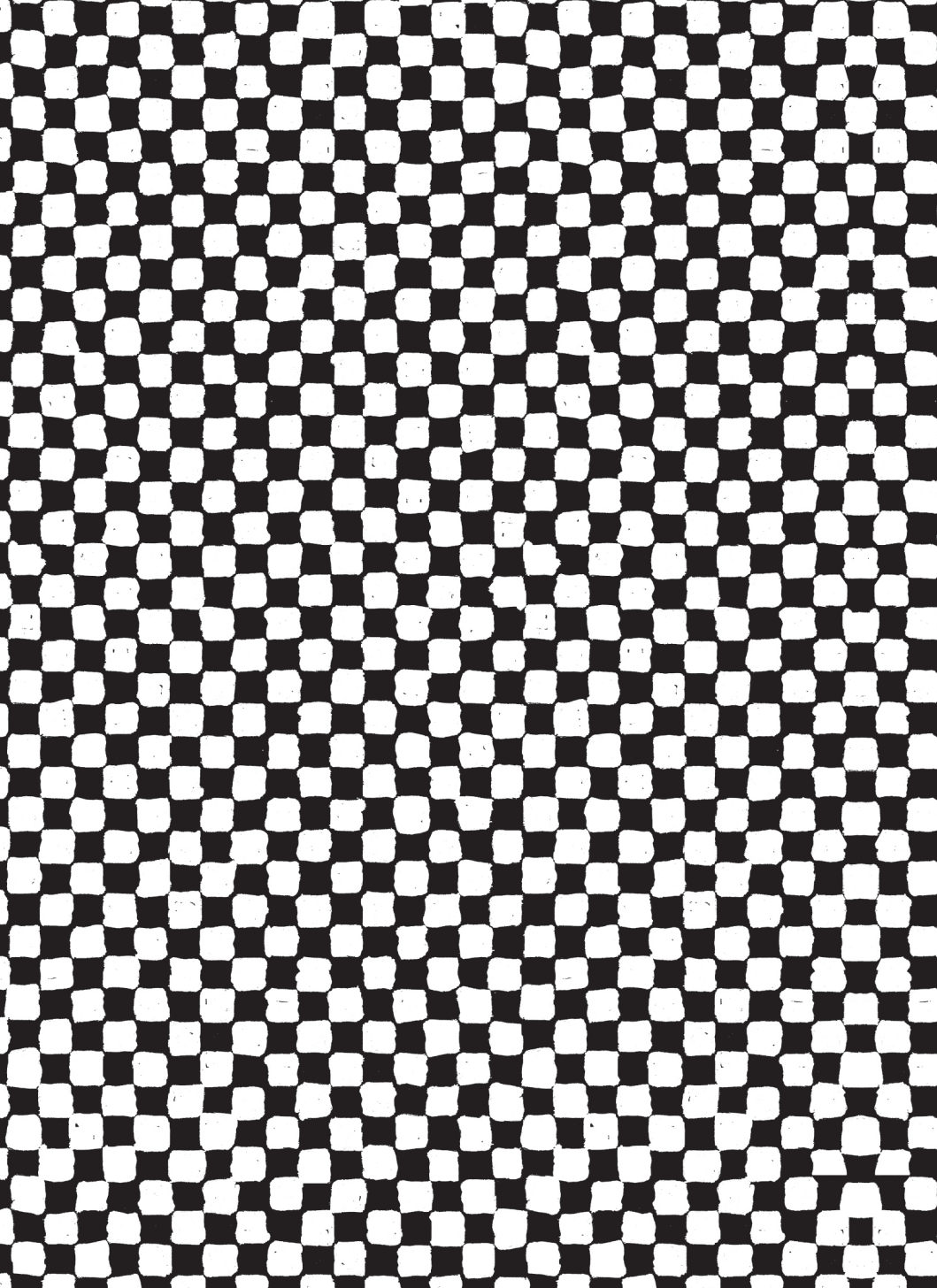
Segons Matzke, el principal tema de Pollesch rau en la redefinició de totes les funcions escèniques d'acord amb un model de collectivitat recognoscible en tots els seus treballs, portador de la idea del «treball permanent del teatre com a situació».³⁰⁷ L'estètica i la forma de treball estan indissociablement relacionades. Performar significa sobretot parlar, tant en l'actuació frontal al prosceni, on els actors parlen directament al públic, com també en la renúncia a qualsevol il·lusionisme escènic. El llenguatge no es basa en les característiques dels personatges, sinó de la situació teatral com a tal, per a les quals l'acció escènica no és més que un pretext. Al centre es troba la situació escènica, el diàleg a l'espai intermedi entre escenari i públic. Al mateix temps, aquesta comunitat d'actors i públic és qüestionada una vegada i altra. A *Kill your Darlings*, Hinrichs s'adreça sovint als espectadors des del prosceni en primera persona plural. Això suggereix comunitat, inclosa comunitat de producció, i presenta la realització teatral com una obra conjunta dels actors i del públic; però justament això s'esberla quan Hinrichs juga, segons Schuster «amb posat de presentador», davant el públic amb la «possibilitat d'una comunitat» (dels presents), per acabar per descartar-la al final: «Això no era per vosaltres. Això no ho hem fet per vosaltres. Això no ho hem fet mai per vosaltres!»³⁰⁸ Pollesch vincula amb grups de

307. MATZKE, 2015: 16.

308. SCHUSTER, 2013: 177.

treball col·lectiu com SheShePop o Rimini Protokoll el fet que aquest teatre pretengui ser més aviat el «medi d'un discurs entre autor i públic» que no pas el producte acabat d'una posada en escena. Tal com diu Nissen-Rizvani citant Lehmann, «la gestió teatral autoritària es troba en vies d'extinció.»³⁰⁹

309. NISSEN-RIZVANI, 2015: 123.



3. Seeing oneself living.

Roger Bernat: *Numax-Fagor-Plus*

Estrenat el juliol de 2014 al Festival Grec de Barcelona, *Numax-Fagor-Plus* del director català Roger Bernat amplia i radicalitza la dimensió performativa i l'aspecte d'esdeveniment de la realització teatral, donant nous matisos a la participació i a la ficció: si la situació teatral a *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* de Pollesch és constituïda pels discursos, a *Numax-Fagor-Plus* esdevé el propi esdeveniment. El plantejament per a l'anàlisi fenomenològica resulta aquí d'una estranyesa directa: la curiosa desaparició progressiva, fins a l'absència final, de la protagonista i el consegüent «interrogant» pel que fa a l'estatus, la identitat i la funció dels presents restants, a qui falta la contrapart dins la «copesència física d'actors i espectadors»³¹⁰ característica del teatre. Si a la realització teatral de Pollesch hem preguntat pel com del mostrar-se del text, l'interès de l'estudi se centra ara en la qüestió de *com a què* es mostren en elles mateixes aquesta situació de la realització teatral curiosa i les instàncies que la constitueixen –actor(s) i espectadors– sota la condició de la desaparició d'una d'aquestes instàncies; és a dir, la fenomenalitat de la realització teatral.

310. FISCHER-LICHTE, 2004: 47.

Fenòmens precaris. A la zona marginal de la realització teatral

Numax-Fagor-Plus també presenta «zones marginals de la realització teatral», que inclouen la configuració a mode d'instal·lació i les converses entre espectadors que propicia la situació, que ajuden a trencar el dispositiu teatral tradicional de separació entre escenari i públic.

La instal·lació com a exacerbació del dispositiu teatral

La realització teatral no va tenir lloc a un teatre regular, sinó al Museu d'Arqueologia de Catalunya. Al vestíbul, unes mampares divisòries creen una configuració estructural transitable que condiciona l'espai, on els espectadors poden passejar lliurement, tot prefigurant les expectatives i una major disposició a participar, i generant al mateix temps escepticisme i curiositat. Aquesta «franquesa» treu els espectadors de tota il·lusió de teatre representatiu, submergint-los dins l'experiència immersiva de la realitat (que a posteriori es revelarà com a reenactment documental). De manera semblant a una novel·la evolutiva, on el protagonista és arrencat del seu món infantil i s'ha d'imposar al món dels adults, l'espai inesperat del *museu* –el canvi d'un entorn teatral familiar per un món d'instal·lació i documentació– esdevé experimentable com a crisi que fa «madurar» els espectadors al llarg de l'esdeveniment, fins a esdevenir protagonistes d'una realització teatral o d'una realitat autoresponsables. Per això, hom pot dir que la instal·lació culmina el dispositiu teatral de l'experiència representativa en forma d'una divisió de papers entre actors i espectadors mitjançant la participació i una maduresa forçada.

Converses entre espectadors. «Exercici previ» d'autoapoderament

Les converses entre els espectadors formen una segona zona marginal de la realització teatral. L'ambient exaltat i estiuenc del Festival Grec té quelcom de l'estat d'ànim previ a la pròpia «aparició» pública en aquella assemblea llegendària de la lluita obrera, que segons el tríptic en constitueix el contingut. La situació d'exposició dona als espectadors l'ocasió de parlar entre ells mentre observen les fotos exposades a les mampares, abans de prendre lloc a les tres files de cadires disposades en forma d'U. Durant els primers set minuts després que els espectadors s'hagin assegut, mentre encara no es produeix cap acció escènica, continuen les converses entre els espectadors. Les valoracions i expectatives expressades influeixen l'experiència de la realització teatral. En referir-se a l'esdeveniment, anotar *distincions*, *denunciar* allò que troben, veure venir una *crisi*, etc. amb actitud diferenciadora, qüestionadora o distant, les converses entre espectadors assumeixen una criticitat fonamental o potencial de la realització teatral, entenent la crítica triplement com a *distinció*, *denúncia* i *crisi*, i segons Kant, Foucault i Butler³¹¹ com a virtut política, a saber –en paraules de Foucault– «l'art de no ser governat d'aquesta manera»:³¹² ni per estructures com les que imperaven a l'època de la lluita obrera recordada aquí, ni per les de la pròpia realització teatral.

311. Judith Butler destaca que el concepte d'actitud crítica de Foucault ("virtut en general") es basa en l'aspecte de la *virtut*. (BUTLER, 2002: 253).

312. FOUCAULT, 1990: 38.

El domini públic tens i relaxat com a espai teatral

El museu és un espai públic. Els espectadors hi prenen lloc, i la performer no apareix fins passats uns deu minuts. El temps transcorregut fins el començament «pròpiament dit» de la realització teatral, és a dir, fins l'inici de la primera acció escènica, és un lapse públic precari compartit amb altres, dins el qual tenen vigència les normes de comportament i en què se segueixen estratègies socials d'autorepresentació. En sentit estricte, hom podria parlar d'una «avantsala» del domini públic on hom ja no es troba en un àmbit totalment privat, però tampoc especialment exposat: així doncs, es va amb compte amb què es diu. Qualsevol transgressió suposa un risc social. Qui parla és en tot cas més vulnerable que qui calla (si bé qui calla «no pot *no* comportar-se»).³¹³ Aquesta tensió subtil provoca converses entre espectadors pensades per a passar l'estona, però que al mateix temps presenten trets d'una autorepresentació en públic. Els continguts de les converses estan relacionats amb la situació, són innocus i genèrics: xerrameca destinada, quant a contingut i paralingüísticament, a satisfer normes socials. Potser a causa de l'espera, sembla que es meni amb més intensitat del normal que abans d'una realització teatral. Qui diu quelcom en aquesta «avantsala» del domini públic s'exposa –a causa de la tensió més alta, deguda al seu torn a l'espera prolongada– més que abans d'altres realitzacions, però també pot comptar amb més aprovació: l'espera uneix. Atès que a l'espai hi ha molta claror, els presents són ben visibles i es poden observar, vigilar, copiar o –a l'inrevés– comportar de manera marcadament *diferent*. La sala no està dividida en escenari i platea, cosa que fa l'estatus d'espectador

313. Vegeu WATZLAWICK, 1980: 51.

encara més precari: a diferència de la sala de teatre enfosquida, el públic no es troba assegut davant un escenari buit, mentre espera passivament que hi comenci l'acció, sinó «sota el focus». D'aquesta manera sorgeix la tasca de superar adequadament aquesta situació i de jugar bé el seu «paper».

A *The Presentation of Self in Everyday Life*, Erving Goffmann descriu l'omnipresència del joc de rol a l'espai públic: l'intent de les persones observades d'influenciar els seus observadors sol anar més enllà de l'«individual's game»³¹⁴ discret i assertivament capriciós, que permet als observadors una observació relativament poc distorsionada:

*There are many sets of persons who feel they could not stay in business, whatever their business, if they limited themselves to the gentlemanly means of influencing the individual who observes them. At some point or other in the round of their activity they feel it is necessary to band together and directly manipulate the impression that they give. The observed become a performing team and the observers become the audience. Actions which appear to be done on objects become gestures addressed to the audience. The round of activity becomes dramatized.*³¹⁵

314. GOFFMAN, 1971: 220.

315. GOFFMAN, 1971: 221. («Hi ha molts conjunts de persones que tenen la sensació de no tenir-ne prou per a les seves intencions, siguin quines siguin, si es limiten als mitjans discrets d'influenciar l'individu que els observa. En algun moment de la seva activitat, senten la necessitat d'ajuntar-se i manipular directament la impressió que transmeten. Els observats esdevenen un equip de performadors i els observadors el públic. Les actuacions que semblen estar destinades a objectes esdevenen gestos adreçats al públic. El context de l'activitat esdevé dramatitzat.»)

Si les persones que s'esperen actuen entre elles (i davant si mateixes), hom pot parlar en aquest sentit de *teatre*. La definició de mínims de teatre d'Eric Bentley diu: «A representa B davant C.»³¹⁶ Per això, hom pot veure en les converses entre espectadors una primera participació espontània (quasi teatral) que evoluciona a través d'elements escènics addicionals, cosa que converteix els espectadors en actors no sols *socials*, sinó també específicament *teatral*s. Així ho veurem més endavant, a partir del desenvolupament de la funció del *performer*.

A la «sala de teatre» reestructurada del museu, els espectadors també formen quelcom similar a una assemblea. Tal com a l'assemblea històrica dels treballadors de la fàbrica de Numax objecte del tema, els espectadors prendran la paraula en el transcurs de la realització teatral. Per això, el pressentiment d'una «actuació» pròpia esperona encara més l'ambient, cosa que es fa notar als comentaris. A falta d'una acció escènica, el públic comença a omplir el seu *paper social* com a espectadors competents, esdevenint *actors escènics*. Aquest és el primer pas d'un canvi de paper o d'identitat, que culmina en l'autoapoderament del públic.

Camí de l'autoapoderament. Condicions prèvies estètiques

A diferència d'un entorn teatral, la situació d'entrada no ofereix als espectadors cap «mediatització» o «reserva teatral» que els permeti d'interpretar l'acció com a actuació en el sentit d'un paper teatral, o sia de saber-se ocults rere una *màscara*; en canvi, parlen els uns amb els altres «sense mitjancers» i sense cap «fer veure

316. «A impersonates B, while C looks on». (BENTLEY, 1967: 150)

que» teatral. Tot i així, sembla exposar-se un ambient social practicat diàriament. En no succeir res d'escènic, els espectadors són més visibles, però en la situació d'espera que fa la sensació que els actors encara no estiguin a punt per a actuar, baixa la inhibició davant l'actuació pròpia. Els espectadors que presenten la intenció de la situació i saben desemmascarar-la com a terreny de joc previst per a la seva participació s'hi poden «llançar» com qui es posa una màscara: aquesta «màscara» de la situació exhortatòria –desemmascarada com a «escenificada»– els protegeix de nou, com abans a la sala fosca. Ells també poden fer proves escèniques sense massa risc, seguint la idea: és un experiment teatral; no hi fa res si l'espifies!

Quan finalment comença allò que hom té per la «realització teatral pròpiament dita» amb una performer que llegeix el text projectat d'una tal «MERCÈ», assumint durant un temps aquest «paper» (abans de passar-lo després d'un quart d'hora aproximat a un espectador, seguint una acotació també projectada), tot indica que els presents ho entenen com a regla de joc («llegir en veu alta el text projectat»), atès que segueixen la seva «acotació» després d'alguns dubtes per llegir les projeccions posteriors en veu alta. Com que ningú hi objecta, l'acció escènica consisteix d'aleshores endavant sobretot en la lectura en veu alta (en mode precari) dels textos projectats. La performer hi intervé menys i desapareix temporalment del focus de l'atenció. Una mica més tard, assumeix de nou el paper de lideratge –seguint una altra acotació–, aquesta vegada com a «IDOIA», en qualitat de qui insta els espectadors a reagrupar les cadires, situant-s'hi davant. Poc abans del final, desapareix completament del focus (i també de la vista d'alguns), i és a tot estirar aleshores quan els espectadors, abandonats ara a la seva sort, esdevenen visiblement (i involuntària) actors. Així

doncs, al llarg de la realització teatral ha tingut lloc una inversió de l'assignació de papers socials: si el públic –seguint una convenció tàcita del teatre com a esdeveniment cultural– assumeix primer el paper social d'«espectador» i la persona que «indueix» la lectura, el paper social de «performer», al final el primer es retroba en el paper social d'«actor», mentre que l'antiga performer sembla haver passat al paper social d'una espectadora. Aquesta inversió de papers ha sigut desencadenada per l'acció simultània entre reducció de l'activitat de la performer i increment reticent, però constant de l'activitat dels espectadors, així com per una regla establerta «implícitament» sense cap avís previ i seguida després progressivament. A diferència del *com* del mostrar-se del text com a «tractaments de text» (dins l'esmentat paradigma de Pollesch), aquí sembla passar al primer pla el *com* del mostrar-se del «paper social en una realització teatral».

Aquest paper canviant dels espectadors experimenta en certa manera una divisió a través dels videoclips mostrats posteriorment: muntatges amb cites originals del documental *Numax presenta* de Jordi Jordà i extractes d'una assemblea plenària a Arrasate, a la qual Bernat va convidar els treballadors acomiadats per a escenificar una documentació a l'estil d'un reenactment. El material documental fa aflorar els motius del joc de rol previst aquí com a «realització teatral», que tot apunta que també s'està desenvolupant, tot permetent una distància racional envers la identitat de rol suggerida; al mateix temps, també genera el context afectiu que estimula una «immersió» sense distància en els papers llegibles com a projeccions, per exemple en el personatge projectat de la «MERCÈ», una de les treballadores del film *Numax presenta*. Les rèpliques d'aquesta MERCÈ són pronunciades per la performer, que d'aquesta manera ens «fa veure» com es «fa teatre», en

limitar-se primer a parlar un text escrit en veu alta. El fet que la performer canviï més tard de paper, que parli el «personatge» de la treballadora acomiadada *IDOIA* (que a *Numax presenta* va participar al reenactment de l'assemblea a la fàbrica abandonada de Fagor a Arrasate) i que executi les seves acotacions insinua que la regla no diu «mira com la performer juga el seu paper», sinó més aviat «mira com juga un paper, i ara un altre, i prova'n un tu mateix; vinga, segur que no ho faràs pitjor que la performer!»³¹⁷

Quant al processament crític d'aquesta divisió de l'experiència en distància i empatia, el públic té temps, perquè no és fins a la fi de la primera part de la realització teatral que queda clar que la performer pronuncia fragments de text idèntics del personatge *MERCÈ* del documental de Jordà: és submergit *suaument* en el joc de rol suggerit. El contrast contradictori entre la ficció (text projectat) i l'autenticitat històrica de les rèpliques reconegudes més tard als clips («ho ha dit de debò») pot ser experimentat paradoxalment com a aplicabilitat tècnica arbitrària i com a adaptabilitat teatral de frases suposadament acreditades històricament, i al mateix temps com a llur consolidació dins la pròpia reproducció performativa. El joc amb la identitat dels autors de les frases soscava –i al mateix temps avala– l'aspiració de veracitat de la part documental dins l'experiència de l'activitat pròpia del joc de rol. D'aquesta manera, la documentació resultat d'una recerca minuciosa esdevé, en la multiplicitat de l'experiència de les frases –enregistrament original de l'assemblea; enregistrament del seu reenactment; presentació visual de la seva versió escrita; recitació per la performer

317. Més endavant parlarem de l'aspecte d'una actuació artísticament deficient de la performer.

i pels espectadors— dins l'emmarcament teatral de l'actuació, una experiència de la polèmica sobre la identitat (de l'autor).

Hom pot considerar-ho especulativament com una crítica de la concepció d'artista i autor: «Los artistas ya no son autores, del mismo modo que los participantes no son espectadores.» (Sánchez 2017: 334) Tanmateix, cal matisar aquesta perspectiva: l'aspecte documental dels textos que l'autor sembla deixar de banda (mentre tot indica que continua prenent-se seriosament a si mateix, a la vista del tema socialment rellevant) és invertit per la manipulació tècnica: el lloc d'un autor creïble que presenta informació veraç passa a mans d'una situació teatral i del seu dispositiu digital. Segons Provencio, Bernat exposa d'aquesta manera el fracàs del gest revolucionari:

Nos encontramos así con un vacío compartido: desde el inicio no ha habido sino reconstrucciones del discurso reivindicativo; todos formamos parte de una lista de dudosos actores que tratan de encarnar el discurso socio-político sin llegar a conseguirlo realmente, tanto aquellos trabajadores de finales de los 70 como nosotros hoy en una sala teatral. El dispositivo se presenta ante nuestros ojos para hablar de la complejidad, de las motivaciones y de las consecuencias de la toma de la palabra; del poder del discurso más allá de su enunciación; y quizá también de nuestro propio fracaso en el gesto revolucionario.³¹⁸

318. PROVENCIO, 2016: 163.

Qui és qui? Relació entre performer i espectadors

Dins l'experiència de la realització teatral, la performer no es mostra com a interlocutora de ple dret en el diàleg amb el públic ni com a personatge rere la «quarta paret» dins el seu món fictici amb altres personatges, sinó que es comunica *indirectament* amb els espectadors, com a l'inrevés també aquests, en seguir la regla de llegir en veu alta i les acotacions contingudes al text projectat, es comuniquen entre ells i amb ella només de manera indirecta. Encara que, degut a aquesta configuració d'actuació, *sembli* que es comuniquin *directament* entre ells, almenys al començament de la realització teatral només actuen perquè es fa visible una instrucció corresponent. Aquesta comunicació de discurs i resposta aparentment directa correspon al concepte d'«aparèixer» de Heidegger: el fenomen no es mostra, sinó que «s'escuda» rere quelcom diferent que no és *en ell mateix* (vegeu cap. 1). *En ell mateix* és precisament aquest *trencament* de la comunicació que és imposat als espectadors a través del dispositiu tècnic i del dispositiu de la regla d'actuació. La comunicació tècnicament *mediata* a través de la projecció crea una distància, dins la qual es mostra un *altre* fenomen: *l'alteritat*, allò altre d'una realització teatral, que ara aflora; la realització teatral entesa com a trobada, o sia copresència dels actors corporalment presents, que –a diferència de la gran pantalla o d'un vídeo– encara que passin a assumir papers, paradoxalment s'adrecen sempre *directament* a tots els presents en una situació comuna. D'aquesta manera, la participació espontània funciona aquí irònicament com a estratègia d'absència (encara que, a causa de tota alteritat i alienació de parlar i actuar a partir d'acotacions de text llegit, encara hi hagi un nivell no verbal de comunicació directa i corporal que es revela en l'estossec avergonyit i similars).

Paradoxalment, és d'aquesta manera –a causa de l'alteritat originada per la mediació tècnica– que el teatre documental, amb la seva pretensió d'identitat i veritat històrica, esdevé teatre. «El teatre és quelcom diferent d'allò que és», resumeix Jens Roselt aquesta «ironia del teatre»,³¹⁹ segons la qual al teatre –precisament perquè continuï sent *teatre*– tota certesa, espectacle, engany i joc –i tota la «veritat»– s'ha de *poder* revelar al capdavant com a il·lusió. La instal·lació de les projeccions i el «diàleg» que *mitjança* entre la performer i el públic (que llegeix) són experimentats com aquesta alteritat, atès que ambdós han de *llegir* primer el text abans de poder-lo pronunciar. El buit que resta entre llegir i parlar és omplert per «la figura del tercer»,³²⁰ que de sobte causa inseguretat i dubtes sobre l'origen i la identitat de les rèpliques projectades, malgrat la seva acreditació històrica, i que sobretot fa estranya *tota la situació teatral*: «Qui es troba rere el text? Qui parla?», però sobretot: «Què significa tot això? On som? Quina és la intenció?» Preguntes que més endavant, quan el públic s'ha acomodat en el seu paper com a nou protagonista, fan lloc a unes ganes creixents d'actuar. D'aquesta manera, la realització teatral fa aflorar la conclusió que en una situació de teatre, l'element teatral no es deixa sufocar del tot per cap instrucció, per molta alienació i distància que creï.

El fenomen de l'alteritat –i la seva teatralitat indirecta– adquireix d'aquesta manera una qualitat crítica: el comportament «unificat» dels espectadors es pot relacionar amb aspectes de les xarxes socials, els usuaris de les quals piulen i publiquen, pensant-se

319. ROSELT, 1999: 22.

320. És en aquest «tercer» que André Eiermann basa la seva obra *Postspektakuläres Theater* (EIERMANN, 2009, p. ex. p. 32).

que actuen lliurement i per voluntat pròpia. La realització teatral permet d'experimentar com funcionen els presents com a massa, com es tracten mútuament i com gestionen un text «encarregat», en sotmetre's primerament a una regla explicitada enlloc, sense qüestionar-la. Partint d'una llibertat aparent, han sigut dirigits de manera quasi cínica a una prova d'obediència, i ara experimenten paradoxalment una llibertat molt més àmplia i palpable: què passa si no em sotmeto (a la regla de llegir en veu alta)? També la performer, una poeta extravagant a la vida real que s'enfronta a moltes normes estètiques, se sotmet aquí a les regles del joc. L'estructura paradoxal del dispositiu tècnic obre un espai de possibilitats d'interpretacions i comportaments; aquí rau un aspecte crític.

El paper de l'espectador (ideal)

La performer –Núria Martínez-Vernis, segons el tríptic– apareix després que els espectadors hagin entaulat conversa, però «incompleix» de manera diversa l'expectativa que hom lliga amb l'aparició d'actors: l'espera pressuposa una aparició en gran, que tanmateix es veu esguerrada per la simplicitat del seu posat i del seu comportament, així com per la manca de qualsevol marca, com un canvi d'il·luminació o similar. Una *aparició* té la finalitat de revestir caràcter *d'esdeveniment*: tal com escriuen Vogel i Wild, les aparicions són «esdeveniments» en el sentit literal del terme *esdevenir-se*, perquè «amb el pas a l'escenari creen un esdeveniment, renoven una situació i originen un canvi d'orientació tant dels presents a l'escenari com dels espectadors: canvien el sentit d'una situació

en produir-se.»³²¹ En segon lloc, esperem d'una actriu que tingui *capacitat d'actuar*. Als seus primers actes de parla, l'experimentem com a portadora d'un paper de dinamitzadora, per la qual cosa ha de mitjançar activament, responsable i contínua entre l'escenari i el públic. Els espectadors, disposats en U a plena llum, volen per exemple que hom els expliqui d'alguna manera les regles del joc.

La performer Núria sorprèn per la seva aparició, aspecte i performància, tot soscant les expectatives que hom posa en una actriu o performer en un esdeveniment teatral: la *impressió* especial. La seva actuació no sols és antiteatral, sinó directament «no pública». A més de no somriure al públic, transmet una impressió general de fredor; sembla refusar aquest paper de lideratge social. En canvi, un soroll de fuetada que acompanya acústicament cada nova projecció de text té un efecte disciplinari impressionant en la performer. Com tots els presents, sembla sotmetre's a l'aparell normatiu indicat pel soroll agressiu, i també segueix mansament les acotacions de les projeccions de text, com «se pone el peto», posant-se a continuació un peto groc que diu «MERCÈ 1979» i agafant el comandament a distància per a les projeccions. La performer tan sols sembla *citar* el personatge de la MERCÈ i el seu text que pronuncia a la primera part de la realització teatral: en cap moment mostra ni tan sols un intent d'assimilar el paper, com tampoc amaga que ella també llegeix els textos de la pantalla, o sia que els desconeix. El seu primer text diu:

Hoy, 3 de mayo de 1979, los trabajadores de NUMAX nos encontramos en una situación delicada...

321. VOGEL i WILD, 2014: 7.

L'acotació que hi segueix indica a la performer que s'adreci a les últimes files del públic:

(Pausa. La PERFORMER mira a los de las últimas filas): ¿Me oís allá atrás?

També segueix aquesta acotació i mira cap a l'última fila. Arriba la tercera projecció:

ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA (leyendo en voz alta): ¡Sí, sí, adelante!

Després de projectar aquest primer text, indubtablement pensat per als espectadors, passen gairebé vint segons fins que un espectador llegeix a mitja veu: «Sí, sí». Però la primera aparició poc professional de la performer, l'«exemple» diletant i la posterior actuació vers el segon pla lleven la inhibició dels espectadors a participar i a parlar. Ràpidament es trenca el glaç: els espectadors perden la timidesa. Experimentem la performer com més va menys present, fins que arriba un moment en què la presència dels espectadors passa al primer pla. Com menys s'hi «atreveix» ella, més s'hi atreueixen ells. Així s'arriba a una mena de paritat interpretativa entre actor i públic. Ambdós obeeixen la «regla» de llegir en veu alta; la performer apareix dins la mateixa dependència situacional que nosaltres. L'entorn, la presència i el parlar de la performer generen una situació dins la qual els espectadors poden parlar en públic.

D'aquesta manera, la performer actua com a prototip de l'espectador ideal. També s'hi adiu la mitjania discreta del seu posat neutre quant al gènere: sabatilles esportives, pantalons de tres quarts amples, camisa de quadres de màniga curta, el cabell llarg lligat

en una cua sense serrell. Està vestida de manera més informal que els espectadors, que duen roba més atrevida i més d'acord al seu gènere. El posat neutre diferencia la performer dels altres presents *ad negativum*; en canvi, el seu estatus dins l'espai és «positiu». Atès que experimentem la seva posició exposada com a totalment *discreta*, oscil·lem entre *performer* i *espectadora*, per deixar-ho finalment en l'experiència rutilant d'«*espectadora especial*». L'ambigüitat converteix la performer en una espectadora inespecífica.³²²

El paper teatral de la desaparició

La seva actuació no dona a la performer una identitat fictícia ni real. La vaguetat contradictòria de la seva aparició produeix un «efecte V personificat».³²³ S'hi pot aplicar la idea central d'*Escena de carrer* de Brecht: el marc teatral, els assajos, allò après de memòria del text, la preparació i l'aparell que hi ha al darrere no s'han d'ocultar mitjançant la perfecció, sinó que han de presentar-se plenament i actuar.

Tanmateix, el que es mostra aquí sembla que és quelcom diferent: al llarg de la realització teatral –a partir del moment en què cedeix el seu «paper» a una espectadora–, la performer passa del focus de l'atenció a un segon pla, abans de tornar transitòriament al centre, per acabar desapareixent del tot del centre d'atenció. Malgrat tot, es manté físicament present tot el temps. Es produeix

322. Segons el director, la idea artística preveia donar les indicacions a la performer tot just abans de la realització teatral, de manera que hi entrés gairebé com si fos una espectadora.

323. RADDATZ, 2007: 219.

un canvi entre acció en primer i en segon pla, entre allò que és percebut com a acció principal i com a acció secundària. La pèrdua de significat performatiu de la performer en passar de la funció de performer a la *manca de funció* és experimentada com a *abdicació*.

Aquesta renúncia al paper actiu de l'actor no resulta fàcil per al teatre. Heiner Goebbels hi fa referència en el context de les noves estètiques de l'absència: «Com indica el seu nom, només a les arts escèniques els costa molt per naturalesa de renunciar justament a allò que consideren l'essència de la seva forma artística. Les resistències es troben dins la institució i l'ofici i són grans. Busqueu un actor que no faci res o que estigui disposat a desaparèixer.»³²⁴ En aquest sentit, la presència minvant (abdicació) de la performer de Bernat suposa una crítica de les definicions superades de teatre i de les expectatives d'un públic ell mateix passiu i consumidor.

Identitat de la performer. Esborrat successivament: actriu, experta, performer, espectadora

L'abdicació afecta la identitat del paper de la performer només a la primera fase, i és que es troba molt menys lligada a l'activitat en primer pla que no pas els actors: si la missió principal de l'actor consisteix majoritàriament en la mimesi i en la representació, l'art del performer està enfocat en processos d'intercanvi energètic. El concepte de *performer* opera d'una banda una obertura quant al seu àmbit d'aplicació, i de l'altra és percebut com a «encotillament», segons escriu Denis Leifeld (2015: 9) al seu estudi *Performances zur Sprache bringen*, on situa al centre el treball dels performers, sovint difícil de copsar, amb la finalitat d'una ampliació metodològica de

324. GOEBBELS, 2012: 80.

l'anàlisi de realitzacions teatrals. Critica que els estudis de teatre relacionin sovint els performers «amb allò desviat, subversiu, irri- tant i pertorbador» i amb la transgressió de normes, expectatives i patrons de comprensió. Tanmateix, la descripció de la manera de treballar dels performers «també abasta sempre conceptes de teoria i anàlisi de l'actuació, per exemple qüestions de presència i aura, de paper i personatge, de subjecte i forma, de cos i encarna- ció, d'actuació i performance».³²⁵ Igualment, actuar significa cada vegada més ser també performer i combinar aspectes mimètics i performatius de l'actuació, o sia ser un actor que sempre «opera als marges de la representació»,³²⁶ tot manifestant-se «un clar in- terès en treballar l'imperfecte». «L'imperfecte a l'escenari no sols qüestiona les convencions tradicionals de la representació de la individualitat, sinó que nega al mateix temps els patrons socials als quals fan referència aquestes convencions i que poden ser con- tinuats o reescrits mitjançant la pràctica de l'actuació.»³²⁷ Aquest nou actor-performer, que juga amb el risc del fracàs i, per tant, en certa manera amb la seva pròpia inhabilitació, adquireix a través d'aquesta capritxositat tanmateix també una «presència crítica» especial. El concepte vague de *presència crítica* és definit per Ann Christian Focke com a «veritat interior de qui es representa»,³²⁸ tot podent coincidir amb la seva aparició o no, i que també ha de ser escenificada, al mateix temps que cal «emascarar l'acte

325. LEIFELD, 2015: 199.

326. ROSELT, 2009: 377.

327. ROSELT, 2009: 378.

328. FOCKE, 2011: 223.

de l'escenificació». Per a la identitat i l'autenticitat ja no compta si coincideixen l'interior i l'exterior, sinó «ocultar la competència de l'actuant i el seu comportament representatiu, i escenificar una correspondència entre la vida interior i l'expressió.»³²⁹

Aquests senyals d'identitat precària són evidents en la performer Núria a *Numax-Fagor-Plus*: no presenta cap actuació identificadora, sinó que apareix tan poc decidida davant els espectadors que sembla imperfecta i al mateix temps *estudiadament* imperfecta. En aquest ambigüitat, presenta una franquesa poètica: opera «als marges de la representació»³³⁰ i exposa l'imperfecte. Seguint el criteri de marginalitat i imperfecció de Roselt, aquest concepte és el que més s'aproxima –si més no a la primera part de la realització teatral– a la identitat artística de la performer com a jove poeta catalana, «considerada gens convencional i experimentadora i que explora radicalment els límits de la llengua».³³¹ La Núria, prèviament ratllada com a actriu –o sigui Núria–, anunciada com a «experta en poesia», però que al final no apareix com a tal, per la qual cosa també és ratllada com a experta –per tant, esdevé **experta**–, també s'acaba «esborrant» al final, quan els espectadors es queden sols, com a performer («**performer**»). Al seu torn, això planteja la pregunta si els presents arriben a ser «espectadors»: ja no queda

329. FOCKE, 2011: 223.

330. ROSELT, 2009: 377.

331. Màrius Sampere corrobora que és «enginyosament pregona, es nega –com aquell qui res– a ser inclosa dins els paràmetres convencionals. I, doncs, repta i rebutja, desafiant previsible nuvolades, el parallamps de les regles establertes, la lògica pura, cartesiana, i, en fi, la tradició, sempre tebiona, el vistiplau dels llums acadèmics.» (SAMPERE, 2010. <<http://poetarium.llull.cat/poetarium/detall.cfm/ID/26862/ESP/nuria-martinez-verniss.html>> [23.2.2018]).

ningú a qui observar, excepte a si mateix, per la qual cosa el *públic* es converteix en una *assemblea* i el reenactment arriba al seu destí final. A continuació caldrà debatre fins a quin punt l'esborrament de l'espectador és seguit per un altre esborrament, el del teatre.

La desaparició progressiva de la performer és anunciada per ella mateixa, quan més o menys a mitja representació escènica llegeix una línia de text on demana als espectadors que la substitueixin:

MERCÈ: *¿Alguien puede tomar mi lugar? (siguiente pantalla):*
ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA: *(poniéndose en pie):*
Sí.

D'aquesta manera, com a performer escenifica obertament la seva desaparició com a «lectora» del personatge de la MERCÈ, amb la qual cosa també desapareix en aquesta funció: *paper* i *performer*. Es fa una pausa prolongada, abans que –com hem esmentat abans– un espectador i més tard una dona jove «assumeixin» el seu paper i facin anar les fotografies de text amb el comandament a distància, llegint el text de la MERCÈ. La MERCÈ passa a ser IDOIA. L'aparença externa, l'actitud, l'acció i la dinàmica de la performer acaben convergint en una impressió general difusa i genèrica que fa perdre tot interès. A l'inici de la realització teatral, encara tenia una funció de model: dirigia la comunitat d'espectadors; servia com a exemple per al grup i mostrava les regles de joc de la vetllada. Tanmateix, aquesta configuració és seguidament desbaratada per la seva aparició gens professional. Tan sols revesteix una funció formal, i la comunitat d'espectadors funciona finalment de manera autònoma. La Núria àlies actriu àlies performer àlies espectadora s'ha dissolt en els presents. La realització teatral passa a funcionar

realment en autogestió: s'hi fa realitat l'aspiració històrica de l'assemblea de treballadors.

Gràcies a la dissolució que ella mateixa ha triat, la performer és al final fins i tot negada radicalment com a espectadora. Amb la performer com a model social, també desapareix en certa manera «l'espectador general», potser a favor d'un nou tipus d'espectador, que s'atreveix més, que ja no ha de llegir en veu alta, que pren la paraula per si mateix. Sota la mateixa premissa que la performer esdevé espectadora, la seva desaparició és també un símbol de la desaparició no sols dins el públic, sinó també *del* públic. La mort de l'espectador s'esdevé quan ja no hi ha espectacle.

Canvi de papers. Els espectadors es tornen performers

En la lectura anodina i en la transició desmenjada de *MERCÈ* a *IDOIA* es manifesten l'autonomia i l'artificialitat de l'art. El canvi sense problemes del text d'un personatge al d'un altre demostra que aquests personatges no tenen existència real ni consistència narrativa, sinó tan sols nom i text. Per altra banda, rere el nom es troben persones reals: la *MERCÈ* és una treballadora de l'empresa Numax, que també pren la paraula al documental. La configuració *antirepresentativa* exposa un aspecte clau de l'estètica teatral postdramàtica: el text no «dona vida» a cap personatge, sinó que és un material estètic com tota la resta, per exemple els decorats i el vestuari. Al mateix temps, queda palès que aquest text ja ha sigut pronunciat anteriorment per una persona real al vídeo. El parlar i el text no estan al servei de personatges ficticis de la realitat mimètica de l'escenari, més o menys creïbles, veraçs i autèntics.

A través de l'autoreferencialitat de l'estructura remissiva postdramàtica de signes teatrals a signes teatrals, la performer demostra que un personatge dramaturgic només existeix com a text, que un actor no *representa* i ni tan sols *és* un personatge, sinó que *mostra* un *possible* personatge. La realització teatral també remet a si mateixa com a espai de possibilitats, tot suposant una crítica del paradigma representatiu, que implica inversament una «crítica del teatre»³³² que desaprova la devaluació de la mimesi i la representació del personatge frívols. Entre ambdues línies de crítica, la definició de la performer com a actriu és la primera a ser ratllada: ~~actriu~~. Més tard, és el torn de la definició com a performer: ~~performer~~, quan al final ja no performa, sinó que és només espectadora. En aquest sentit, la realització teatral *Numax-Fagor-Plus* desconstitueix successivament les condicions de la seva pròpia possibilitat i s'acaba esborrant: ~~realització teatral~~, exemplar per un teatre que «s'esborra» a si mateix: ~~teatre~~. Com diu Nikolaus Müller-Schöll, és justament això el que fa un teatre que mereix aquest qualificatiu, perquè «es compromet a si mateix».³³³

Així doncs, l'autonomia dels espectadors de *Numax-Fagor-Plus* és comprada amb la seva «submissió» a la regla: dins les normes escenificades, els presents només tenen com a acció autònoma la possibilitat del boicot (també podrien parlar alt o baix, cridar, plorar, xiuxiuejar...). El fet que la performer parli amb entonació invariable fa encara més difícil per als espectadors de soscar la pràctica textual indicada. La realització teatral constitueix una paradoxa: en «condicionar» els espectadors mansament per a les

332. STEGEMANN, 2013.

333. MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. "Die Fiktion der Kritik", a: Theater Heute 11 (2016), p. 31.

indicacions, la performer els converteix en una mena de «massa crítica revolucionària», en què –de manera semblant a la *massa crítica* d'un combustible nuclear– la revolta no s'activa fins que no assoleix una certa indignació «crítica». La realització teatral provoca la seva pròpia crisi, un punt d'inflexió perillós propi.

La singularitat de *Numax-Fagor-Plus* rau en el fet que l'acció posterior correspon als espectadors. La realització teatral consisteix al cap i a la fi en què fan aquests. Esdevenen performers de la seva pròpia realització teatral, com destaca Óscar Cornago: «la proporción de autoría que recae sobre el creador de la dramaturgia del espectáculo, cuyo rol parece interferido por la cesión al espectador de la toma de decisiones sobre el avance y las dinámicas por las que el espectáculo se va a ir desarrollando, ofreciendo buena parte de ese balance autorial a la propia audiencia».³³⁴



Fig. 7: Imatge d'una escena de *Numax-Fagor-Plus* de Roger Bernat. Disposició dels espectadors al començament de la realització escènica. Captura de pantalla del material videogràfic personal FFF Roger Bernat/Blenda. Imatge: Christina Schmutz.

334. PROVENCIO, 2016: 156.

Paradoxa d'un dilema de comportament

Després dels dubtes inicials, alguns espectadors comencen a «actuar» en el decurs de la realització teatral: no sols llegeixen les instruccions projectades, sinó que també les executen com si fossin acotacions. Comencen a «actuar», llegeixen els textos com instruccions, un cop s'han decidit a imitar la performer. La performer passa a un segon pla, per acabar desapareixent del focus. Els espectadors es troben finalment asseguts sols davant un dispositiu tècnic, amb el centre d'acció de la «performer» vacant. En aquesta situació a cavall entre els marcs social i teatral, es troben immersos en una paradoxa de dues interpretacions que s'exclouen mútuament: si segueixen les instruccions del text projectat, «representen» els treballadors d'aleshores d'acord amb un reenactment *teatral*; però llavors *no* els representen al mateix temps pel que fa al significat polític del comportament, perquè a aquest nivell es tracta precisament de refusar la representació. Així doncs, els espectadors «traeixen» els treballadors. En aquest context, Sánchez considera que el repte de la realització teatral consisteix paradoxalment en la representació dramàtica (dels treballadors) d'un rebuig de la representació, dins la determinació d'assumir el paper protagonista: «*Numax-Fagor-Plus* es un reto a los espectadores para que representen dramáticamente, en un juego de rol, a ciudadanos que se niegan a ser representados en la enunciación de sus demandas e intereses.»³³⁵ Els espectadors s'han de decidir: a diferència de la situació d'entrada, no poden *no* comportar-se. Per tant, no satisfan una de les dues exigències –encarnar els treballadors *teatralment* o *política*–, la qual cosa els situa davant d'un *dilema* (i, per

335. SÁNCHEZ, 2017: 334.

tant, davant d'una crisi), en què poden assajar patrons de comportament alternatius, en tractar-se al capdavall d'un joc de rol en una situació teatral. D'aquesta manera, la realització teatral produeix *criticitat per excel·lència*.

La vacança del centre d'acció exigeix una suplència, una acció substitutòria, raó per la qual transforma el públic difús, suposadament no encarregat de la realització teatral, en una «*companyia d'espectadors*», un concepte d'estètica teatral a introduir que aplega les propietats d'una *companyia*, o sia la totalitat institucional d'actors dins un teatre, i la funció teatral dels *espectadors*, a més del fet que aquests actuen de manera conjunta i com més va més ordenadament com a actors dins un marc teatral. *Companyia d'espectadors* també significa que, en qualitat d'actors, els espectadors no són individualitzats: si bé parlen com a individus, viuen una situació teatral conjunta, que els uneix com a parlants i observants a nivell real i fictici. D'aquesta manera, es generen relacions que donen cos a aquesta comunitat: ja no parlen com a individus anònims, sinó com a codecisors d'una situació. De manera semblant, Matthias Warstat³³⁶ considera la comunitat com a «esdeveniment relacionat amb el subjecte», el subjecte d'una crisi, una «incidència de la subjectivitat», perquè s'ha d'obrir a l'altre, a l'inusual. «Aquesta obertura representa una manca; és molt més deure que no pas gaudi. Atès que l'individu no es basta a si mateix de cap manera, ha d'obrir-se cap al món exterior i cap a altri.» Aquesta és l'experiència que segueix la vacança del centre d'acció, i així s'entén per què la majoria d'espectadors no accepta engrescada d'antuvi l'oferta democràtica de base.

336. WARSTAT, 2009: 23.



Fig. 8: Imatge d'una escena de *Numax-Fagor-Plus* de Roger Bernat. La performer parla des de les últimes files del públic. Captura de pantalla del material videogràfic personal FFF Roger Bernat / Blenda. Imatge: Christina Schmutz.

Per tant, els espectadors experimenten la dialèctica de comunitat i individualització, a més del dilema paradoxal d'una representació impossible dels treballadors històrics. Mentre se submergeixen en el joc conjunt, es mostren (*en ells mateixos*) mitjançant la seva teatralitat i gràcies a l'encarnació d'un paper com a subjecte que actua. En aquesta conjuntura de *supervivència social*, el seu parlar aplega dues experiències: l'aixopluc dins la companyia d'espectadors i l'amenaça incrementada d'aquesta companyia. De manera corresponent, el propi Bernat situa la individualització del participant al primer pla, quan explica en una entrevista amb Cornago: «En Numax participar implica significarse, es individualizarse, utilizar la voz, que todavía te individualiza más.»³³⁷ Aquesta individualització comporta també una *subjectivització de l'espectador*, que

337. CORNAGO, 2016: 222.

en externalitzar la seva veu, s'experimenta literalment com a part «decisiva» de la societat.

La conversió dels espectadors en actors també admet la conclusió, encara més radical, que dins el reenactment conseqüent –impulsat fins la realitat–, la realització teatral «disfressada» participativament se suprimeix o s'inutilitza sistemàticament a si mateixa. És això a què es podria referir indirectament Bernat, quan en una entrevista amb Guimarães diu que la producció no pren forma sinó a partir d'una acotació en la transformació de la realització teatral: «Because when we give out the rules of the game, what we do is create a syntactic rule, a language. And this language has some needs that the public, itself, discovers as the production progresses, a process that gives birth to the production.»³³⁸

La preocupació del públic amb la seva actuació. Paper social i teatral

La «teatralització» dels espectadors els incita a omplir el paper dels actors, i tot indica que intenten jugar-lo de manera com més naturalista millor. La preocupació per la pròpia actuació duu a una doble assumpció del paper: *social* (hom no vol deixar «penjats» els altres espectadors, tot fent un «bon paper») i *teatral* (hom desenvolupa idees sobre els personatges que han de parlar i intenta representar-los adequadament). Dins aquesta preocupació per la pròpia actuació –el paper social–, els espectadors acaben competint entre ells de manera aïllada; pel que fa al «paper teatral», esdevenen subjectes d'un col·lectiu de «treballadors» creatius. Els presents

338. Bernat, entrevista amb Julia Guimarães: "The Everyday and Immersion in Roger Bernat's Theater: Scenic Language Reinvented", a: Art Research Journal ARJ Brazil V. 3, n. 1 (2016), pp. 182-193, loc. cit. p. 190.

s'observen mútuament: han d'entrar en acció o mantenir-se discrets? Això origina una participació emocional que s'obre pas: hom observa, controla, comenta, riu, xiuxiueja, calla... Les rialles es deuen sovint a la forma de parlar d'altres espectadors o a la seva traça interpretativa. Alguns parlants semblen insegurs, altres mostren el goig d'actuar en públic. El que compta és tanmateix que, a diferència de la performer, que pronuncia les seves rèpliques secament i sense cap mena de compromís, els espectadors intenten esmerçar-se especialment en executar les acotacions, «encarnar-les», pronunciar-les bé i subratllar gestualment el seu parlar. Per exemple, després de pronunciar el text de la «ESPECTADORA QUE HACE DE MARI SOCORRO: (*en voz alta*)», una espectadora vol executar aquesta acotació fent un esbufec amb la boca i alçant els braços enlaire. És un gest de *compromís social* o –si vol transmetre que els últims dos anys de Numax no van ser fàcils– de *revelació*. En prendre consciència de l'efecte d'aquest gest exagerat, el comenta rient. L'espectadora segueix l'acotació següent –«*recobrando el aliento*»– inspirant i expirant ostensiblement; o sia, amplificant el gest més enllà de l'acotació. Sembla com si ho fes amb més llibertat, asserció i seguretat formal que en el primer gest de l'esbufec. L'espectador seduït a participar i manipulat per la situació es mostra paradoxalment *teledirigit* quant a l'activitat com a *prestació*, però *autodeterminat* pel que fa a la *configuració* d'aquesta prestació, el *com* de la seva activitat. Un cop empès a l'espai obert de les possibilitats d'actuació, s'hi adapta socialment, aprofitant tanmateix el seu potencial individual. La crisi de la incertesa social origina la creació d'espais d'actuació. En aquest sentit, la configuració de la realització teatral pot ser vista simultàniament com a manipuladora i emancipadora.

**L'obertura situacional com a espai de possibilitats i font d'allò crític.
L'aspecte de la manipulació**

La crítica expressada subtilment per aquesta configuració com a escena performada podria dir així: els dispositius tecnològics han determinat en situacions col·lectives els processos sociopolítics aparentment liberals de la nostra societat. Com també opina Provencio, es fan passar per transparents, però actuen com a estructures de poder autoritàries. Això es manifesta a la fi de la realització teatral, en què els presents s'aixequen i canten a la foscor, creient possiblement que ho fan per lliure voluntat. En aquest sentit, *Numax-Fagor-Plus* es pot veure com a estructura de realització teatral emancipadora i al mateix temps manipuladora: a l'escena d'entrada, els visitants vaguen individualment, aïllats els uns dels altres (o en parelles o grups definits privadament) pel vestíbul del museu. Encara no formen una companyia d'espectadors. Cap al final de la realització teatral (sobretot amb el cant col·lectiu de la Internacional), actuen com a col·lectiu. Aquest canvi es pot veure des de la perspectiva de l'emancipació. Però atès que aquesta és prefigurada per la concepció, la suposada emancipació és també una conseqüència d'una manipulació estètica hàbil. Com a síntesi d'aquesta dialèctica, hom pot formular que la performance *Numax-Fagor-Plus* opera una mena d'*apoderament manipulador* mitjançant un dispositiu suggestiu: els espectadors que llegeixen els textos projectats són més lliures en escollir el text que la performer (poden triar quin text de quin personatge llegeixen i fins i tot si volen parlar). Se'ls obre un espai de possibilitats. Al mateix temps, suposa una «revelació de les lleis estructurades, de manera que la situació de la realització teatral és en certa manera escenificada

com a situació d'assaig». ³³⁹ Tanmateix, els espectadors de la realització teatral no han fet ús d'aquest espai de possibilitats, de la seva llibertat d'afegir frases i de pronunciar-ne d'altres que no les projectades. El text parlat no hi és variat significativament; els espectadors i la performer es mantenen dins el marc de les suposades regles.

La companyia d'espectadors tindria la possibilitat d'expressar-se de manera divergent, d'abandonar la realització teatral, de provocar un escàndol manifestant el seu malestar o de dur a terme una acció espontània pròpia: d'aquestes opcions no s'hi ha fet ús. Quan sospesen aquestes possibilitats si més no des de la seva imaginació, són més lliures i potencialment més crítics que els espectadors en un entorn teatral clàssic. Per a Rancièrè, un acte emancipador comença quan hom qüestiona críticament la divisió entre mirar i actuar:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. ³⁴⁰

339. UMATHUM, 2011: 167.

340. RANCIÈRE, 2010: 19. Veure també RANCIÈRE, 2009.

L'emancipació de l'espectador comença quan és habilitat a mirar i a qüestionar el poder amb la seva mirada, i quan es pren la llibertat intel·lectual de poder-hi reflexionar i fer-ne allò que vulgui.

És una il·lusió ingènua d'una anomenada «emancipació dirigida dels espectadors» el que fa afirmar Cornago en una entrevista amb Bernat que els dispositius d'aquest³⁴¹ estan extremament assegurats, perquè encara que els espectadors no hi participin i no lleixin, hi col·laboren amb el seu silenci, i l'obra funcionaria encara que «fracassés». El propi Bernat diu que, si bé aborda el projecte de l'emancipació a les seves obres, sempre hi fracassa,³⁴² en marcar les regles i mostrar de manera transparent que l'espectador esdevé «observador e intérprete», «manipulador y ejecutante», «víctima y verdugo».³⁴³ Ziemilski també identifica la crisi i l'«abisme» als quals són abocats els espectadors per l'oferta d'emancipació profunda: «Participation grabs our hand and pulls us back in. It pulls the world, our world, in a drastic way (always drastic) into the heterotopy of performance.»³⁴⁴

341. CORNAGO, 2016: 217.

342. *Ibidem*.

343. CORNAGO, 2016: 218.

344. ZIEMILSKI, 2016: 172.

Espectadors d'un basculador paradoxal. Perspectives de calidoscopi

L'especial de *Numax-Fagor-Plus* és que constitueix una barreja de documentació, ficció i actuació dirigida per regles³⁴⁵ –el film de Jordà també és ficció perquè recrea la realitat històrica– i que tracta una aporia social actual mitjançant l'actuació: creiem parlar lliurement, però al capdavall no fem sinó seguir les instruccions i suggeriments dels dispositius tècnics. Possiblement ens agradi deixar-nos manipular i ens sotmetem voluntàriament a les normes. Segons Provencio, la realització teatral pot transmetre aquesta conclusió, perquè Numax «ofrece en último término la posibilidad de un cuestionamiento sobre la sociedad de nuestro tiempo, no solo a través de juego entre la libertad y la manipulación (ahora tanto del espectador como del propio autor), sino a través de la puesta en evidencia de los mecanismos internos a los procedimientos socio-políticos de la realidad contemporánea en que todos nos encontramos inmersos».³⁴⁶

Numax-Fagor-Plus és experimentat com a configuració paradoxal que replanteja els conceptes de *documentació*, *ficció*, *actuació* i sobretot *realització teatral*, un cop desapareixen i són «esborrats» de la seva funció no sols la performer, sinó també els espectadors. D'aquesta manera, radicalitza les peces didàctiques polític-estètiques de Brecht, que les entenia com a intents de configuració, que també s'assemblaven a esdeveniments col·lectius i que aspiraven a un canvi al teatre. Segons Massalonga, es tracta

345. Vegeu Bernat, entrevista amb Julia Guimarães: «The Everyday and Immersion in Roger Bernat's Theater: Scenic Language Reinvented», a: *Art Research Journal ARJ Brazil* V. 3, n. 1 (2016), pp. 182-193, loc. cit. p. 190.

346. PROVENCIO, 2016: 165.

«d'interrompre l'espai representatiu de l'art per a assolir alguna immediatesa i realitat».³⁴⁷ Però a diferència de les peces didàctiques de Brecht, Bernat deixa poc espai dialèctic: a les peces didàctiques, «dir sí» sempre vol dir també «dir no»; és possible exercitar moltes actituds, tot desenvolupant una consciència crítica. En canvi, *Numax-Fagor-Plus* redueix les possibilitats a participar o no participar, que aquí *també* és invariablement una forma de participar. Per altra banda, tothom que hi hagi participat una vegada pot pensar si continua participant o si s'observa en els altres. D'aquesta manera, aquí –com també a les peces didàctiques– sorgeix quelcom d'una societat experimental de «percepcions i actituds sobre la base de determinades regles» amb final incert; en tot cas, «quelcom nou, estrany, quelcom inusitat i pertorbador, i per tant, un sentit social i estètic de possibilitat».³⁴⁸ Aquest sentit de les possibilitats ampliables és una font d'allò crític.

La lògica de la realització teatral desemboca en últim terme a la ratllada de la seva pròpia configuració i a la instal·lació dels espectadors com a nou sobirà. En imposar-se aquests com a espectadors al teatre, tot «irrompent» a la configuració, se sostreuen a la seva pròpia base com a mers espectadors i assoleixen un dels objectius crítics declarats del teatre: la correcció d'un context social causat per incapacitació. Tanmateix, dins l'experiència, la participació aparentment espontània és en realitat llegida, prefigurada, manipulada i preparada dramàticament per altri: per tant, una farsa. El públic no fa més que acceptar mesell una altra forma d'auto-limitació, en lloc de buidar el pap d'una vegada. Coopera amb la

347. MASSALONGO, 2016: 58, 61.

348. VASSEN, 2016: 41.

suposada estructura normativa de la microsocietat de la realització teatral. Per a dir-hi la seva, els espectadors haurien de ser valents per a distanciar-se i situar-se al marge del grup. Per això, la performance de Bernat es presenta dins l'experiència com a farsa malvada de la llibertat il·lusòria d'una comunitat que cedeix indolent a la pulsio autoritària més innòcua. El fet que les normes socials s'hi formulin de manera transparent i que el seu compliment resti a discreció de cadascú, sota una aparença pseudodemocràtica, no protegeix d'un totalitarisme per la porta del darrere, una conclusió que potser s'anuncia dins l'experiència de la sensació estranya que acompanya al llarg de tota la realització teatral. Allò crític d'aquesta estètica remet socialment a l'entabanada ideològica del compromís polític, tot fent trontollar la creença en el discurs espontani i lliure d'individus autònoms i plantejant la pregunta si les converses i els discursos humans no estan molt més prefigurats que no ens imaginem. La comunitat del destí també n'és una de *manipulats*.

A causa d'aquestes experiències, també és lícit preguntar-se a nivell estètic i teòric teatral si la performer no pot ser considerada com a prototip de l'espectador: sota aquesta premissa, la desaparició de l'experta prenuncia la «desaparició» del públic. Atès que la performer Núria compleix les seves funcions escèniques –directora d'actuació, actriu, experta en poesia (que desapareix) i espectadora– tan sols liminarment i transitòria, canvia entre les possibilitats que també tenen els espectadors, tot encarnant el desplaçament històric del protagonista dramàtic cap a l'actor d'una performance d'art i finalment a la dissolució personal, com una autodissolució dins la «massa». La conseqüència última de la «destrucció» progressiva de l'actor és l'autodissolució de la realització teatral, sempre que es doni la condició mínima d'un *públic*: hi ha teatre sense espectadors?, sembla preguntar indirectament el «pas al segon pla»

de la performer. La resposta és no. El teatre necessita almenys un espectador, altrament no es pot generar cap espai intermedi, cap distància envers una acció –ja sigui dalt d'un escenari separat o, com és el cas aquí, per tot l'espai– dins la qual es pugui submergir immersivament aquest espectador distant. Sense participació present, el concepte d'acció perd sentit, perquè pressuposa un públic, algú a qui o amb qui «passa».³⁴⁹ Gràcies a la seva funció com a model, la performer Núria consolida un espai escènic, que després va desfent, per plantejar la pregunta dels límits de la realització teatral amb la seva desaparició. Lehmann diu sobre la funció del performer:

*El performer ja no es troba [...] lligat a les psicologies dels personatges de textos dramàtics, sinó que tracta la subjectivitat com a experiment, i sovint fins i tot com a autoexperiment.*³⁵⁰

En mostrar-se la història d'una autogestió de treballadors *en ella mateixa* com a espai d'experiència real dins el *reenactment* fictici, tot fent aflorar la medialitat del documental històric i de ficció en diferents matisos, *Numax-Fagor-Plus* esdevé una crítica retrospectiva de la realitat històrica i una autocrítica del teatre com a eina sociopolítica.

349. En canvi, Heiner Göbbels ha demostrat a la seva performance maquinaal *Stifters Dinge* (estrenada el 2007 a Lausana), que prescindeix d'actors físicament presents i on només apareixen màquines, que el teatre sense espectadors és ben possible i significatiu.

350. DECK, 2011: 18.

Making of. Rerefons de Numax-Fagor-Plus

Abans de cursar la carrera de direcció i dramaturgia a l'Institut del Teatre de Barcelona, de la que es va graduar amb el Premi extraordinari 1996, Roger Bernat va estudiar pintura i arquitectura. El 1997 va fundar, juntament amb el seu company i coreògraf Tomàs Aragay, la plataforma General Elèctrica, on va experimentar noves estètiques i formes de treball juntament amb diferents artistes. La seva evolució cap a un llenguatge de direcció propi es va manifestar aviat en la cerca de noves formes de producció i expressió. L'acció teatral passa al centre, en detriment de la representació. José Antonio Sánchez escriu: «Y la consciencia de la necesidad de rehuir tanto la provocación como el podio le ha llevado a la práctica de un tipo de teatro de lo inmediato, en el que lo teatral y lo performativo vuelven a disolverse.»³⁵¹ Tal com passa amb molts artistes que cerquen formes noves, la relació entre teoria i pràctica i el posicionament polític i cultural són importants per a ell. En formen part tallers, ponències i articles, com també publicacions com *Las reglas de este juego*³⁵² o *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, presumers y fans*³⁵³ El 2016 va publicar, juntament amb el teòric, docent, dramaturg i membre de FFF Roberto Fratini, l'article *Seeing one-*

351. SÁNCHEZ, 2005: 1.

352. BERNAT, Roger. «Las reglas de este juego», a: Cornago, Óscar (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, ARTEA Castilla la Mancha 2010, pp. 307-315.

353. DUARTE, Ignasi i BERNAT, Roger (coord.). Centro Párraga, CENDEAC: Múrcia 2009.

*self living*³⁵⁴ a la prestigiosa publicació House of Fire (dins la sèrie *Live Art Development Agency & Alexander Verlag*), que ambdós autors qualifiquen com a mena de manifest de la seva forma de treball teòrico-pràctic, que tracta les possibilitats d'una estructura emancipadora i participativa de la realització teatral, que destaca perquè l'espectador sap que hi és manipulat.

El treball en allò real i immediat, i per tant en espais al marge de les grans institucions del teatre, li permet d'experimentar amb formes extrateatral («fórmulas documentales»)³⁵⁵ i sobre «el trabajo sobre lo real en la escena», com escriu Daniela Palmeri.³⁵⁶ Així van sorgir posades en escena com *Àlbum* o *Trilogia 70*, on col·labora amb actors, performers, artistes i músics. A *Trilogia 70* –compost per les posades en escena *Joventut Europea* (1999), *Flors* (2000) i *Que algú em tapi la boca* (2001)– articula una crítica provocadora del teatre parlat representatiu. A *Flors* es barreja un gest de rebuig amb el gran art, que contrasta la solemnitat de la posada en escena operística amb la profanitat d'una escena pornogràfica dràstica i celebrada amb opulència. Ràpidament es guanya la fama d'*enfant terrible*.

Pel que fa a la seva manera de treballar, el propi Bernat (2006) constata a *Las reglas de este juego*: «En mi caso, el objetivo no ha sido el de reproducir la realidad en sus formas sino en sus mecanismos».³⁵⁷ El cicle *Bona gent* (2002-2003) estructurat en sis

354. BERNAT, Roger i FRATINI Serafide, Roberto. «Seeing Oneself Living», a: BURZYNSKA, Anna R. Serie *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. ALEXANDER, Berlín 2016, pp. 88-98.

355. CORNAGO, 2016: 215.

356. PALMERI, 2016: 24.

357. BERNAT, 2010: 314.

capítols i mostrat en espais autogestionats, és a dir, al marge del mercat teatral oficial, representa una amalgama de preocupacions socials i innovació de l'estètica teatral. Bernat incorpora als capítols, titulats «De la impossibilitat d'entendre's a un mateix», «De la impossibilitat de ser a tot arreu» o «De la impossibilitat de trobar la paraula justa»,³⁵⁸ un període d'assaig de tres setmanes amb un o dos actors i un convidat: l'escenògraf i director català Iago Pericot, un informàtic, un cantant de bolero, un mag, etc. El convidat és a l'escenari en qualitat d'«especialista en si mateix», així com Bernat, que per primera vegada és present personalment a les realitzacions teatrals. La publicitat del cicle es troba a la xarxa sota el lema de «Tengo un plan»: els espectadors són preparats aviat per a les peculiaritats estètiques de les realitzacions teatrals. Sánchez anomena aquesta nova estètica del teatre espanyol i iberoamericà contemporani «ensayismo escénico», en què el programa reconeix una preferència pel discurs en lloc de la representació i pel caràcter de procés en lloc del d'obra: «El resultado era una especie de ejercicio ensayístico en formato escénico, en el que tenía cabida la reflexión intelectual, la confesión íntima, la cita, la exposición, el humor o el juego. El ensayismo se hacía manifiesto tanto en la intencionalidad discursiva y no ficcional como en la provisionalidad de la propuesta final, que se presenta siempre como aproximación y nunca como conclusión.»³⁵⁹ El fet que el propi Bernat col·labori a l'escena demostra la seriositat del seu projecte de recuperar la pràctica artística com a autoreflexió activa.

358. Vegeu PALMERI, 2016: 80 ss.

359. SÁNCHEZ, 2005: 2.

Bernat treballa des del 2008 en una estètica on el públic esdevé el protagonista de l'escena. Tal com afirma en una entrevista amb Óscar Cornago sobre la primera obra d'aquesta mena, *Domini Públic* (2008), «la dialèctica entre el que mira –el espectador– y el que hace –el actor– explota al desaparecer escenario y actores».³⁶⁰ No és l'espectador qui ha de controlar l'acció escènica i l'experiència dels presents, sinó que les ha de fer desaparèixer perquè prenguin consciència de la seva força política i s'apropiïn del teatre com a lloc de debat social. El propi Bernat anomena aquests treballs «espectáculos que, en lugar de apoyarse en la presencia y las emociones del intérprete, se afirman sobre el vacío enfrentando el espectador a un dispositivo».³⁶¹ Bona part de *Domini Públic* té lloc a l'aire lliure, a places, on els espectadors són involucrats en un joc i confrontats a través d'auriculars amb preguntes que poden contestar afirmativament o negativa posant-se a l'esquerra o a la dreta de la plaça, respectivament. D'aquesta manera es formen estructures coreogràfiques, amb els espectadors que es concentren en les preguntes que senten a través dels auriculars, tot parant atenció a la realitat social, percebent els seus moviments i els dels altres espectadors a través de la distància i podent obtenir una perspectiva diferent de la realitat i de les persones. També a *Consagració de la Primavera* (2010), els espectadors poden seguir la famosa coreografia homònima de Pina Bausch (1975) mitjançant instruccions que senten pels auriculars. Tal com en Bausch, la coreografia de Bernat situa al centre el vestit vermell i la dona jove, que es presenta dansant com a ofrena del sacrifici. A *Pendiente de voto* (2012)

360. BERNAT, 2016: 215.

361. BERNAT, 2010.

es reproduceix i es tracta la creació d'opinió en una democràcia parlamentària per a cada espectador a través del comandament a distància i un sofisticat sistema tècnic. La configuració qüestionada d'aquesta manera el funcionament sense manipulacions de la democràcia parlamentària. Segons Fratini, Bernat posa la relació representativa cap per avall, en invertir la representació i allò representat, tot desemmascarant els condicionants de la realitat com a ficció.³⁶²

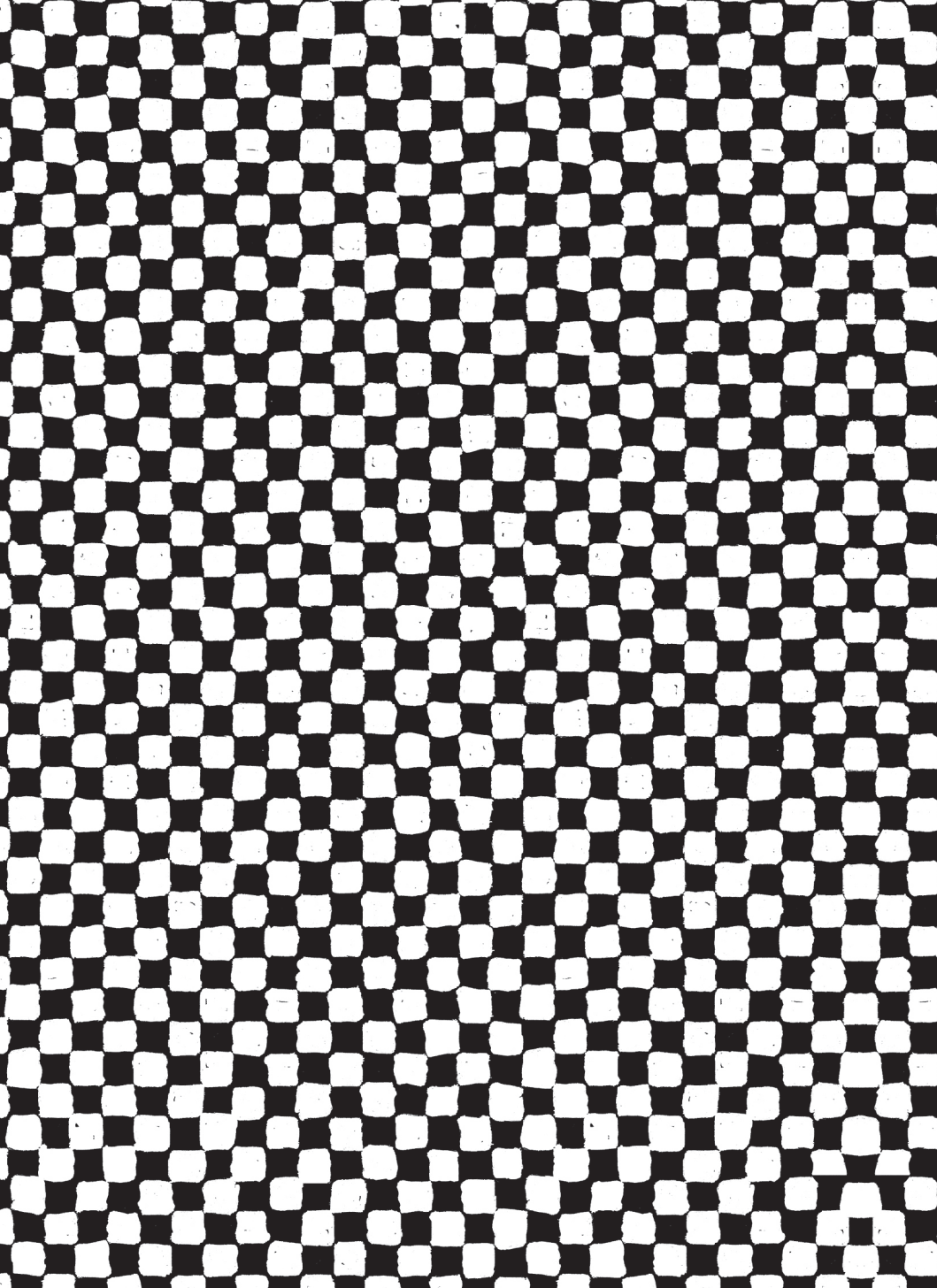
Bernat s'ha guanyat fama internacional sobretot gràcies a les obres on els espectadors esdevenen protagonistes. Gairebé mai fa servir textos dramàtics d'altres autors, sinó textos elaborats per ell mateix o amb altres artistes. En ocupar el públic el centre escènic, també canvia la forma de producció. El treball conceptual passa a substituir el procés d'assajos, un canvi que també s'albira des de fa un temps en altres àmbits del teatre contemporani, tal com ho descriu Sandra Umathum al seu article *Es regiert das abstrakte Konzepttheater*: «L'aparició de noves pràctiques teatrals ha fet [...] que els processos d'assajar se centrin avui sobretot en la creació i l'habilitació d'una configuració corresponent, en l'experimentació i la familiarització amb les normes i directrius o en la instrucció de les persones participants.»³⁶³ Bernat és un artista de teatre les produccions de qui trenquen o amplien radicalment els límits entre teatre i exposició o performance, tot duent el teatre als seus límits com a gènere. En un fort contrast amb una realització teatral planificada, assajada i circumscrita minuciosament de teatre parlat o de performance, Bernat s'interessa molt menys per

362. Vegeu FRATINI, 2015.

363. UMATHUM, 2011: 163.

una matèria o un relat, sinó que els seus arranjaments replantegen les circumstàncies i els condicionants institucionals d'una situació teatral, visualitzant-los com a manipulació i dominació. Aquí no es mostra o es fa quelcom *dins* una realització teatral, sinó que la pròpia realització teatral és exposada o realitzada dins la seva dinàmica com a situació: s'hi «esdevé la situació com a realització o com a exposició, o com a ambdues».³⁶⁴ La «situació del teatre» és mostrada com a «exposada»: la forma d'actuar brechtiana és exacerbada postdramàticament, atès que el presentar no es limita a l'actor en el sentit de la famosa «escena de carrer», sinó que abasta la posada en escena en el seu conjunt.

364. EIERMANN, 2009: 404.



4. *Spooky actions at a distance.* Wu Tsang: *Sudden Rise*

A l'exemple de la realització teatral anterior, *Numax-Fagor-Plus*, s'ha fet palesa una «zona marginal de la realització teatral» des del seu inici, que aquesta ha anat superant programàticament per ampliar-la al marc d'un acte polític, cosa que la situació teatral paradoxal no ha permès sinó en part. Aquesta mateixa situació està en joc a la performance *Sudden Rise* de Wu Tsang, com intentarà demostrar aquesta anàlisi fenomenològica: dins l'experiència de la realització teatral de *Sudden Rise*, les experiències individuals s'agrupen al voltant d'allò que hom podria anomenar un «mostrar-se d'allò teatral». Entre les experiències de la realització teatral destaquen aquelles que toquen directament els «marges d'allò teatral» (no pas els de la *realització escènica*), o que fins i tot els superen, tot qüestionant el fenomen de la teatralitat com a tal. També a nivell semiòtic, els fenòmens humans i socials als quals al·ludeix la realització teatral remetent a la qüestió de què ha de fer o què pot fer el teatre, o bé com s'ha de completar, modificar o fins i tot redefinir. En aquest sentit, el contingut lingüístic i simbòlic dels fragments de text, majoritàriament en anglès i reforçats mitjançant transmissors portàtils, pot ser primer ignorat, podent-se observar només allò que es mostra fenomènicament en la seva afectivitat immediata. Aquestes experiències individuals és el que cal elaborar d'inici. El sentit dels textos també es pot relacionar posteriorment amb els resultats d'aquestes troballes, de la

mateixa manera que les informacions addicionals sobre Wu Tsang i *Sudden Rise*.

Precarietat II. Fenòmens als marges d'allò teatral

«Transformació» i «flux» són conceptes que venen contínuament al cap durant la realització teatral, com també temes com sostenibilitat, inclusió, diversitat, digitalització... Tot i tractar-se d'informació secundària, citarem Friedrich von Borries per a palesar aquesta impressió:

*Crec que la transformació és un procés de canvi dins el qual es manté l'essència original; si bé canvia la forma, allò que conté es manté tanmateix com a energia, però transformada. A diferència d'una revolució, que ho inverteix tot i ho canvia de soca-rel, la transformació és un procés lent.*³⁶⁵

També venen a la ment conceptes com «obertura de la transformació»³⁶⁶ i també «els processos creatius més aviat buscadors»,³⁶⁷ tal com ho formula Borries més endavant.

365. VON BORRIES, 2021: 15.

366. *Ibidem*.

367. VON BORRIES, 2021: 18.

El ritme de les imatges

En el decurs dels minuts de la «tempesta d'imatges» descrita a la introducció que obre *Sudden Rise*, acompanyats pels acords en to menor de dos violoncel·listes³⁶⁸ que actuen en directe i per un ritme de percussió discretament sec, possiblement generat electrònicament, es fa identificable una regularitat: la percussió desemboca periòdicament en seqüències frenètiques, seguides amb precisió per les imatges projectades a ritme de staccato. Només aleshores salta a la vista que la seqüència de les imatges projectades està sincronitzada amb els cops de percussió. En veure la realització per primera vegada, molts espectadors possiblement experimenten l'efecte tan sols subliminarment, perquè tot plegat va massa de pressa per una percepció conscient; tanmateix, la visualització del vídeo palesa com l'atenció és dirigida irremissiblement a l'esmentat efecte sincrònic al final de la part instrumental introductòria prèvia, que acaba amb notes pinçades dels violoncel·l, i a l'inici de la segona part, acompanyada pel ritme de percussió. Els cops acústics i els canvis visuals d'imatge sobresurten remarcablement de la «freqüència de repòs» dels cops i canvis d'imatge en petits «redoblaments» repetits a ritme sincrònic, apuntant ostensiblement a la imbricació entre imatge i so.

L'ostensibilitat dels redoblaments sincrònics repetitius permet d'experimentar al mateix temps el *ser-nos mostrat*, en què no ens hauríem fixat altrament (sense aquests redoblaments). Les projeccions i la pista de so, habitualment registrada de manera tan sols ambiental i subliminal, són contextualitzades doblement, mitjançant l'acoblament d'imatge i so, evocat tècnicament pels redoblaments

368. Segons diu el vídeo a l'inici, els músics són Patrick Belaga i Asma Maroof.

(en un aspecte estructural del ritme audiovisual): com a context d'imatge i so i com a context de l'experiència teatral, constituïda per l'oferta sensorial i l'activitat perceptiva subjectiva. Justament aquesta incidència de la pròpia activitat perceptiva palesa la realització teatral –altrament força despullada d'ironia– amb aquesta referència irònica.

De la interminable seqüència d'imatge i so només es poden recordar detalls; la resta perdurarà sublimarment a la memòria de l'espectador, desencadenant innumbrables connotacions, diferents en cadascú. L'«esfumadura» dels detalls en una autèntica *riuada* audiovisual d'esdeveniments està oposat al «ficar-hi el nas», o sia a la presa de consciència selectiva de determinats detalls de la seqüència frenètica d'imatge i so. Poc després dels esmentats «redoblaments» audiovisuals repetitius sincronitzats es destaca aquest detall mitjançant dos sons pinçats repetits cinc vegades i sincronitzats amb la representació d'una figura (que recorda la representació dels apòstols als vitralls medievals) que canvia quatre vegades, entre els quals apareix sempre la mateixa fotografia d'un fragment d'aigua, que es va movent cap a la vora inferior de la imatge, lluent com si s'esmunyís sota un vaixell invisible. La quarta figura és un dibuix renaixentista (un esbós de la trajectòria òptica dels raigs, que podria ser extret de l'*Enciclopèdia* de Diderot i d'Alembert), mentre la cinquena és la doble imatge moderna d'un cap amb cabellera hirsuta. Després, la seqüència d'imatge i so continua sense cap ordre recognoscible.

Així doncs, la realització teatral no amaga el «truc» (l'efecte alienador de l'acoblament d'imatge i so), sinó que l'exhibeix directament, tot deixant enrere la seva capacitat de «disfressa»; és a dir, com a teatre, renuncia a la mimesi i a la representació. Es transgredeix a si mateixa en mostrar i «revelar» els seus recursos,

mostrant-se'ns al mateix temps *en ella mateixa*. La transgressió del marc propi segueix doncs una dimensió d'allò crític, la *krisis*, que al seu torn anirà seguida d'un canvi. Hom pot preguntar si aquesta «autorealització per autotransgressió» –o, en termes de Derrida, allò inabastablement idèntic en la repetició: la «*différance*»³⁶⁹ (amb *a*)– suposa una particularitat de *Sudden Rise* o si el teatre no ho ha fet sempre, en forma d'autopresentació dels actors amb picada d'ullet inclosa, que rere els seus papers apareixen performativament sempre també com a persones físicament presents. En qualsevol cas, *Sudden Rise* situa aquesta autotransgressió al primer pla i la converteix en la cosa principal, com ho palesa també l'escena de l'aplaudiment (vegeu més avall): en la conjugació d'imatge i so, curiosament instal·lada i tècnicament arranjada, la realització teatral es deslliura performativament de tota subjectivitat que pugui haver intervingut en aquesta instal·lació, condicionant-ne l'autonomia. A causa de tota aquesta munió de combinacions d'elements audiovisuals tècnicament sofisticades que conformen un ambient que aconsegueix l'espai comú de teatre, imaginació i pensament, es va plantejant (en el sentit de col·locar-s'hi i de l'aparició en carn i ossos) la qüestió de la necessitat de subjectivitat humana per a generar teatre.

Inversió de ficció i realitat

Així que «apareix» en directe la veu suau i suggestiva de Wu Tsang, juntament amb el seu cos de semblança diminuta sota les projeccions, presentant flaixos d'escenaris apocalíptics en un to de

369. Vegeu nota 112.

veu tranquil i desencisat (com ho revelen fragments de text que «s'abaten» sublimarment), s'inverteix la relació de ficció i realitat: tot i ser en directe a l'escenari,³⁷⁰ el cos amb prou feines il·luminat «misteriosament» presenta una aparença irreal i plàstica davant el calidoscopi críptic d'imatges que passa davant nostre en *time-lapse* i que hem acceptat mentrestant com a escenari «autèntic» d'aquesta realització teatral. La veu de Tsang ens abdueix cap a un espai que ha «abordat» aquest espai teatral sense oposició i amb supremacia aclaparadora, substituint-lo per una realitat i una corporalitat noves. Es palesa cada vegada més la impressió que aquest és el nou teatre i que cada forma de representació de personatges i d'encarnació coneguda del teatre és un teatre superat i empolegat. Els espais de so i veu d'aquesta realització teatral es basten a si mateixos, atès que inunden el nostre espai d'experiència, molt més enllà de l'escenari i la platea: en superar pacíficament el nostre espai espiritual predisposat, esdevenen part d'un univers ampliat, dins el qual semblen petits i insignificants no sols aquesta ciutat i el seu edifici de teatre, sinó tota la realitat terrenal. D'això és només capaç la música, a vegades també el cinema i la literatura, però en cap cas un teatre (brechtian) que, a través dels actors, retorna críticament a la profanitat corporal tot allò fora del món i per moments sublim. En canvi, aquest nou espai de realitat teatral és esotèric, esfèric i astral, però tot i així evidentment *real*. La nova realitat (teatral) sembla estar composta per la figura xamànica de Wu Tsang i els mons que –com a nouvinguts– se'ns presenten ara com a paisatges sabaners i les persones estranyes que els habiten i que Tsang ens sembla presentar. Aquí s'està esdevenint un viatge a una altra galàxia, i al mateix

370. A més de Wu Tsang, a la posada en escena col·laboren segons el vídeo Josh Johnson i boychild (nom real: Tosh Basco).

temps un viatge a una relació vital «posthumana» diferent, que supera l'espectador occidental com a subjecte, dins la qual sorgeix una nova criticitat en qüestionar el teatre com a espai de crítica organitzat subjectivament i antropocèntrica.

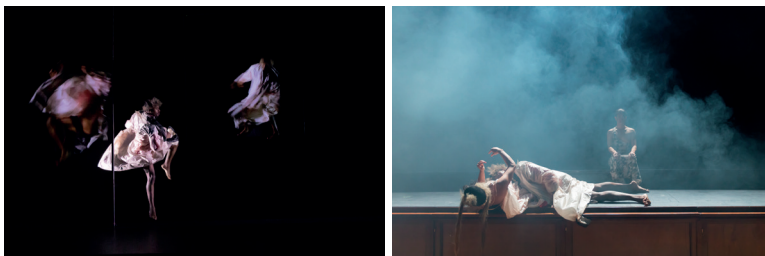


Fig. 9: Imatge d'una escena de *Sudden Rise* de Wu Tsang/*Moved by the Motion*, Schauspielhaus Zürich, 2019. Foto: © Ketty Bertossi

Aflorament autònom de la història

En la combinació entre veu i composició visual –imatges, contrastos entre fosc i clar, efectes digitals com les xarxes de línies que sorgeixen sovint en diferents angles, que recorden el *morphing* de figures virtuals de ciberespais– s'obre un espai d'experiència on es mostra una diversitat d'espais vocals, experimentat imaginativament com un espai on «s'anuncien», «irrompen» o «cuiten» imatges de tots els esdeveniments, dades, accions o processos de qualsevol lloc de l'univers i de qualsevol moment de la història. Aquesta «pressa predisposada» de les imatges recorda l'afany dels súbdits de l'emperador August per acudir al cens, d'acord amb l'Evangeli segons Lluç.³⁷¹ (La pròpia connotació bíblica demostra l'obertura

371. Bíblia, Nou Testament, Evangeli segons Lluç 2, 1-5.

de l'espai imaginatiu temporal, provocada per l'experiència de la realització teatral, cap a un horitzó històric i bíblic.) Dins aquests espais vocals es manifesten totes les facticitats imaginables de la història de la humanitat, així com també de la història *natural*. Les imatges –o els esdeveniments representats a través seu que «s'anuncien»– es mostren com a veus d'altres «altaveus» diferents dels humans i subjectius, en un moviment autònom deslliurat de la incidència humana que fa l'efecte d'un riu de lava, d'una esllavisada o d'un esclat de forces fins ara ocultes. A la recerca d'un concepte adequat per a l'autonomia del flux d'imatges de l'experiència –controlat causalment, és clar, per la tecnologia digital del teatre des d'un segon pla de la realització teatral–, aquesta experiència es pot resumir en la idea d'un aflorament de la història fora de la influència dels subjectes: les imatges del passat brollen de la seva ocultació com la lava d'un volcà oblidat o –en una metàfora literària– com el sorgiment dels reis de la caldera de les bruixes de *Macbeth*:³⁷² amb la mateixa abundància i diversitat il·limitada d'idees i de conceptes que s'hi abraonen, el llenguatge de William Shakespeare va a trobar el desconcert de *Macbeth*, aquell «personatge» que es tenia per poderós i que és superat per la força còsmica bruta de les aparicions que també caracteritza l'abassegament i la solemnitat de la riuada d'imatges de *Sudden Rise*. Aquí reclama la seva presència la nova autodeterminació pròpia d'un fons de realitat de natura i cultura que no és administrat «humanament», sinó que obeeix a les seves pròpies lleis, que és «posthumà». Ve a la ment el concepte d'incommensurabilitat: la riuada d'imatges és «incommensurable» en nombre (són centenars de projeccions), di-

372. William SHAKESPEARE. *Macbeth*, acte IV, escena I.

versitat (de tots els àmbits possibles, des de fotos d'un noi negre en un paisatge de connotacions africanes fins un diagrama de seqüències possiblement acústiques, passant per cossos humans, eixams d'insectes i una línia de robots de producció) i temps (en el sentit d'«imprevisible») dins la sobtadesa del «sorgiment» –del «sudden rise»– de les imatges i aparicions que ixen al firmament interior, com el sol o la lluna, però en una seqüència vertiginosa.

A causa d'aquesta caracterització com a esdeveniment, que cada espectador percep i sent de manera diferent, la realització teatral es tanca a tota interpretació inequívoca; la descripció de l'experiència també es limita a reproduir un dels infinits matisos imaginables. Tanmateix, com a tret comú evident de totes les perspectives individuals de l'espectador, es pot constatar el caràcter de la incommensurabilitat en la imatge de la *riuada*, de la irrupció o l'erupció contingudes en els conceptes de *corrent*, *tempesta* i similars del caràcter de sorpresa de l'onatge imprevisible com un «feix» fenomènic central, com allò que es mostra *en ell mateix* en aquesta part de la realització teatral.

Cossos que cauen. Aparicions «prestades»

Dins les innombrables sobreexposicions de les projeccions de vídeo editades curiosament i dels cossos reals de l'escenari, que –llevat de poques accions que semblen perseguir un objectiu i que són atribuïbles a un moviment global (tanmateix incert)– no executen accions sinó simples moviments arbitraris, al darrer terç de la realització teatral es fa recognoscible un *gestus* contrari: entre retalls digitals, tornen a aparèixer cossos o parts de cossos fràgils, vulnerables i eròtics, unes figures que caminen portades, de color blau pàl·lid i blanc o il·luminades de vermell clar, vestides amb robes

folgades i «ballant» indistintament –realment o com a projeccions– les unes amb les altres, que es fonen, sorgeixen l'una de l'altra i tornen a desaparèixer. Semblen totalment passives: tot i posar-se ocasionalment a córrer, a fugir, a «dreçar-se» contra quelcom o a girar com si ballessin, tot plegat és sempre «passiu» –un «ser corregudes» o «ser girades»–, i aviat tornen a decaure en un moviment monòtonament indefens. No son actors, sinó «passors», a qui *succeeix* el seu propi moviment (en el sentit del passiu gramatical). A més, alguns d'aquests «passors» cauen de tant en tant en forma de projeccions de vídeo cap per avall «del cel», com déus defenestrats. La seva «caiguda» s'esdevé «casualment», però segueix visiblement una regla. Per tant, encarnen icònicament els conceptes clau de *casualitat* i *necessitat* de les ciències naturals, amb què Jacques Monod va parafrasejar de manera punyent la condició paradoxal de l'evolució –mutació i selecció– i al mateix temps de l'univers,³⁷³ i que Demòcrit ja considerava el motiu original de tota existència; hom li atribueix la frase: *tot allò que existeix a l'univers és el fruit de la casualitat i de la necessitat*. De nou, l'experiència de la realització teatral desperta aquí connotacions de l'àmbit de la natura, i no de la cultura.

Els «passors» no pateixen res de concretament explicable, sinó quelcom que sembla esdevenir-se al seu voltant, dins seu i a través seu: una acció sense nom i dessubjectivada, que aquí «passa per davant» literalment: allò que s'esdevé manté una relació narrativa «per davant» de les figures que apareixen. Passa lògicament «per davant» seu. Atès que una acció i un procés no són representables com a sentit o objecte, s'han de mostrar en cossos, aquí en forma

373. Vegeu MONOD, Jacques. *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*. Seuil: París 1970.

de la seva passivitat: en no actuar, sinó en vagar pensosament. La divisa *reflexionar en lloc de presentar* atribuïda a Heidegger troba aquí el seu paradigma teatralment sensorial: l'evocació d'una nova era, en què la *presentació* d'històries, plans i idees és substituïda per la *reflexió sobre* processos. Com a actuant, l'acció i el procés es mostren *en ell mateix*.

Aquesta impressió es troba condicionada, és clar, per processos semiòtics. D'aquesta manera, les xarxes de línies mètriques projectades ocasionalment en pampallugues també incideixen en la presentació d'un «mesurament» dessubjectivador de la història de la humanitat i cultural fins el present, així com de la seva construcció i «calculació» digital. La precisió de les xarxes linears contrasta amb els contorns vagues, complexos, imprevisibles i «orgànics» de les robes dels dansaires. Com ja s'ha dit, també hi afloren elements narratius: una figura dansaire prova d'arribar-se a la vora posterior de l'escenari, rellisca repetidament i ho intenta de nou a la desesperada. Sense que se la reconegui inequívocament com a projecció o com a figura físicament real en directe, palesa irònicament els darrers esforços humans, els últims fragments d'un relat humà dins un nou món altrament posthumà.

La idea de tal món inclou una nova consciència de la fugacitat i de la caducitat pròpies, prefigurades en la passivitat i en la fugacitat de l'aparició i desaparició de nou dels cossos. Les entrades i sortides contínues dels cossos semblen en certa manera «prestades» en el sentit de Gabriele Brandstetter, que concep el terme de *préste* per a aquestes formes d'entrada en escena «silencioses i lliscants»:

La idea d'aquest préste no vol dir canvi ni substitució, no és prestar dins una economia de prendre i retornar; no són els excessos de possessió i rèdit [...]. És un mode d'enquadrament on dins i fora

*apareixen simultàniament, una transició que no coneix els patrons de transmissió d'una figuralitat de l'aparició: no coneix l'acuitat de la il·lusió ni la ficció de «fer veure»; tampoc l'aura de l'aparença o la sospita de la mentida; i és que no coneix la dualitat de ser i semblar, d'autenticitat i fingiment/representació. És un marc diferent, l'obertura d'una porta corredissa cap a una aparició: prestar com a dur suaument més enllà.*³⁷⁴

Transformació alliberadora de cossos terrenalment feixucs en esperits aeris posthumans

L'alentiment de la caiguda –tècnicament possible a les projeccions– evoca idees de condicions estètiques noves i estranyes, com d'una situació còsmica diferent, de gravitació baixa. També els propis cossos són orgànics com una planta i no se sotmeten a cap «voluntat» que pugui combatre aquesta gravitació, sinó que del que queda del cos surten parts de forma autònoma. Però sembla que hi hagi també altres cossos, tal com s'ha insinuat abans: «cossos o parts de cossos fràgils, vulnerables i eròtics», que encara semblen estar sotmesos a la gravitació, que s'arrossegueu lentament en aparent agonia, mentre la voluntat, que en temps passat havia dominat aquests cossos, sembla llanguir a les portes de la mort. Potser són els darrers representants d'una humanitat en extinció, la condició humana de qui els marca com aquells cansats i afeixugats als quals s'adreça Jesucrist, d'acord amb l'Evangeli segons Mateu: «Veniu a mi tots els qui esteu cansats i afeixugats, i jo us faré reposar.»³⁷⁵ En qualsevol cas,

374. BRANDSTETTER, 2015: 30-31.

375. Bíblia, Nou Testament, Evangeli segons Mateu 11, 28.

entre ambdós seu una mena de mestre de cerimònia –una figura de Crist?–, que acompanya impassible el seu turment. Les figures patidores que giren dansant es desfan diverses vegades inesperadament en esperits dansaires nebulosos i ingràvids, per recaure després en l'estat anterior d'agonia turmentadora. La «transformació» s'esdevé en onades, acompanyada per veus d'una cacofonia electrònicament distorsionada. Els «patidors» reïxen finalment a desfer-se de la seva antiga pesantor i es deslliuren del seu destí passat en unió eròtica. D'aquesta manera, l'escena acaba per explicar una història: la d'un alliberament per transformació en un estat físic diferent, en un estat més volàtil en què s'esmunyen amb la foscor que s'està fent, una volatilització de la que els sons eteris són l'únic testimoni.

D'acord amb l'experiència de la realització teatral, «Sudden Rise» –«sorgiment sobtat»– és un nou estat, un nou món, una nova relació entre cos i sentit, entre temps i corporalitat. Un nou ordre, forçat per l'enfonsament d'un sistema inert, incapaç de funcionar. Dins la seva inserció suau en el so tranquil de les veus dels locutors, que descriuen l'inalterable del procés, les imatges expliquen el pas cap a un món superior amb lleis diferents. Un món on la distinció dicotòmica entre home i dona també ha deixat d'existir en restar superada, una natura còsmica que es torna a apropiari de la humanitat desgastada, amb relat esgotat i històricament obsoleta, juntament amb la seva voluntat destructora subjectiva, absorbint-la de nou al seu si d'on havia sortit. Les connotacions plàstiques religioses de l'anàlisi són suportades pels moviments transfigurats –en absolut solemnes, en el sentit d'una accentuació de la seva importància, sinó tranquils, portats, reposats sobre si mateixos com àngels il·lustrats i assertius– dels actors realment presents i de les projeccions digitals. A la fi de la realització teatral, ens el/la trobem davant: el nou ésser humà, sota una tènue llum

pampalluguejant, com un missatger. Es fa més gran –s’acosta–, després de nou més petit/a, fins a desaparèixer al fons, seguint la simetria lateral de la iconografia cristiana. Al final, domina una foscor agradablement suportada, suaument embolcallant.

Marc i foscor

Tal com s’ha intentat fer a la recerca duta a terme fins ara, una anàlisi fenomenològica s’absté de reflexions semiològiques, sempre que sigui possible. Per a *Sudden Rise*, això ha significat fins ara ignorar no sols el simbolisme de les ofertes epistemològiques i les insinuacions de les imatges, sinó també el contingut dels múltiples fragments de text parlats, per indagar sobretot les repercussions afectives de la realització teatral. Atès que l’anàlisi s’ha esforçat a prescindir d’interpretacions de què «significa» o què «vol dir» determinat element escènic, així com d’especulacions semiòtiques frívolament suscitades per la realització teatral en forma de projeccions, vestits, figures dansaires, textos i banda sonora, resta per «inferir» allò que es mostra *fenomènicament* a la pròpia realització, cosa que no es farà a partir de tal o tal element escènic, sinó de la realització teatral *en el seu conjunt*: què fa la realització *Sudden Rise* amb nosaltres i com a què (en quins fenòmens) se’ns mostra *en ella mateixa*?

Un tal fenomen és la manca de qualsevol marc que situï la raresa d’aquesta performance dins el «teatre». A l’inici i a la fi, trobem foscor i els instruments de corda que comencen i deixen de sonar, respectivament. De la foscor sembla venir la realització teatral, i dins ella sembla tornar a desaparèixer. Com es pot copsar i interpretar analíticament aquesta experiència, d’antuvi purament sensorial? La formulació que l’experiència «ens posa a la boca» recorda

el passatge bíblic del Gènesi: «perquè ets pols, i a la pols tornaràs».³⁷⁶ L'ésser humà, que amb la seva mort retorna a aquella terra d'on va ser «extret», o sia que es reintegra a la natura, amb la qual ha mantingut de per vida una relació tan precària que ara hem de témer per la seva salut. En relació amb les esmentades connotacions escèniques de formes i condicions d'existència «posthumana» després d'una fi especulativa de l'accés profanador als recursos de la terra per part dels subjectes humans que la volen «dominar»³⁷⁷ (heus aquí una altra referència bíblica), la connotació adquireix sentit: tal com l'ésser humà apareix, pot tornar a desaparèixer, «com al límit de la mar un rostre de sorra».³⁷⁸

Quan quelcom (la realització teatral) surt de la foscor i s'hi «enfonsa» de nou, és diferent que si quelcom apareix en un marc creat expressament: una realització teatral sol tenir lloc en un marc temporal i espacial creat expressament per a realitzacions teatrals. Però allò que «sorgeix» de la foscor a *Sudden Rise* (el títol ric en connotacions també té aquest matís de significat), tot allò que fins ara ha existit històricament, l'univers i la història de la humanitat, és a dir, la història de l'antropocè, i on torna a caure és l'únic que

376. Bíblia, Antic Testament, Gènesi 3, 19.

377. «Sigueu fecunds i multipliqueu-vos, ompliu la terra i domineu-la; sotmeteu els peixos del mar, els ocells del cel i totes les bestioles que s'arrossegueu per terra.» (Bíblia, Antic Testament, Gènesi 1, 28)

378. «Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIIIe siècle le sol de la pensée classique, – alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable.» (FOUCAULT, 1966: 398)

existeix: a diferència del teatre (demà tindrà lloc una altra realització teatral al mateix indret), no és intercanviable ni «ajornable» (la realització teatral no pot tenir lloc aquesta primavera i es recuperarà a la tardor). Per això, la foscor no és cap «marc», en el sentit que s'hi troben coses «posades» o «penjades» que es poden treure i canviar per altres, sinó un espai (o també un no-res) on pot aparèixer i mostrar-se quelcom.

Aquesta falta de marc de la foscor al començament i al final de *Sudden Rise* queda palesa en un detall: després de la «fi de la realització teatral» (definida pel començament de l'aplaudiment), els cinc actors fan una reverència en un dels punts de llum estrictament circumscrits al centre de l'escenari mentre són aplaudits; la resta de l'escenari roman en la mateixa foscor que n'ha dominat bona part durant tota la realització teatral, cosa que també suggereix que l'existència d'allò sensorial és minúscula en comparació amb l'espai fosc restant. En certa manera, el punt de llum no és altra cosa que un efecte més d'il·luminació, i la realitat d'aquesta realització teatral no s'acaba després del període escènic mesurable, sinó que depassa l'espai temporal i mètric de teatre i temps, apareix possiblement en un altre indret, en un altre moment i d'una altra manera. A causa d'aquesta falta de marc, la performance *Sudden Rise* té lloc «de tu a tu» davant el marc teatral i ocupa el lloc del «teatre». La direcció d'il·luminació de l'aplaudiment confirma allò que es pot sentir afectivament durant la realització teatral: hi ha quelcom estèticament nou que aspira a la teatralitat, quelcom que només pren en préstec el marc extern del «teatre» com a indret de l'esdeveniment, abans d'ocupar el seu lloc.

Un altre fenomen es mostra en allò que hom podria anomenar l'obsolescència dels actors. Els actors, tant els digitals com els presents realment i física, esdevenen servents d'una acció en la

submissió passiva al moviment, a la llum i al so de tota l'acció, com per cert també per la indefinició en classificar els seus gestos, vestits i formes exteriors del cos com a femenins o masculins: l'ambigüitat de gènere els fa *irrellevants* pel que fa als temes dramàtics tradicionals, però al mateix temps també interessants, perquè –a diferència d'allò factual– en ells es mostra el possible, la potencialitat. Si bé torna la seva història irrellevant, els dona un futur. De manera anàloga a les «heterotopies» (nom que Foucault dona als espais dels quals una societat pren nota a desgana o excepcionalment, si hi arriba)³⁷⁹ de les persones transgènere, la seva existència s'esdevé en espais vitals estranys, que actualment encara ens semblen irreals. Atès que els seus cossos de gènere han esdevingut obsolets, estan preparades per a la transformació en la nova forma de ser «posthumana» integrada. Les connotacions d'una societat ecològica, en què les demostracions de poder xovinistes de l'ésser humà conqueridor majoritàriament masculí deixen de tenir sentit, són evidents i enllacen amb l'estètica orgànica autònoma dels canvis homogenis de la creació, dels «brots» vegetals, del desplegament progressiu en lloc de moviments impulsius decidits, etc., dels quals ja hem parlat abans. A la llum de la temàtica posthumana, l'espectre abasta des de l'obsolescència dels cossos dels actors fins la de l'ésser humà en una natura que estaria molt millor sense ell.

Per a incloure aquests raonaments, certament d'abast més ampli, en l'anàlisi fenomenològica val el que hem dit abans sobre l'experiència subjectiva: sigui què sigui que es «presenti en estat original (és a dir, en la seva realitat encarnada)» a la nostra experiència intuïtiva, és segons Husserl «una font jurídica de coneixement» i per

379. Vegeu FOUCAULT, 1967/1984: 46-49.

això «ha de ser acceptada sense més [...] com allò com a què es dona, però també només dins els límits dins els quals es dona».³⁸⁰ Això també inclou, com anota Roselt, imatges i idees, que si bé no formen part del patrimoni d'estímul escènics i sensorials, sí que s'imposen a l'espectador en la seva «realitat encarnada», perquè els espais d'experiència no són necessàriament espais de presència.

Relació entre text i performance

El text parlat de Wu Tsang és un teixit d'hipòtesis i sobretot de preguntes poètiques, poetològiques, sociopolítiques i existencials. Citarem l'espectador Julius Fintelmann:

«La vida secreta de les coses és oberta: evidentment fenomènica, la cosa que som, totes aquestes coses que som, que intentem assolir, on no podem tornar perquè estan a anys llum de nosaltres en el nostre no-ser.» O també: «Com es pot mostrar la sobrecircularitat d'aquella percepció, les alegries difícils de la seva re/transformació i sintaxi, els dubtes invisibles i els minúsculs sacsejos sísmics tancats en ella, les seves gratades i ferides dilèxiques i hiperlèxiques?»³⁸¹

380. Roselt cita aquí el «principi de tots els principis» de Husserl: «que tota concepció donada originalment és una font jurídica de coneixement i [...] ha de ser acceptat sense més com allò com a què es dona, però també només dins els límits en els quals es dona» (ROSELT, 2008: 147).

381. FINTELMANN, Julius. «Sudden Rise. Ein Annäherungsversuch» (18.9.2019) <<https://www.schauspielhaus.ch/en/journal/1189/sudden-rise-ein-annherungsversuch>> [29.8.2021].

El mateix espectador no treu l'aigua clara del text: «Ni idea», es resigna, per acceptar finalment el text com a element afectiu i sensorial entre altres tants:

*Però està bé. No cal cap interpretació, cap inferència. La visualitat, l'entramat de veus de violoncel, piano i sons electrònics i les danses de Josh Johnson i boychild no necessiten cap explicació; s'expliquen [...] per si soles.*³⁸²

Si bé aquesta descripció d'una experiència triada arbitràriament no pot per si mateixa investir-se de fonament, no som capaços d'oposar-n'hi cap de més fonamentada, ans coincidim grosso modo amb la impressió citada que el text presenta en el seu conjunt una barreja hipertròfica i «passada de voltes» de qüestions humanes i teoria, en què es parla més o menys de tot i de res concret. Les consideracions anteriors s'han elaborat amb independència del contingut del text, però tot i així, sembla que aquest dictamen de l'espectador complementi les observacions fenomenològiques: el fet que, també al text, tot sembli fluir «paritàriament» costat per costat correspon exactament a la impressió que ens han fet la riuada d'imatges i la juxtaposició, la superposició i l'arreglament dels cossos reals i les figures virtuals que apareixen i desapareixen. L'acumulació indistinta de les coses i dels habitants de l'univers i de la història que irrompen també val per l'acumulació i l'arreglament igualment arbitraris de les idees, hipòtesis i formulacions del text parlat. En aquest sentit, aquí no es percep cap pensament

382. FINTELMANN, Julius. «Sudden Rise. Ein Annäherungsversuch» (18.9.2019) <<https://www.schauspielhaus.ch/en/journal/1189/sudden-rise-ein-annherungsversuch>> [29.8.2021].

mentalment ordenat i planificadament estructurat, sinó en certa manera una simfonia de possibles esdeveniments de parla que té una funció més aviat afectiva que no simbòlica. Per això, per a «comprendre» el text recitat, més que una aproximació semiòtica i exegetica –tal com en el cas de la imatge d'escena mostrada anteriorment de la performance *Tanz* de Florentine Holzinger (vegeu Introducció, fig. 3 i p. 114)–, que intenta desesperadament desxifrar allò a què al cap i a la fi només aspira una funció afectiva fenomènica –tot caient en certa manera en un parany irònic–, s'escau la qüestió fenomenològica prèvia de què «fa amb mi» el text, és a dir, no *què* diu ni *com* es relaciona com a element estètic de la realització teatral. El flux de text de Wu Tsang està sota sospita directa de ser un toc d'humor irònic postdramàtic: un element essencialment sensorial (malgrat un cert sentit del contingut), que subratlla irònicament encara més l'experiència de la irrupció i de la inundació de tota mena de coses, imatges i figures, perquè hom espera del text quelcom totalment diferent: explicació, informació i sentit, restant necessàriament decebut a la vista de la desaparició dels humans tal com els coneixem, constatada més amunt.

Per tant, podem concloure que a *Sudden Rise* no es replanteja el tractament del *text* –com a *Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch– ni de la pròpia *realització estètica* –com a *Numax-Fagor-Plus* de Roger Bernat–, per a l'autopercepció de la qual calen un públic i una acció escènica que aquí són «suprimits», sinó el fenomen i els límits de la *teatralitat*, que també hi són revisats.

Making of. Rerefons de Sudden Rise

L'artista Wu Tsang és considerada l'estrella revelació premiada del videoart i la performance.³⁸³ El seu tema és la relació entre identitat i subjecte i les actuacions narratives o performatives mitjançant les quals és generada («and the narratives that construct them»)³⁸⁴ El seu treball artístic se situa en l'oscil·lació, en l'indefinit i en espais intermedis. Tot i que els grans escenaris teatrals hagin mostrat recentment el seu interès per les seves posades en escena transgressores, va començar presentant els seus primers treballs en aquests «espais intermedis»: «Wu Tsang anomena aquest terreny on tot és possible i res no té cap límit definit 'in-betweenness'»³⁸⁵ Tsang va començar la seva formació artística a l'Art Institute de Chicago i va continuar els seus estudis a l'Interdisciplinary Studio de la Universitat de Califòrnia, on es promovia un «encreuament disciplinari des de la pintura fins la performance i pràctiques activistes».³⁸⁶ Així van sorgir els primers formats documentals al panorama queer i drag subversiu de Los Angeles i Nova York, en un enfocament que enllaça formes del relat «amb excursions

383. Entre altres, vegeu el web de la Schauspielhaus Zürich: <<https://www.schauspielhaus.ch/de/personen/89/wu-tsang>> [31.3.2022].

384. <<https://www.diverseworks.org/in-the-works/exhibition-performance/wu-tsang/>>.

385. STEFAN BUSZ. "Sie lebt das Dazwischen." A: *Züritipp*, 3.3.21 <<https://www.tagesanzeiger.ch/sie-lebt-das-dazwischen-232271924253>> [31.3.2022].

386. MAX GLAUNER. "Wu Tsang. Radikale Selbst-Entwürfe". *Kunstforum* 266 (2020). <<https://www.kunstforum.de/artikel/shifting-spaces/>> [31.3.2022].

fantàstiques cap a mons imaginaris». ³⁸⁷ Sobre la seva trajectòria, ella mateixa diu:

I was just doing what I loved, and it was very community-driven. My creative decisions were based on trying to capture a sociopolitical situation that my life was very embedded in. I now make hybrid documentary/fiction films, and performance has become the hinge for how I negotiate the politics of representation. ³⁸⁸

Wu Tsang organitzava festes en un bar llatí queer de Los Angeles, juntament amb discjòqueis, altres artistes i ballarins/es; d'aquesta manera, va entrar en contacte amb els clients i va començar a acompanyar amb la càmera les persones que freqüentaven el bar. Així es va crear el film *Wildness* (2012), un retrat del món queer, al mateix temps documental i ficció.

Amb el film semidocumental Wildness (2012), Wu Tsang assolí el seu primer gran èxit als trenta anys. Va rodar la pel·lícula al bar gai Silvester Platter de Los Angeles, fundat el 1963, amb els membres de la comunitat LGTB hispana i amb artistes amics i coneguts. La cultura dels bars underground constitueix el nucli del seu treball performatiu. ³⁸⁹

387. Web de la Schauspielhaus Zürich <<https://www.schauspielhaus.ch/de/personen/89/wu-tsang>> [31.3.2022].

388. Wu Tsang: «How I became an artist» <https://www.artbasel.com/news/gabriel-kuri-how-i-became-an-artist-art-basel?lang=zh_CN> [20.9.21].

389. Max GLAUNER. «Wu Tsang. Radikale Selbst-Entwürfe». *Kunstforum* 266 (2020). <<https://www.kunstforum.de/artikel/shifting-spaces/>> [31.3.2022].

Wu Tsang va entrar amb força al panorama teatral alemany el 2019, i des d'aleshores és també director/a titular de la Schauspielhaus Zürich, institució dirigida per l'equip format per Nicolas Stemann i Benjamin von Blomberg que fomenta especialment la superposició de teatre i arts plàstiques. També n'és programàtic el caràcter d'equip de la direcció del teatre; en una enquesta sobre teatre i poder, els directors expliquen el seu estil de lideratge: «Treballem en oposar a les estructures jeràrquiques clàssiques del funcionament del teatre un estil de treball basat en el col·lectiu, la participació i la transparència. Passar d'un tracte autoritari a un de social, amb un interès explícit per l'expertesa de l'individu.»³⁹⁰

Wu Tsang representa el nou programa, atès que també qüestiona el funcionament tradicional del teatre i l'orienta cap a nous camins, tot explorant històries, temes marginals i els propis marges d'allò performatiu. Desenvolupa gairebé tots els seus treballs amb el col·lectiu *Moved by the Motion*, fundat per ella mateixa i compost per artistes interdisciplinaris/àries, amb els/les performers Boychild, el violoncel·lista Patrick Belaga, el ballarí Josh Johnson, l'artista de so Asma Maroof i l'autor Fred Moten. En el context de la col·laboració artística i de la «*in-betweenness*», superposa gestos, paraules i veus, que d'aquesta manera es multipliquen i s'entrellacen, tot manifestant diferents perspectives. El col·lectiu creat per ella treballa les transgressions entre «les arts plàstiques, les arts performatives, els nous mitjans, el happening, el videoart i el teatre», a més de crear, filmar i performar: quan ella mateixa actua

390. Benjamin VON BLOMBERG, Katinka DEECKE, Nicolas STEMANN. «Machtfragen» <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=19542:theater-und-macht-acht-machtfragen-an-zehn-intendant-innen-teams&catid=101&Itemid=84#stemann> [31.3.2022].

«s'evadeix, i la seva persona passa rere la representació. En ella, la màscara és també la possibilitat del mostrar-se i de l'amagar-se protectorament simultanis.»³⁹¹

Un tema recurrent dels seus treballs són les relacions de poder de la mirada, a les quals oposa l'apoderament dels cossos marginats, perquè l'anomenada «white gaze», la mirada blanca, es troba per tot arreu, inclòs el món de l'art i de la moda. Per a ella, el llenguatge de la imatge en moviment representa des de sempre un estudi de «com, des d'un punt de vista històric, la mirada ha canibalitzat persones de color, trans i queer».³⁹²

Es va donar a conèixer als països de parla alemanya amb un treball creat al Museum für Gegenwartskunst de Zuric, en col·laboració amb la Kunsthalle de Düsseldorf: un projecte de videoart documental i de ficció titulat *Not in my language* (2015), on els espectadors se senten «entremig i fora, atrets i distanciats d'un món trans marcat per població migrant, que concep i impulsa la identitat, el gènere i l'origen en un joc conflictiu, i que també el fa públic ostensiblement.»³⁹³ A Berlín, es va estrenar amb la seva primera exposició en solitari al Martin-Gropius-Bau, titulada *There is no Non-violent Way to Look at Somebody* (2019), composta per treballs de vídeo, fotografies i treballs esculturals i que aplegava vidre, llum i text. El seu treball cinematogràfic més recent, *One emerging from*

391. Max GLAUNER. «Wu Tsang. Radikale Selbst-Entwürfe». *Kunstforum* 266 (2020). <<https://www.kunstforum.de/artikel/shifting-spaces/>> [31.3.2022].

392. Caroline BAUR. «Wu Tsang. Die Welt ist da, damit wir sie uns nehmen» <<https://www.woz.ch/-b4c3>> [31.3.2022].

393. Max GLAUNER. «Wu Tsang. Radikale Selbst-Entwürfe». *Kunstforum* 266 (2020). <<https://www.kunstforum.de/artikel/shifting-spaces/>> [31.3.2022].

a point of view, mostrat també al Martin-Gropius-Bau, parla de les experiències de les persones migrades en un llenguatge de composició molt particular: «El film rodat a l'illa grega de Lesbos tracta la situació actual, a la qual s'enfronten per igual el paisatge i els/les illencs/illenques: el trauma de l'expulsió.»³⁹⁴ El treball *Sudden Rise*, estrenat el 2019 al teatre HAU de Berlín, fou el primer a tenir lloc en un espai teatral clàssic.

El treball de Wu Tsang no es limita a uns simples trets autobiogràfics, sinó que es basa en les seves experiències liminars com a migrant i persona transgènere. Cara Wuchold descriu el context autobiogràfic dels treballs de Wu Tsang: com a persona transgènere que experimenta repetidament la violència de les assignacions estereotipades en primera persona, les identitats són fluides per a ella. Marcada per l'experiència migratòria del seu pare xinès, vol contar històries «amb gran càrrega política»:

Una de les seves preguntes bàsiques diu: «How is it possible to make an impossible image?» [...] Ha rodat el seu nou treball One emerging from a point of view (2019) a l'illa grega de Lesbos, on el 2015 van arribar milers de refugiats. «3000 persones cada dia, durant tres mesos», recorda un pastor al film. Wu Tsang va passar molt temps amb ell, tot i que amb prou feines podien enraonar a causa de la barrera lingüística. «Quan miro el film, hi ha aquesta franquesa que irradia, i penso que això es deu a la nostra relació. Crec que és

394. Programa del Martin-Gropius-Bau <https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_277205.html> [31.3.2022].

l'alquímia del cinema: com trec a la superfície l'ànima de la gent perquè la càmera pugui captar-la? [...]»³⁹⁵

Al film, continua Wuchold, s'expliquen dues històries en una superfície d'imatge, que en part se superposen, entrelaçades amb la vida diària i les experiències dels illencs en el moment àlgid de l'arribada dels refugiats. La dona trans Yasmine Flowers, que ha fugit del Marroc, ha anotat la història aberrant d'una esclava que fugí d'un rei que l'assetja. Al film representa el propi personatge. La fotoperiodista grega Eirini Vourloumis, que ha treballat sobre el terreny i que es malfia de la informació convencional tant com Wu Tsang, acompanya amb la seva veu les imatges de l'illa, combinant-les amb extractes de la novel·la *La Mare de Déu del mar* de Stratis Myrivilis, ambientada a Lesbos. Els esdeveniments reals dels refugiats només s'hi insinuen, unes insinuacions que tanmateix tenen una veracitat essencial. Wu Tsang hi diu:

No és que tingui sempre una solució com a artista. Més aviat, es tracta de trobar camins amb els meus col·laboradors, explicar històries que sentin com a vertaderes. I si es relacionen les seves veritats entre si, en sorgeix una experiència encara més complexa.³⁹⁶

A day in the life of bliss (2014) de Wu Tsang tracta la construcció d'identitats en imatges i codis de ciència-ficció. Segons Raphael Gygax, comissari del Migros Museum für Gegenwartskunst,

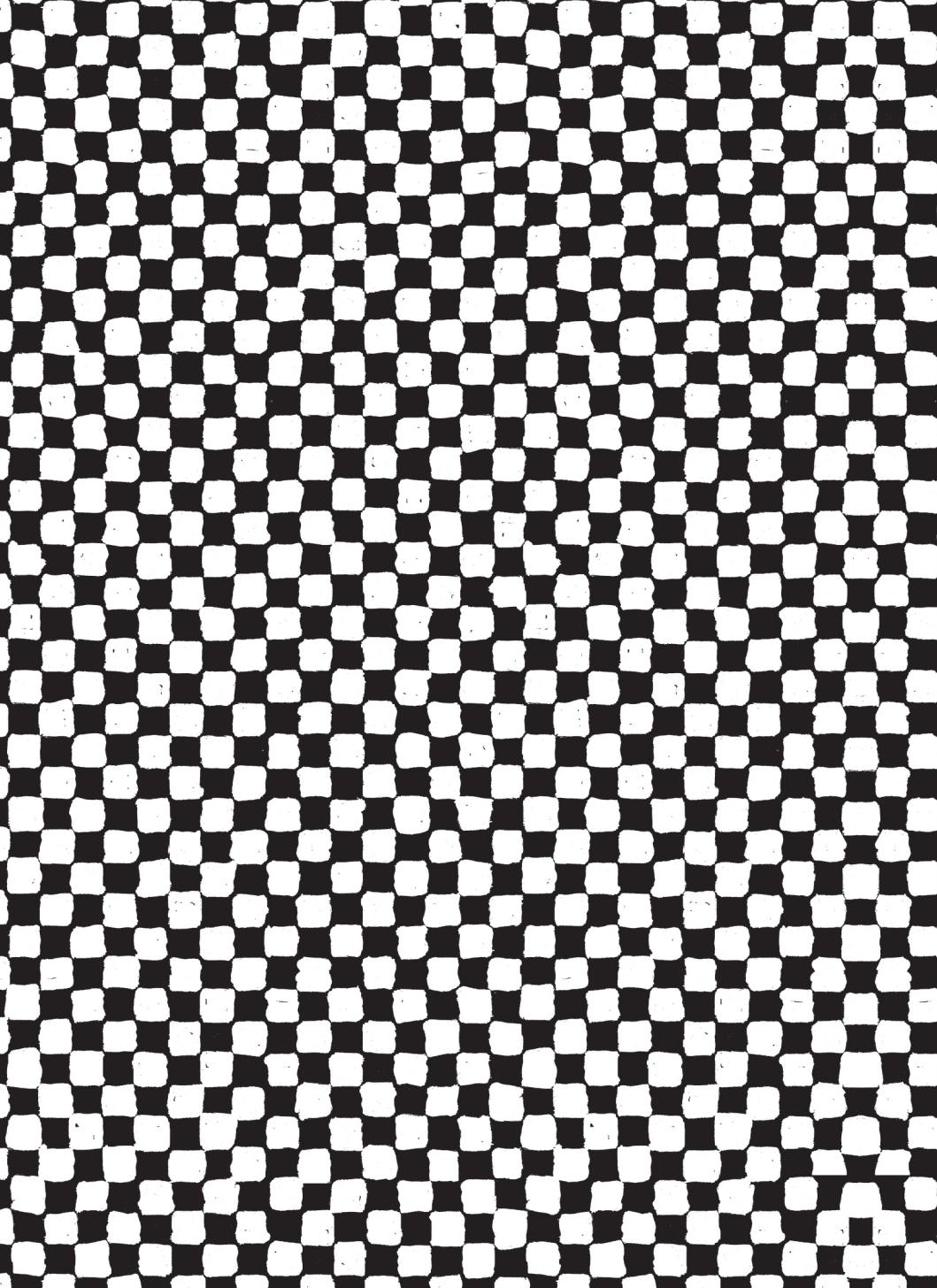
395. WUCHOLD, 2019.

396. *Ibidem*.

en un món pensat per l'artista, en què els nostres personatges en línia han creat una consciència pròpia i han assumit el poder, la càmera segueix un dia a la vida de la protagonista BLIS, representada per l'artista nord-americana de performance boychild. La videoinstal·lació reflecteix escenes diàries amb performances de dansa que comenten i complementen l'acció. Al mateix temps, la projecció en canal dual és duplicada en dos miralls grans per a retransmetre a l'espai d'exposició els diferents nivells d'acció entre realitat digital i «vertadera». Tsang presenta les possibles conseqüències de la nostra percepció actual d'intimitat i comunicació en oposar a la creixent descorporalització d'aquests processos la corporalitat extraordinàriament present dels moviments intuïtius de boychild. Al mateix temps, els alter egos digitals andrògins presenten un futur que es fusiona com més va més amb el present. Al capdavall, avui dia, tothom pot expressar identitats múltiples a través de les xarxes socials i construir un jo mitjançant el llenguatge gràfic i la performància dels codis socials.³⁹⁷

El seu treball amb imatges en moviment, influït per les tradicions del documental, representa un aspecte central de l'exposició *One emerging from a point of view*, composta per dues videoprojeccions superposades, en què les gravacions s'entrellacen i s'imbriquen, una tècnica que també fa servir al film *We hold where study* (2017). Ambdós treballs destaquen per la seva coreografia de càmera rigorosa. S'hi entrellacen diferents mons i espais psicològics, que gràcies a les projeccions superposades, propicien en darrer terme un tercer espai «híbrid».

397. Migros Museum für Gegenwartskunst: WU TSANG: Not in my language, 22.11.2014-08.02.2015. <https://migrosmuseum.ch/storage/product-pdfs/BT_Tsang_D.pdf> [14.02.2023].



Bibliografia

- AGGERMANN, Lorenz, DÖCKER, Georg i SIEGMUND, Gerald (eds.). *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Peter Lang GmbH: Frankfurt 2017.
- ALBERTI, Irene von, DEHNE, Miriam i GRONENBORN, Esther. *Stadt als Beute* (2005), nach einem Theaterstück von René Pollesch, Neue Visionen Filmverleih.
- ASSHEUER, Thomas. «Das Böse in der Moderne. Zum Tode des polnischen Soziologen Zygmunt Bauman, der wie kein Zweiter die Nachtseiten des Fortschritts erkundet hat», a: Die ZEIT, 12.1.2017.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*, ed. per J. O. Urmson i Marina Sbisa, Harvard University Press: Cambridge (Massachusetts) 1975 (2a ed.).
- BAUMBACH, Gerda, DARIAN, Veronika, HEEG, Günther, PRIMAVESI, Patrick i REKATZKY, Ingo (eds.). *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*. Theater der Zeit: Berlin 2014.
- BAUR, Caroline. «Wu Tsang. Die Welt ist da, damit wir sie uns nehmen», a: WOZ Die Wochenzeitung 10 (2021), <<https://www.woz.ch/-b4c3>> [3.7.2022].
- BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. Atheneum: Nova York 1967.
- BERGMANN, Franziska. *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte. Geschlechtsverfremdungen in zeitgenössischen Theater texts*. Königshausen & Neumann: Würzburg 2015.

- BERNAT, Roger. «Las reglas de este juego», a: Cornago, Óscar (co-ord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, ARTEA Castilla la Mancha 2010, pp. 307-315.
- BERNAT, Roger i FRATINI SERAFIDE, Roberto. «Seeing Oneself Living», a: Burzynska, Anna R.: *Serie Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Alexander: Berlín 2016, pp. 88-98.
- BÖHME, Gernot. *Aistethik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. Wilhelm Fink: Munic 2001.
- BÖNNIGHAUSEN, Marion, i PAULE, Gabriele (eds.). *Wege ins Theater: Spielen, Zuschauen, Urteilen*. LIT Verlag: Berlín 2011.
- BÖRGERDING, Michael. «Ausweitung der Spielzonen. Der Schauspieler möchte jemand Anderes sein (& keine Maschine)», a: Stegemann, Bernd (ed.): *Lektionen 4 – Schauspielen Ausbildung, Theater der Zeit*: Berlín 2010, pp. 208-216.
- BORRIES, Friedrich von. «Design und Desaster. Vorrede zur Transformation des Theaters», a: *Theater der Zeit*, 7/8, Arbeitsbuch 2021, pp. 15-24.
- BRANDSTETTER, Gabriele. «Wundertheater. Der Auftritt des Theaters», a: Matzke, Annemarie, Otto, Ulf i Roselt, Jens (eds.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. transcript: Bielefeld 2015, pp. 17-32.
- BRECHT, Bertold. *Mutter Courage*, Suhrkamp: Frankfurt 1964.
- BRECHT, Bertold. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (=Neue Technik der Schauspielkunst 2, 1949-1955, vol. 16), ed. per Hecht, Werner *et al.*, Suhrkamp: Frankfurt 1989, pp. 753 ss., cit. a: HEEG, 2009: 28.
- BURZYNSKA, Anna R. *Serie Joined Forces. Audience Participation in Theatre*. Alexander: Berlín 2016.

- CORNAGO, Óscar (coord.). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, ARTEA: Castilla la Mancha 2010.
- CORNAGO, Óscar. «Uno va al teatro a ser manipulado. Una conversación con Roger Bernat», telondefondo, Revista para la Crítica Teatral/24, CABA Argentina 2016, pp. 214-226.
- DARIAN, Veronika. *Verhaltens Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Peter Lang: Frankfurt 2009.
- DATH, Dietmar. «Von ästhetischer Arbeit bei Georg Lukács», a *Theater der Zeit*, núm. 6 (2021), pp. 36-37.
- DECK, Jan i SIEBURG, Angelika (eds.). *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*. transcript: Bielefeld 2011.
- DERRIDA, Jacques. «La différance» (1968), a *ibíd.*: *Marges de la philosophie*. Minuit: París 1972, pp. 1-29. Trad. alemanya d'Eva PFAFFENBERGER-BRÜCKNER, a: Jacques DERRIDA: *Die différance. Ausgewählte Texte*, ed. per Peter Engelman, Reclam: Stuttgart 2008, pp. 110-149.
- DUARTE, Ignasi i BERNAT, Roger (coord.). Centro Párraga, CENDEAC: Múrcia 2009.
- ECO, Umberto. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani: Milà 1962.
- ECO, Umberto. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Fink: Munic 1987.
- EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. transcript: Bielefeld 2009.
- FANGERAU, Heiner i HALLING, Thorsten. *Netzwerke. Allgemeine Theorie oder Universalmetapher in den Wissenschaften? Ein transdisziplinärer Überblick*. transcript: Bielefeld 2009.

- FISCHER-LICHTE, Erika (2004a). «Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff», a: FISCHER-LICHTE, Erika, RISI, Clemens i ROSELT, Jens (eds.): *Kunst der Aufführung/Aufführung der Kunst*. Theater der Zeit: Berlín 2004: pp. 11-26.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2014). Lemma «Aufführung», a: ibíd., KOLESCH, Doris i WARSTAT, Matthias (eds.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. M.B. Metzler: Stuttgart 2014 (2a ed.), pp. 15-26; Lemma «Inszenierung», a: loc. cit., pp. 152-160.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp: Frankfurt 2004. Traducció al castellà: Estética de lo performativo, traducció de Diana GONZÁLEZ MARTÍN i David MARTÍNEZ PERUCHA ; introducció: Óscar CORNAGO, Madrid: Abada, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiotik des Theaters*. vol. 3: *Die Aufführung als Text*. Gunter Narr Verlag: Tübingen 2009 (5a ed.).
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft*. A. Francke: Tübingen, Basilea 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika, CZIRAK, Adam, JOST, Torsten, RICHARZ, Frank i TECKLENBURG, Nina (eds.). *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*. Wilhelm Fink: Munic 2012.
- FISCHER-LICHTE, Erika, HORN, Christian, UMATHUM, Sandra i WARSTAT, Matthias (eds.). *Verkörperung*. Francke: Tübingen 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH, Doris i WARSTAT, Matthias (eds.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. M.B. Metzler: Stuttgart 2014 (2a ed.).
- FISCHER-LICHTE, Erika, RISI, Clemens i ROSELT, Jens (eds.). *Kunst der Aufführung/Aufführung der Kunst*. Theater der Zeit: Berlín 2004.
- FOCKE, Ann Christin. *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen Theaterästhetik*. Herbert Utz: Munic 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Bibliothèque des Sciences Humaines, París 1966.

- FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), a: *Dits et écrits, Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), pp. 46-49.
- FOUCAULT, Michel. «Qu'est-ce que la critique ?» (Conferència davant la Societat francesa de filosofia del 27 de maig de 1978), a: *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. LXXXIV. Armand Colin: París 1990, pp. 35-63.
- FRATINI, Roberto Serafide. «Notas del dramaturgo, acerca de la producción *Pendiente de Voto* de Roger Bernat», a: *Pendiente de voto*. Lloc web publicat el 18.3.2011, de 2015. <<http://rogerbernat.info/en-gira/parlamento-titulo-de-trabajo-proyecto-2012/>> [1.2.2018].
- GOEBBELS, Heiner. *Ästhetik der Abwesenheit*. Theater der Zeit: Berlin 2012.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis, An Essay on the Organization of Experience*. Nova York, Evanston, San Francisco, Harper & Row: Londres / Northeastern University Press: Boston 1974.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday and Co. Inc.: Nova York 1959/1971.
- GUIMARÃES, Julia. «The Everyday and Immersion in Roger Bernat's Theater: Scenic Language Reinvented», a: *Art Research Journal ARJ Brazil* V. 3, n. 1 (2016), pp. 182-193.
- HABERL, Tobias. «Toleranz ist keine Lösung für Rassismus», a: *Süddeutsche Zeitung*, 30.4.2012, Magazin <<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/aus-dem-magazin/toleranz-ist-keine-loesung-fuer-rassismus-78931>> [3.7.2022].
- HACKEL, Astrid i VOLLHARDT, Mascha (eds.). *Theorie und Theater: Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis (Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen)*. Springer: Wiesbaden 2014.

- HEEG, Günther. «Die Berührung der Geste», a: DARIAN, Veronika: *Verhaltens Beredsamkeit? Politik, Pathos und Philosophie der Geste*. Peter Lang: Frankfurt 2009, pp. 19-36.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*. Felix Meiner: Hamburg 1988. Text basat en l'edició crítica de G. W. F. Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. 9 (eds. Wolfgang BONSI-EPEN i Reinhard HEEDÉ, 1980).
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit* (1926). Max Niemeyer Verlag: Tübingen 2006.
- HERRMANN, Friedrich-Wilhelm von. «Sinnestäuschung und Traum als *rationes dubitandi* in der Ersten Meditation Descartes'. Eine phänomenologische Auslegung», a: ESFELD, Michael, Tetaz, Jean-Marc (eds.): *Généalogie de la pensée moderne. Volumes d'hommage à Ingeborg Schüßler / Genealogie des neuzeitlichen Denkens. Festschrift für Ingeborg Schüßler*. Ontos: Frankfurt 2004, pp. 117-136.
- HINZ, Melanie i ROSELT, Jens (eds.). *Chaos und Konzept*. Alexander: Berlín 2011.
- HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate, BREMGARTNER, Mathias, KLEISER, Christina i BOESCH, Géraldine. *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*. Alexander: Berlín 2015.
- HOLLING, Eva. «Bekommen alle das Theater, das sie verdienen? Übertragung und/oder/als Methode», a: WIHSTUTZ, Benjamin i HOESCH, Benjamin: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. transcript: Bielefeld 2020, pp. 47-66.
- HUSSERL, Edmund. «Analyse der Wahrnehmung» (1925/26). A ibíd.: *Phänomenologie der Lebenswelt* (Ausgewählte Texte II). Reclam / Max Niemeyer: Stuttgart 1986, pp. 55-79.
- HUSSERL, Edmund. «Analysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926», a: *Husserliana*, vol. IV (ed. per Marly BIEMEL), Martinus NIJHOFF: L'Haaia 1952.

- HUSSERL, Edmund. «Analysen zur passiven Synthesis». Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918-1926, a: *Husserliana*, vol. XI (ed. per Margot FLEISCHER), Martinus NIJHOFF: L'Haia 1966.
- HUSSERL, Edmund. *Aufsätze und Vorträge (1911-1921)*. Husserliana XXV. Martinus NIJHOFF: L'Haia 1987.
- HUSSERL, Edmund. Conferència «Grundprobleme der Logik» (1925/26), publicada com a «Analysen zur passiven Synthesis». Extret de manuscrits de conferències i recerca 1918-1926, a: *Husserliana*, vol. XI (ed. per Margot FLEISCHER), Martinus NIJHOFF: L'Haia 1966.
- HUSSERL, Edmund. «Die phänomenologische Fundamentalbetrachtung» (1913), a: *Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I*, Reclam: Stuttgart 1913/1985, pp. 131-195. A: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, vol. I (1950), secció 2, Husserliana III, 2. Martinus NIJHOFF: L'Haia.
- JOST, Torsten. «Analyse der Aufführung. Über die Pluralität der Perspektiven», a: FISCHER-LICHTE *et al.* 2012: 245-253.
- KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Felix Meiner: Hamburg 1956. 1a ed. original 1781 (A); 2a ed. original 1787 (B).
- KIRSCH, Sebastian i POLLESCH, René. «Phantomschmerz einer fehlenden Gemeinschaft, Gespräch René mit Sebastian Kirsch», a: *Theater der Zeit* núm. 3 (2012), Berlín, p. 48.
- KNOLL, Karin. *Unordnung im Sinnlichen. Zum politischen Theater René Polleschs*. Tesi doctoral, Johann WOLFGANG GOETHE-UNIVERSITÄT, Frankfurt 2010.
- KREUDER, Friedemann i BACHMANN, Michael (eds.). *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken, Medien und Alltagskultur seit 1968*. transcript: Bielefeld 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Das Politische Schreiben. Essays zu Theater-texten*. Theater der Zeit: Berlín 2002 /2012 (2a ed.).

- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren: Frankfurt 1999. Traducció al castellà: *Teatre posdramático*, a càrrec de Diana González Martín, Murcia/México: Cendeac/Paso de Gato, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. «The importance of being earnest. Ein Plädoyer für die Rückkehr des Ernstes ins Theater», a: *Theater der Zeit* núm. 3, 2012, pp. 47-48.
- LEIFELD, Denis. *Performances zur Sprache bringen. Zur Führungsanalyse von Performern in Theorie und Kunst*. transcript: Bielefeld 2015.
- MASSALONGO, Milena. «Weder die Kunst noch der Zuschauer: das Publikum ist der Feind und muss aufhören», a: Massalongo, Milena, VABEN, Florian i RUPING, Bernd (eds.): *Brecht Gebrauchen. Theater- und Lehrstücke – Texte und Methoden*. Schibri: Uckerland 2016, pp. 57-71.
- MASSALONGO, Milena, VABEN, Florian i RUPING, Bernd (eds.). *Brecht Gebrauchen. Theater- und Lehrstücke – Texte und Methoden*. Schibri: Uckerland 2016.
- MATZKE, Annemarie. «Das Theater auf die Probe stellen», a: HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate, BREMGARTNER, Mathias, KLEISER, Christina i BOESCH, Géraldine: *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*. Alexander: Berlin 2015, pp. 15-33.
- MATZKE, Annemarie. «Einleitung» (2012), a: MATZKE, Annemarie, WEILER, Christel i WORTELKAMP, Isa (eds.): *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*. Alexander: Colònia 2012, pp. 7-19.
- MATZKE, Annemarie. «Theorien auf die Bühne schmeissen» (2012a), a: MATZKE, Annemarie, WEILER, Christel i WORTELKAMP, Isa (eds.). *Das Buch der angewandten Theaterwissenschaft*. Alexander: Berlín 2012, pp. 119-134.

- MATZKE, Annemarie, OTTO, Ulf i ROSELT, Jens (eds.). *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. transcript: Bielefeld 2015.
- MATZKE, Annemarie, WEILER, Christel i WORTELKAMP, Isa (eds.). *Das Buch von der Angewandten Theaterwissenschaft*. Alexander: Colònia 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Éditions Gallimard: París 1964.
- MERSCH, Dieter. «Semiotik und Grundlagen der Wissenschaft» (2021), Deutsche Gesellschaft für Semiotik (DGS) e.V.; loc. cit.: <<http://www.semiotik.eu/>> [últim accés: 26.05.21] (imprès a: Theo Hug (ed.): *Einführung in die Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung*, vol. 4, Hohengehren 2021, pp. 323-338).
- MORRIS, Charles William. *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. Carl Hanser: München 1972. – *Foundations of the Theory of Signs* (1938). *Esthetics and the Theory of Signs* (1939).
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. «Die Fiktion der Kritik», a: *Theater Heute*, 11, 2016, pp. 28-31.
- NAUMANN, Matthias i WEHREN, Michael (eds.). *Räume, Orte, Kollektive*, Neofelis: Berlín.
- NISSEN-RIZVANI, Karin. *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. transcript: Bielefeld 2011.
- NISSEN-RIZVANI, Karin. «Schreiben als Ereignis», a: HOCHHOLDINGER-REITERER, Beate, BREMGARTNER, Mathias, KLEISER, Christina i BOESCH, Géraldine. *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater*. Alexander: Berlin 2015, pp. 115-125.
- PALMERI, Daniela. *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat*. liquidDocs: Sant Sebastià 2016.

- POLIANSKI, Igor J. «Das Netzwerk als Natursystem und ästhetische, Pathosformel' der Moderne», a: FANGERAU, Heiner i HALLING, Thorsten: *Netzwerke. Allgemeine Theorie oder Universalmetapher in den Wissenschaften? Ein transdisziplinärer Überblick*. transcript: Bielefeld 2009, pp. 13-28.
- PRIMAVESI, Patrick. «Theater als Teil der Wirklichkeit», a: TIEDTKE, Marion i SCHULTE, Philipp (eds.): *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*. Theater der Zeit: Berlín 2011, pp. 96-110.
- PRIMAVESI, Patrick i SCHMIDT, Olaf. *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Theater der Zeit: Berlín 2004.
- PROVENCIO, Julio. «Autoficción y transmedialidad en el teatro de Roger Bernat, telondefondo», a: Revista de Teoría y Crítica Teatral 23 (2016) CABA Argentina, pp. 155-167.
- RADDATZ, Frank: «Authentische Rezepte für ein unvergessliches Morgen», a: TIEDEMANN, Kathrin i RADDATZ, Frank: *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt. Der Wunsch nach dem Echten in Zeiten globalen Wandels*. Theater der Zeit: Berlín 2010, pp. 139-162.
- RADDATZ, Frank. *Brecht frisst Brecht*. Henschel: Berlín 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, ed. per Maria MUHLE, b_books Reihe Polypen: Berlín 2008.
- RANCIÈRE, Jacques: «L'espectador emancipat», a *Arquitectures de la mirada*. Cos de lletra. Dansa i pensament, núm 2, p. 187-207. Traducció al català de Marcel Germain i González. Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Universidad de Alcalá, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*, Ellago: Castelló 2010.

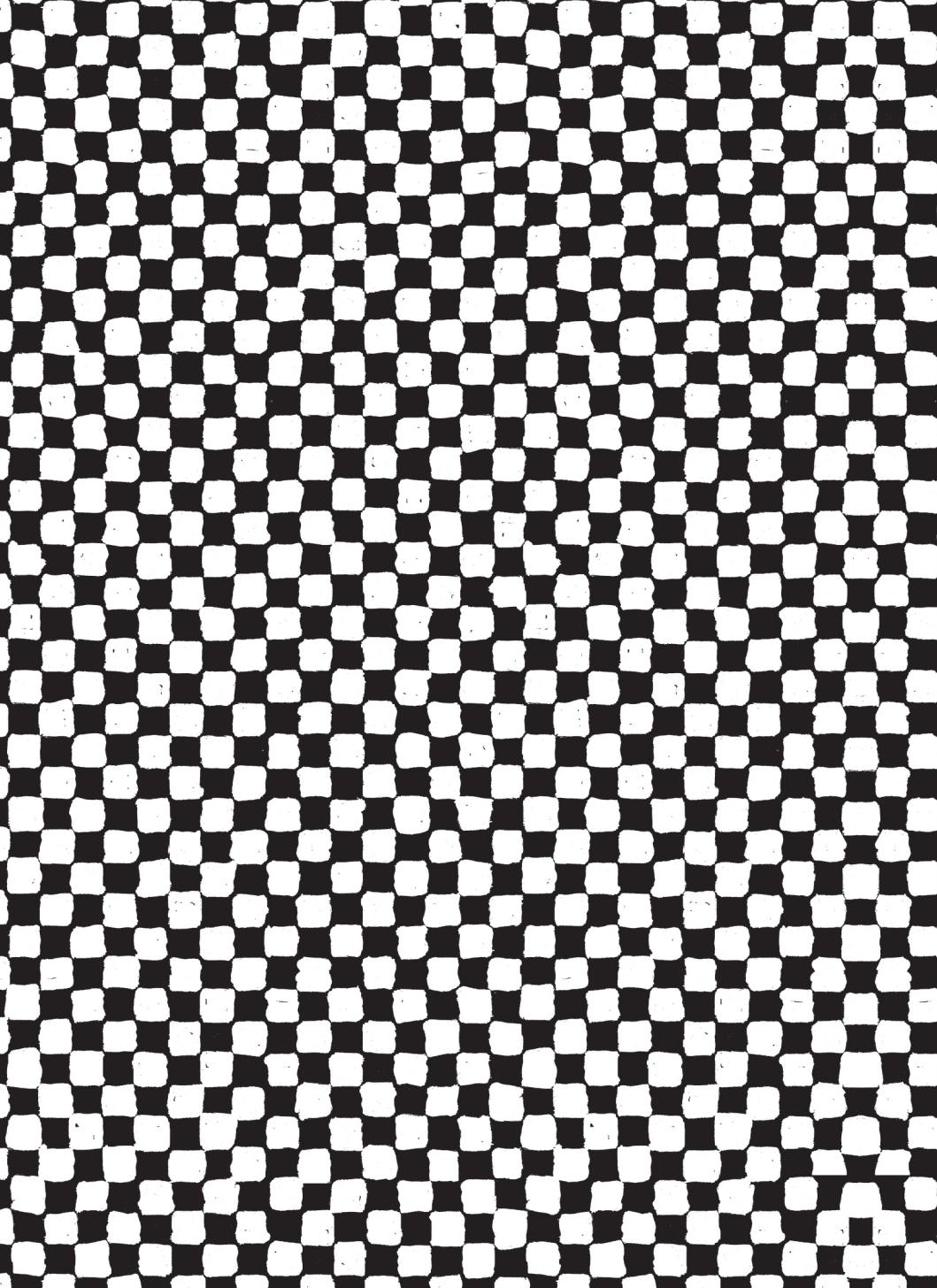
- RISI, Clemens i ROSELT, Jens (eds.). *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführung von Gefühlen*. Theater der Zeit: Berlín 2009.
- ROESNER, David P. «Vom Nutzen und Nachteil der Theatergeschichte und -theorie für die künstlerische Ausbildung». Conferència a la Universitat der Künste, Berlín, 26.1.2009). Article electrònic: KAR id: 30258 <https://kar.kent.ac.uk/30258/1/Roesner%20Nutzen_und%20Nachteil%202009.pdf> [17.6.2022].
- ROSELT, Jens. «An den Rändern der Darstellung – Ein Aspekt von Schauspielkunst heute», a: ROSELT, Jens (ed.). *Schauspieltheorien. Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Alexander: Berlín 2009.
- ROSELT, Jens. *Die Ironie des Theaters*. Passagen: Viena 1999.
- ROSELT, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. Wilhelm FINK: Munic 2008.
- ROSELT, Jens (ed.). *Schauspieltheorien. Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Alexander: Berlín 2009.
- SAMPERE, Màrius. <<http://poetarium.llull.cat/poetarium/detall.cfm/ID/26862/ESP/nuria-martinez-vernis.html>> [23.2.2018].
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Cuerpos Ajenos*. La uÑa RoTa: Segòvia 2017.
- SÁNCHEZ, José Antonio. «El ensayismo escénico de Roger Bernat» (2005), a: Archivo Virtual Artes Escénicas (AVAE). <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=20>> [25.01.2018].
- SARTRE, Jean-Paul. *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Éditions Gallimard: París 1943.
- SCHOUTEN, Sabine. *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. Theater der Zeit: Berlín 2007.

- SCHUBERT, Frank. «Fassungslos. Was braucht eine Schauspielausbildung in einer sich rasant verändernden Gesellschaft», a: SCHUBERT, Frank i WIGGER, Martin (eds.): *Wer bin ich, wenn ich spiele? Fragen an eine moderne Schauspielausbildung*. Recherchen 153, Theater der Zeit: Berlín 2021: pp. 18-27.
- SCHUBERT, Frank i WIGGER, Martin. «Schauspielausbildung in Bern – zwischen den Welten. Über Autorschaft, Handwerk und Performance», a: SCHUBERT, Frank i WIGGER, Martin (eds.): *Wer bin ich, wenn ich spiele? Fragen an eine moderne Schauspielausbildung*. Recherchen 153, Theater der Zeit: Berlín 2021: pp. 27-32.
- SCHUBERT, Frank i WIGGER, Martin (eds.). *Wer bin ich, wenn ich spiele? Fragen an eine moderne Schauspielausbildung*. Recherchen 153, Theater der Zeit: Berlín 2021.
- SCHUSTER, Tim. «Pizza essen mit Fatzer. René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*», a: NAUMANN, Matthias i WEHREN, Michael (eds.): *Räume, Orte, Kollektive*, Neofelis: Berlín, pp. 174-189.
- SCHUSTER, Tim i HINRICHS, Fabian. «Macht es für euch!», a: NAUMANN, Matthias i WEHREN, Michael (eds.): *Räume, Orte, Kollektive*, Neofelis: Berlín 2013, pp. 152-163.
- SIEGMUND, Gerald. «Der Einsatz des Spiels. Theater als Dispositiv der Wahrnehmung», a: BAUMBACH, Gerda, DARIAN, Veronika, HEEG, Günther, PRIMAVESI, Patrick i REKATZKY, Ingo (eds.). *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*. Theater der Zeit: Berlín 2014, pp. 187-199.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other Essays*. Dell Laurel Edition: Nova York 1969 (2a ed.).
- STEGEMANN, Bernd. *Kritik des Theaters*. Theater der Zeit: Berlín 2013.

- STEGEMANN, Bernd (ed.). *Lektionen 4 – Schauspielen Ausbildung, Theater der Zeit*: Berlín 2010.
- TIEDEMANN, Kathrin i RADDATZ, Frank. *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. Theater der Zeit: Berlín 2010.
- TIEDTKE, Marion i SCHULTE, Philipp (eds.). *Die Kunst der Bühne. Positionen des zeitgenössischen Theaters*. Theater der Zeit: Berlín 2011.
- UMATHUM, Sandra. «Es regiert das abstrakte Konzepttheater», a: Jens ROSELT, Melanie HINZ (eds.). *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Alexander: Berlín 2011, pp. 150-170.
- VABEN, Florian. «Thesen zu Bertold Brechts Lehrstück-Konzeption. Theaterpraxis als Selbstverständigung und Potentialität», a: MASSALONGO, Milena, VABEN, Florian i RUPING, Bernd (eds.). *Brecht Gebrauchen. Theater- und Lehrstücke – Texte und Methoden*. Schibri: Uckerland 2016, pp. 31-32.
- VOGEL, Juliane i WILD, Christopher (eds.). *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Theater der Zeit: Berlín 2014.
- VOLLHARDT, Mascha. «Theorie und Alltag. Theorie als theatrale Praxis in Sex. Nach, Mae West und Die Welt zu Gast bei reichen Eltern' von René Pollesch», a: HACKEL, Astrid i VOLLHARDT, Mascha (eds.): *Theorie und Theater. Zum Verhältnis von wissenschaftlichem Diskurs und theatraler Praxis (Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen)*. Springer: Wiesbaden 2014, pp. 69-85.
- WAGNER-LIPPOK, Frithwin. *Affektive Räume der Aufführung bei Jürgen Kruse und Bruno Beltrão*. Tesi doctoral, Hildesheim 2021 (versió impresa en preparació), cap. 3: «Inthronisierung des Affekts».

- WALDENFELS, Bernhard. *Bruchlinien der Erfahrung*. Suhrkamp: Frankfurt 2002.
- WALDENFELS, Bernhard. *Phänomenologie in Frankreich*. Suhrkamp: Frankfurt 1983.
- WALDENFELS, Bernhard. *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Suhrkamp: Berlin 2010.
- WARSTAT, Matthias. «Didaktische Potentiale und Erfordernisse der Aufführungsanalyse. Thesen zu einer theaterwissenschaftlichen Methode im Unterricht», a: Bönnighausen, Marion i Paule, Gabriele (eds.): *Wege ins Theater: Spielen, Zuschauen, Urteilen*. LIT: Berlin 2011, pp. 51-64.
- WARSTAT, Mathias. «Gleichheit – Mitwirkung – Teilhabe: Theatrale Gemeinschaftskonzepte», a: Kreuder, Friedemann i Bachmann, Michael (eds.): *Politik mit dem Körper. Performative Praktiken, Medien und Alltagskultur seit 1968*. transcript: Bielefeld 2009, pp. 13-27.
- WEILER, Christel i ROSELT, Jens. *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*. A. Francke: Tübingen 2017.
- WESTPHAL, Kristin. «Phänomenologie als Forschungsstil und seine Bedeutung für die kulturelle und ästhetische Bildung» (2014), a: Kulturelle Bildung Online: <<https://www.kubi-online.de/artikel/phaenomenologie-forschungsstil-seine-bedeutung-kulturelle-aesthetische-bildung>> [17.6.2022].
- WESTPHAL, Kristin. «Text, Theater und responsive Leiblichkeit», a: PRIMAVESI, Patrick i SCHMIDT, Olaf: *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Theater der Zeit: Berlin 2004, pp. 68-75.
- WIGGER, Martin. «Das The- mit dem Theater. Variationen über Theorie im Schauspielunterricht», a: Schubert 2021: 35-51.

- WIHSTUTZ, Benjamin i HOESCH, Benjamin. «Für einen Methodenpluralismus in der Theaterwissenschaft», a ibíd.: *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, transcript: Bielefeld 2020, pp. 7-25.
- WIHSTUTZ, Benjamin i HOESCH, Benjamin. *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. transcript: Bielefeld 2020.
- WUCHOLD, Cara. «Schwarze Tränen, Kunst Gewalt und stereotype Zuschreibungen sind die Themen von Wu Tsang. Einfachen Lösungen misstraut sie», a: *der Freitag*, 37 (2019), <<https://www.freitag.de/autoren/cara-wuchold/schwarze-traenen>> [3.7.2022].
- ZAHAVI, Dan. *Phänomenologie für Einsteiger*. Wilhelm Fink: Paderborn 2007.
- ZIEMILSKI, Wojtek. «Participation, and Some Discontent», a: BURZYŃSKA, Anna R. *Serie Joined Forces. Audience Participation In Theatre*. Alexander: Berlín 2016, pp. 168-180.



**Annex. Perdre de vista, però no del record.
Descripcions de les experiències
de les realitzacions teatrals**

Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia

La descripció es basa en la realització teatral que va tenir lloc el 29 de gener de 2014 a la Volksbühne de Berlín. En aquell moment, l'obra, estrenada el 18 de gener de 2012, feia dos anys que figurava a la programació del teatre com a producció pròpia. La producció va ser convidada al Berliner Theatertreffen de 2012 com a posada en escena extraordinària.

En accedir a la platea, sona a tot volum una cançó instrumental que ens és coneguda, però que no identifiquem de seguida. Amb els seus sons de baixos i sintetitzador, ens trasllada a un estat d'ànim ple d'anhel i d'esperança.³⁹⁸ La música fa aflorar records de solitud, comunitat, anhel i amor. Sentim com ens venen sentiments d'acolliment i comunitat. Ens salta a la vista l'escenari buit i despullat, tan sols cobert amb un terra gris, que no «casa» en absolut amb les nostres sensacions. Com que a l'escenari no passa res, som ben conscients de la buidor que hi impera. La música anhelosa sembla «transgredir» aquesta situació d'austeritat escènica.

L'ambient de la platea plena ens sembla relaxat i al mateix temps tens: els espectadors xerren, mengen (s'hi venen els brètzels típics

398. Després de la realització teatral, ens assabentem que es tracta d'una versió instrumental en bucle continu de *Streets of Philadelphia* de Bruce SPRINGSTEEN, 1994.

de la Volksbühne, entre altres) o liben la seva cervesa, fins i tot quan tots els espectadors ja han pres lloc.³⁹⁹ Sentim físicament la distensió del públic berlinès aplegat a l'espai, que en aquest moment evoca imatges interiors de la cultura de l'escena intel·lectual i cultural de Berlín, considerada el «pòsit» del públic habitual de les sessions de Pollesch. La cançó instrumental sembla tan adequada per a aquest ambient, que d'alguna manera també transmet la impressió de fil musical d'una botiga de moda d'avantguarda. La música és remarcablement forta per una realització teatral: una combinació que recorda un ambient distès de discoteca i que contrasta amb la melancolia que transmet la cançó. També atribuïm el nostre estat d'ànim als sons de la percussió de l'ordinador musical. El fil musical durant l'entrada també ens recorda l'ambient comercial de les botigues de moda (on sovint també es «refregeixen» cançons pop conegudes en versions instrumentals), així com sèries de televisió, discoteques o bars. La versió en bucle continu –interrompuda abruptament i continuada de nou varies vegades sense motiu aparent a un senyal amb la mà de Hinrichs– és sospitosa de constituir un recurs estètic a causa del seu efecte superficial fàcil de copsar. Malgrat aquesta «sospita», els sons melancòlics del sintetitzador d'aquest «fil musical» desperten un anhel indeterminat, a pesar del contrast. Pel cap ens passen idees «portades» per l'anhel i l'esperança: esperança que tot pot canviar, que esdevenim una comunitat i que és possible superar la solitud pròpia. Però sentim una contradicció interna que ens irrita perquè no ens la sabem explicar.⁴⁰⁰

399. Si no anem errats, la Volksbühne Berlin és l'únic gran teatre urbà d'Alemanya on es permet menjar i beure durant les funcions.

400. Segons llegim més endavant en una entrevista, Pollesch genera intencionadament aquests sentiments d'anhel, tot i no creure en la possibilitat de la seva

Durant la conversa amb un amic present després de la realització teatral, sentim una mena de pertinença a l'estètica i a les «idees» de la Volksbühne. Pensem que el públic és entre jove i de mitjana edat, que possiblement per això la música sigui tan forta, i recordem la música, igualment forta, a les botigues, per exemple de cadenes de moda com H&M, per a captar clients joves que estan al dia. Què significa actualment ser jove?, ens preguntem, mentre la música ens duu d'una idea a l'altra. No vol dir també ser sempre creatiu i flexible i haver de fer allò que el mercat ens proposa com a novetat? Cal estar d'ara endavant sempre al cas de les evolucions i tendències més recents? Per poder analitzar una cosa pensem més enllà, però ara cal distància; i tanmateix, per poder entendre quelcom, cal proximitat! D'aquesta manera, les idees ens continuen anant al so la música, en una alegre contradicció i oposició. També recordem un article publicat al setmanari *Die Zeit* sobre Zygmunt Bauman, mort el 9 de gener de 2017, i les seves paraules, que venien a dir: «Qui cerca possibilitats positives ha de sondejar les ambigüitats i –dit paradoxalment– descriure la societat amb la màxima distància possible des de la màxima proximitat possible.»⁴⁰¹

Encara dins el bucle continu de *Streets of Philadelphia*, se sent una veu masculina en off amb to de veu invocatiu: «*Aparteu-vos. Atenció! Saltem... ara! Valentia, valentia, valentia, va-len-ti-a*» La veu

concreció: «Fins ara, les persones només volen sentir un lligam mutu a través d'allò que estimen. Però no crec que l'amor sigui l'eina adequada per a unir les persones.» Dues frases més endavant, precisa: «No som capaços d'assolir través de l'amor una comunitat que sigui més que companyonia.» (HABERL, Tobias. «Toleranz ist keine Lösung für Rassismus», a: SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 30.4.2012, Magazin)

401. ASSHEUER, 2017.

és amplificada per micròfon, la qual cosa la fa sonar distorsionada, com si provingués d'una «esfera superior». Es genera un moment estrany, hi ha quelcom qüestionable en l'aire. Pocs segons després, diverses figures es despengen lentament per l'escenari: però si volia saltar, pensem. I de nou, reconeixem aquesta entonació invocadora de la publicitat, o bé de situacions com esports d'aventura, on el que compta són els èxits i els resultats.

Durant la breu pausa després de pronunciar la paraula «saltem», sentim com busquem la mirada d'altres espectadors, com si volguéssim saber com continua, quan dirà finalment la paraula alliberadora «ara», que esperem dins nostre. Juntament amb Fabian Hinrichs (coneixem el nom i la cara del protagonista de produccions anteriors de Pollesch) es troben suspesos sobre l'escenari cinc performers més. Duen granotes ajustades, clares i estampades amb motius que vistos de prop resulten ser bitllets, la qual cosa els dona una certa uniformitat. Hinrichs està vestit amb uns pantalons ajustats de lluentons amb els colors de l'arc de Sant Martí; duu el tors nu, per la qual cosa transmet una imatge molt «física». A poc a poc, aterren a l'escenari; Hinrichs sosté un micròfon a la mà, es desenganxa, s'aixeca i fa una roda maldestra, en moviments relaxats i de passada, com si hi hagués coses molt més importants que estar-se allí a l'escenari. Els altres no diuen res, fins que Hinrichs insisteix en una escena posterior que la xarxa –tal com Hinrichs anomena més tard els gimnastes– faci el favor de dir alguna cosa. Ara s'han després de les seves cordes, i deu gimnastes més aterren a l'escenari. Llevat Hinrichs, tots executen sense motiu aparent exercicis de terra, com figueretes, rodes o estiraments. Realitzen tots els moviments relaxats i amb un aire casual «en privat». Tenen cossos joves i entrenats, i aviat ens queda clar als espectadors

que no es tracta d'actors, sinó de gimnastes artístics (com ens assabentarem més tard, d'un grup de quinze integrants).

Hinrichs comença a fer voltes per l'escenari relaxadament, mentre parla amb veu innocent –ens recorda un nen– al micròfon: «*On som aquí? Què és això d'aquí? No sé què és...*» La seva veu sembla denotar un altre matís: fa un cert efecte alterat i esmaperdut, i tampoc queda clar si s'està adreçant als espectadors o als altres performers. No espera cap resposta a la pregunta «*On som aquí?*», sinó que sembla haver formulat una pregunta retòrica, i ara cau en un diàleg explicatiu de pregunta i resposta, com si ell degués una explicació: «*On som aquí? En un espai que és massa estret o massa gran per al nostre amor. No és culpa nostra que no reeixim en l'amor.*» Ens sentim interpel·lats, perquè sovint tampoc no sabem «on som realment», ens sentim desorientats i pensem que no és culpa nostra que no reeixim en l'amor, i ara que Hinrichs ho diu, ens sentim reconciliats. Tenim la sensació que molts altres espectadors es troben igual, i ens sentim entesos. Mentre parla Hinrichs, encara se sent l'instrumental al rerefons. Ens insereix en l'ambient descrit abans, ens duu a un altre món desconegut, d'alguna manera abstracte. L'aparició dels actors com baixen de les cordes ens recorda l'entrada a una gala on baixa quelcom «salvador» de dalt per a portar-nos el bé. Al mateix temps, l'entrada espectacular té un efecte còmic i ridícul a causa de les rodes diletants de Hinrichs i els seus moviments circulars per l'escenari sense motiu ni significat; pensem que seria impossible en un espectacle prestigiós que aspira a la perfecció estètica i al rendiment màxim. Després de deslliurar-se de la corda i de córrer fent voltes per l'escenari, micròfon a la mà, mentre els gimnastes executen impertèrrits els seus exercicis, Hinrichs decau en una mena de cant parlat:

He baixat pel carrer, seguint les cases adossades, i m'hauria agradat dir-te: no voldria entrar per cap d'aquestes finestres tan clarament il·luminades.

Tal com deduïm, el cant parlat és una variació de la lletra «*I walked the avenue...*» de la cançó de Bruce Springsteen, que va compondre per al film *Philadelphia*, on explica la història d'un perdedor solitari a les portes de la mort per sida; en un vídeo oficial de de la cançó publicat a Youtube, veiem més tard com Bruce Springsteen camina relaxat, però amb pas ferm pels carrers, mentre es mostra repetidament gent que sembla saludar-lo. El text i els moviments de Hinrichs semblen fer explícitament referència a la cançó: «*Perquè això no és en absolut possible on the streets of Philadelphia.*» De seguida, ens adonem que «*On the streets of Philadelphia*» és una corrupció de «Berlín» i «Filadèlfia». Pensem que Hinrichs parla de l'amor com a producte del rendiment, que cal treballar, com la performance i l'aspecte propis. Aquestes idees ens passen pal cap mentre sentim les paraules de Hinrichs i observem els cossos optimitzats dels joves gimnastes mentre fan els seus exercicis d'escalfament. Els gimnastes estan concentrats en si mateixos durant els seus exercicis i semblen aïllats del món. Hinrichs també sembla algú que parla sol en un món desconcertant, on un individu ja no troba el seu lloc.

Hinrichs explica a continuació: «*Aquest vespre no mostrarem les millors escenes, perquè tots plegats no les suportaríem.*» No hi ha qui suporti els punts culminants, explica, ni ell mateix ni els espectadors podrien tornar mai més al teatre, perquè ja haurien vist el bo i millor. I repeteix que la vetllada es diu «*Kill your Darlings*» per això; tot seguit, tots els membres del «cor» cauen a terra. El títol de l'obra manté un contrast remarcable amb el contingut del film

homònim, que tracta de la passió, de la vida artística excèntrica i de l'aspiració a una nova poesia, i que acaba amb un crim passional. Quan Hinrichs repeteix per tercer cop que l'obra es diu amb raó «Kill your Darlings», i de nou, tots els presents a l'escenari es desplomen: «*La vida no és una cursa de braus o un èxtasi continu, la vida és potser una costellada... Les escenes que hem suprimit haurien desequilibrat la vetllada. I amb raó, es diu 'Kill your Darlings'. En canvi, veureu escenes que no alteren tant, no només a vosaltres.*» Ara que Hinrichs ha repetit tantes vegades la frase, recordem que «Kill your Darlings» és un lema conegut que vol dir que, de tant en tant, convé deixar enrere els hàbits apreciats. I ens preguntem què volen deixar enrere Pollesch o Hinrichs, al zenit de la seva carrera? O potser volen dir que ens hem d'adaptar de manera més natural a la nova tecnologia o a hàbits socials i formes de comunicació nous?

Hinrichs continua: «*Falta quelcom. Us falta quelcom. No en teniu prou. Ens falta quelcom. No en tenim prou.*» De nou traspua aquest anhel que coneixem d'altres posades en escena de Pollesch. Ens fixem que Hinrichs sembla *alterat i tranquil* al mateix temps. Emfatitza cada paraula i la pronuncia amb precisió explícita: «vida», «cursa de braus», «èxtasi», «costellada», «esforç», com si fos una qüestió de vida o mort, en tot cas molt important i seriosa, mentre passa a caminar enèrgicament entre els gimnastes; tot plegat fa de nou un efecte estrofolari. Els gimnastes fan més exercicis d'escalament, amb tranquil·litat relaxada i impertèrrita, a més de petits exercicis de terra per parelles o sols, com si es trobessin en una altra realitat. No reaccionen a allò que diu Hinrichs ni al fet que no pari de passar entre ells. De sobte, Hinrichs se'n va cap al públic, mentre tanca una cortina que penja a mitja alçada; d'aquesta manera, es fa llegible la inscripció «Fatzter» amb lletres grans, les dues parts de la qual, «FAT» i «ZER», a dreta i esquerra de l'obertura, no

tenien fins ara cap sentit identificable. El cap de Hinrichs es queda dins l'esclotxa de la cortina i s'aboca enfora entre la cortina de xarrellera, com si es tractés d'un teatre de putxinel·lis. Saluda trapella amb l'índex i crida: «*Ei, holaaa! Ei, holaaa!* (pausa), i després: *Galetes? Galetes? Galetes? Holaaa! Eiii!*», i riu amb la seva pròpia broma. Per un moment, ens sentim irritats: som en un teatre infantil, s'està rient Pollesch del públic intel·lectual de la Volksbühne? L'escena ens recorda el teatre de putxinel·lis alemany, quan el *Kasperl* se saltava el seu paper i se'ns adreçava als nens, com també l'esponatneïtat dels artistes de carrer medievals: moments en què l'actor se salta el seu paper i se'ns uneix; com també el teatre improvisat, que el director Einar Schleeff introduí de nou als escenaris als anys vuitanta, per a rebel·lar-se «contra aquests textos apresos de memòria, aquesta cantarella monòtona» (citada a *Performing Politics*, 189).

En una ocasió, Hinrichs es troba per un moment tot sol a l'escenari. Després d'un breu comentari desmenjat sobre el «comunisme», els gimnastes es precipiten de nou a l'escenari, esperonats per la paraula clau «*lluites pels recursos*», i Hinrichs s'hi adreça a mode de staccato: «*T'estimo. Per què no em truques? Si tens el meu número!*» Tot seguit surten corrents, com si fugissin d'un retret. Hinrichs pronuncia aquestes frases senzilles, que podrien aparèixer a la vida real de parella –o a qualsevol sèrie habitual–, sense cap pausa intermèdia. Això hi dona quelcom d'artificial i estrany; les exposa. Una altra artificialitat (segons Brecht, «distanciament») és generada pel «broll» sobtat del tema de l'amor. De sobte –com en fer zàping entre programes de televisió– es torna emocional, i aquesta mena d'«emoció prement un botó» ens fa sensació d'estranyesa. Però és la manera de parlar de Hinrichs que ens acosta aquest tema en aquestes frases senzilles.

Aquest moment és introduït quan Hinrichs agafa dos gimnastes per la mà, adreçant-se amb ells al prosceni i al públic amb passos decidits, mentre diu: «*Saps? Va d'una cosa que encara no coneixem. Va d'una cosa que falta.*» Gesticula teatralment cap al públic, al grup i a una gimnasta que s'ha quedat sola a la part posterior de l'escenari. Sense solució de continuïtat, passa a explicar una anècdota fictícia: durant un concert de Depeche Mode, Dave Gahan se'n va de l'escenari a l'habitació de l'hotel, on se suïcida. Hinrichs i el grup de gimnastes s'asseuen, i només es queda dreta la gimnasta, que ara il·lustra l'anècdota amb gestos imitant Dave Gahan; així que Hinrichs diu «se suïcida», es desploma. Hinrichs intenta «explicar» el suïcidi: no li podia faltar amor a Dave Gahan, perquè al capdavant, bé hi havia 200.000 fans que tot just feia un moment l'estaven aclamant. Relacionem el vincle entre els fans i el suïcidi de Dave Gahan amb els «amics» i «seguidors» de les xarxes socials, que hom creu conèixer, però amb qui en realitat no hi ha cap mena de relació.

Hinrichs agafa ara la gimnasta caiguda per la mà, la porta de nou fins al grup i pregunta: «*Per què ja no se suïcida ningú per amor?*» De sobte, un canvi abrupte: Hinrichs parla de cors en general, i presenta els gimnastes com a *cor*: «*Fins ara no hem vist cap cor que representi el capitalisme, però precisament ens les hi estem havent, ens les estem havent amb les xarxes!*» Tot seguit, el «cor» de gimnastes forma un cercle al voltant de Hinrichs i l'aixeca enlaire en diferents figures, com una estrella de rock o un futbolista victoriós, que continua parlant impassible: «*Què ens uneix? Tu, xarxa, afirmes que saps tenir relacions. Però si no en tens ni idea. Ets massa gent.*» Mentrestant, és aixecat pels gimnastes, tornat a terra i aixecat de nou. Els gimnastes calquen els moviments de Hinrichs: per exemple, salta o s'agita d'esquerra a dreta, i el «cor»

de gimnastes l'imita. De sobte, Hinrichs es gira cap als espectadors i pregunta amb molt èmfasi i gesticulant amb les mans: «Què ens uneix realment?» El grup de gimnastes es passa Hinrichs d'un costat a l'altre. Una ocurrència de direcció que Hinrichs comenta, tot rient amb innocència infantil: «*Quina ximpleria!*» El públic se sent al·ludit, entén i registra el comentari col·lateral amb una rialla. Hinrichs és retornat al lloc anterior, continua rient i pronuncia entremig bocins teòrics altament complexos, com: «*Malgrat tota discrepància entre la necessitat d'un món proper i les possibilitats de desplegament d'una individualització exacerbada. Si això no ho sé fer, aquesta tendència diferenciadora no em fa gens receptiu a la connectivitat.*» Aquesta frase talla en sec la nostra rialla, i reflexionem sobre el significat teòric d'aquesta escena. De nou, un canvi abrupte: Hinrichs s'agenolla davant el cor de gimnastes, tocant amb el cap a terra i girat d'esquena al públic, mentre pica amb el puny a terra i crida tres vegades la paraula «*individualitat*». S'aixeca, camina cap als gimnastes i continua la frase: «*no em digueu res*», s'hi abraona, com un saltador de trampolí que es llança a l'aigua, i l'entomen. Poc després, Hinrichs especula, sol a l'escenari i amb un gest de revelació sobtada, sobre el capitalisme, el comunisme i l'egoisme, després sobre les «*lluites pels recursos*»; els gimnastes corren ara de nou a l'escenari cap a Hinrichs, que els parla en staccato: «*T'estimo. Per què no em truques? Si tens el meu número!*» Els gimnastes abandonen de seguida altre cop l'escenari, i Hinrichs aixeca solennement els braços, girat cap al cor: «*Sí, bé, ja sé que buscar una relació seriosa causa rebuig. Sí, ja sé que el compromís no compta en aquestes xarxes. Sí, sento molt que no sigui més opcions que això d'aquí.*» Encara que el text comenti aquí l'acció escènica, aquesta sempre segueix la parla de Hinrichs, i no a l'inrevés: la coreografia del «cor» de gimnastes sembla executar els fragments de Hinrichs

amb un «diletantisme» actuat. El text s'escenifica en el propi gest de la seva performància, mentre produeix l'acció escènica. Una contradicció de l'alçada d'un campanar, pensem, perquè el teatre postdramàtic nega justament el predomini del text.

A l'escena següent, Hinrichs condueix una petita excavadora per l'escenari, mentre explica als espectadors: «*Caldria –pausa– aturar el temps*», fent una pausa llarga entre «caldria» i «aturar». Aquesta banalitat de la frase ens retorna a la realitat de l'escenari: ens vincula amb els altres espectadors, i durant uns segons ens submergim al món reconciliador d'allò artesanal, regular i normal, però la pausa llarga ens irrita. S'està fotent de nosaltres?, ens preguntem. Hinrichs para el motor i continua parlant: «*però la gent només atura*», i se'n va a la dreta de l'escenari, torna a engegar el motor de l'excavadora i la condueix al centre de l'escenari. El posat seriosament pensarós sembla grotesc a la vista de l'acció banal, i la manera com Hinrichs va espetegant, assegut a l'excavadora, per l'escenari, intentant controlar-la desesperadament, fa riure els espectadors. Tot seguit acaba la seva frase, després d'haver-la interrompuda amb una segona pausa llarga (amb l'excavadora a l'escenari): «*cotxes*.»

Mentre es va fent fosc, i una llum blava inunda l'escenari i sona una melodia solemnement melancòlica, l'actor es vesteix un jersei amb caputxa. En aquest moment no parla, però en canvi s'arregla de manera ostensible i ben visible el text estampat al seu jersei: «*I slept so hard, I tired myself out!*» Abaixa el cap cofat amb la caputxa, apartant-se dels espectadors; però el seu cos resta mirant-hi. Mentre aquest moment s'allarga una mica, però prou poc perquè no quedi excessivament marcat, Hinrichs canvia totalment el to de veu, que passa a ser cansat i esgotat: «*Estic tan cansat*.» Així doncs, il·lustra allò que diu el text (en aquest cas imprès).

De sobte, i sense avís previ, Hinrichs pica de mans i torna a canviar l'entonació; es fa llum, i els gimnastes –el «cor»– tornen a corre-cuita a l'escenari, on s'asseuen davant l'excavadora amb les cames doblegades. Hinrichs engega de nou l'excavadora, gesticula amb la pala i crida solemnement, mentre el motor espetega: «*Surt del mig! Fora! Fot el camp! Estàs destorbant la meva disponibilitat, reina. I la disponibilitat és la mesura d'aquestes xarxes. Fora, fora. Surt del mig. He de rebutjar projectes que duren tota una vida. Una cosa com tu, reina.*»

Les altres escenes aporten poques característiques gestuals noves, però «intensifiquen» el ritme i la intensitat de l'acció, fent-la culminar en un crescendo. D'aquesta manera, aconsegueixen una estructura rítmica que hom podria anomenar «dramàtica», ja que sembla menar a un clímax. El caminar endavant i enrere de Hinrichs vestit amb la seva llarga faldilla de xarpellera i amb un sac de patates actua com un element sobre l'escenari dins el *gestus* de decisió, mentre sona fort «*Life is a Pigsty*» de Morrissey. Finalment, mossega bocins d'una patata, que aguanta a la mà com si fos una poma, i els escup al terra. Ens fixem que, en comparació amb el començament, «fa» cada vegada més coses, i també utilitza més elements d'attrezzo. Les accions inconnexes de Hinrichs ens fan pensar com és al capdavant de banal i mecànic el funcionament del teatre: hom recita un text i només cal «fer»-hi alguna cosa. En aquests moments, la realització teatral de Pollesch se'n apareix com una mirada a la sala de màquines del teatre.

La prevalença de què hom pot anomenar parlar gestual o gestos parlats també es pot exemplificar en una escena que Hinrichs entona amb l'accidentalitat d'una sortida del paper condicionada per la situació: «*Però pagaríeu per això 45 euros a un pavelló multiusos?*» I, improvisant aparentment: «*Avui hi ha molta gent de*

Charlottenburg aquí. O de Zehlendorf.» –Zehlendorf és un barri perifèric de Berlín amb fama de província– «45 euros d'entrada. Jo no. / Doncs hi hem d'afegir alguna cosa! Al capitalisme li va malauradament més que el benefici. Es tracta de donar-hi valor afegit, un sentit, un esperit.» Formula la pregunta amb una mímica forçadament expressiva, i després de dir «però» fa una petita pausa, per emfatitzar el «per això» que hi segueix. També l'import («45 euros») és pronunciat de manera molt estirada, i sembla com si ressaltés la part numèrica de la quantitat (relativament baixa). Hinrichs hi afegeix entre rialles un «HMMMM?» irònic, «flirteja» coquetament amb els espectadors i destaca que en una funció realment cara, els gimnastes no durien malles d'entrenament, sinó vestits. Després treu una gran disfressa de pop negra amb punts grocs i s'esforça uns quants minuts a posar-se-la: una tasca difícil, per la qual cosa demana a un gimnasta que l'ajudi. Tot seguit, Hinrichs llança els tentacles del pop enlaire amb un gran gest, crida alternadament «valor afegit» i «pavelló poliesportiu» i balla fent giravoltes exagerades per l'escenari, mentre continua llançant els braços enlaire; se'n va a la part del darrere i s'atura rere el matalàs, on els gimnastes encara fan salts mortals, aixeca el cap i crida: «Per què fem això?» Repeteix la frase i crida suplicant: «Per què» –s'atura, deixa caure el cap avall i continua en un to resignat– «fem això?» Després diu, destacant cada paraula: «Hi – ha – una – respoosta?»

Seguidament comença una música melodramàtica de cinema. Hinrichs encara jeu a terra i repeteix la seva última frase, com si estigués a les portes de la mort, fent una petita pausa després de cada paraula: «Hi – ha – una – respoosta?» Després repeteix de nou la pregunta, encara més estirada i amb un gest de desesperació. Hi segueix un «trencament» sobtat: la música para, Hinrichs es dreça rapidíssimament i enèrgica i es respon a si mateix amb tota fredor:

«Sí.» Tot seguit, els gimnastes s'aturen i s'atansen a la vora de l'escenari: «Però l'hem hagut de retallar... Era una resposta que no es pot viure. Era la millor de totes les respostes, era correcta, però no es pot viure.» La nostra tensió es desfà en la rialla consonant del públic. I ara ve un punt culminant del contingut: la repetició de l'explicació inicial que les millors escenes s'han «retallat». L'estranyesa suau que sentim no sembla tanmateix només relacionada amb la relació grotesca de la pregunta existencial de *per què* i l'explicació, primer aparentment burocràtica, però que després resulta sorprenent, que «no es pot viure» la resposta, sinó també amb el moment còmic, no menys sorprenent, en què diu que aquesta «explicació» no sols assolix un punt culminant estructural, sinó també –i astoradorament– un centre temàtic: l'aporia filosòfica que el coneixement potser no ens fa tan bé com creiem. I pensem: el fet que el projecte de la Il·lustració hagi esdevingut qüestionable. Que allò que tant desitgem –entendre al capdavant el sentit de la nostra vida– ens superaria irremissiblement, i que per això possiblement es tracti de quelcom diferent: de què? Aquesta pregunta irromp –de forma no expressada, més «sentida» que pensada– a la sala. No és el discurs intel·lectual, que s'abraona una vegada i altra profusament sobre nosaltres, el que al final ens atrapa, ens agafa «pel coll», ens toca físicament, abans de dur *indirectament* a una anàlisi mental, sinó una senzilla pregunta i el tabú de la seva resposta.

Ara que ha començat una forta pluja de teatre, el «cor» de gimnastes s'arrauleix sota el carruatge. Treuen felïços el nas enfora i Hinrichs s'hi ajunta, amb els peus que miren enfora entre les cares rialleres del «cor». El «cor» i el protagonista estan «units» per primera vegada. Hinrichs vol tornar a sortir, però com que no pot passar, fa un moviment amb la mà, i el «cor» l'imita, i després estira una gimnasta enfora de sota el carruatge. Ara s'hi afegeixen

els altres, i Hinrichs corre juntament amb ells fent voltes a l'escenari, tot content. Es llancen a terra i patinen com nens petits per l'escenari mullat. Hinrichs agafa els gimnastes per la mà i va amb ells cap al darrere: «*Hauríem pogut ser tan feliços junts. Que bé que ens ho figurem. Això no era per vosaltres. Això no ho hem fet per vosaltres. No! Sinó per nosaltres. Mai no ha sigut per vosaltres! Sempre ha sigut per nosaltres. [...] Feu-ho per vosaltres, feu-ho per vosaltres. Sempre ha sigut per nosaltres. Feu-ho per vosaltres!*» En dir «*dos, tres, quatre!*», tots se'n van corrents plegats al prosceni, alguns relliscant pel terra moll de l'escenari. Aplaudiment rabiós, cap apagada; una transició sense solució de continuïtat, com si l'aplaudiment formés part de la realització teatral. L'escena de l'aplaudiment esdevé el punt culminant escènic de les pures ganes d'actuar, que també es traslladen a nosaltres i a altres espectadors. El teatre pot ser tan bonic, pensem: art, actuació i reflexió crítica.

En sentit semiòtic, l'escena final és també una cita inequívoca de Brecht: Hinrichs estira sol el carruatge per l'escenari, amb la cara tota contenta. Però l'escena *fa* sobretot una cosa: torna la realització teatral explícitament *experimentable* com aquella situació dialògica que n'és afirmada al llarg de tota la realització en forma de l'acció escènica. Aquesta *performativitat* es mostra *en ella mateixa*, en el sentit que, si bé l'experiència comunitària viscuda es manifesta en la consciència dels presents, es basa indubtablement en els condicionants i les decisions escènics i de l'actuació —és a dir, en l'estructura de la realització teatral— i no, per exemple, en una il·lusió col·lectiva subjectiva. Els marges i el temps després —aquest sentit es pot extreure després de la transició sense solució de continuïtat— encara pertanyen paradoxalment a la realització teatral, tot i que de manera «atenuada»: l'ambient de l'aplaudiment, i en certa manera també la tensió expectant «abans del teatre», en són fenòmens intrínsecs.

Numax-Fagor-Plus

La descripció es basa en un resum de memòria de la realització teatral que tingué lloc l'11.07.2014 al Museu Arqueològic de Barcelona dins el Festival Grec, per a la qual també hi havia disponible material de vídeo de l'arxiu personal de Roger Bernat. El material es compon sobretot de les experiències de la realització teatral, i la descripció es basa en un resum de memòria posterior.

Entrem al vestíbul del Museu Arqueològic de Barcelona, on es representarà *Numax-Fagor-Plus*. Al centre d'una gran sala es troben dos grups de cadires de fusta, posats de cara de manera que deixen un espai lliure. Rere la fila exterior es troben mampares divisòries amb fotografies de treballadors d'una fàbrica, altres mostren rentadores de la marca *Numax*. Una vinyeta al sostre palesa la simplicitat dels eslògans publicitaris d'aleshores: «Cuando se canse compre un ventilador Numax», escrit sense fotografia en lletres negres sobre un cartró. A les mampares també es veuen crides a la vaga i als treballadors de Numax: compreu els seus productes per a donar suport a la seva lluita obrera. També s'hi exposa un llibre fotogràfic sobre la història de la fàbrica Numax, així com informacions i cartells sobre la història de la fàbrica basca Fagor (que uns 40 anys després va viure un destí semblant com Numax a Barcelona). Les informacions, l'estètica de les fotografies, les notícies i el disseny de les mampares presenten el context històric de l'autogestió dels treballadors.

Les tres files de seients que es troben cara a cara estan unides en U. Com es podrà veure més tard al documental *Numax presenta* de Jordà, els treballadors també seien en aquesta configuració a la sala d'assemblees de la fàbrica. A la darrera fila es troba un parell de tamborets i una taula amb una ampolla d'aigua i gots de plàstic.

El conjunt recorda més aviat una taula rodona que no pas una realització teatral. No s'hi reconeix una divisió clara entre escenari i platea. El tríptic parla només d'una performer i diu que els espectadors «hi han de prendre la paraula». A més, s'han d'*apropiar* de les paraules dels treballadors d'aleshores com d'ara: «L'any 2014 és el torn dels ciutadans barcelonins d'apropiar-se les paraules dels treballadors d'ahir i d'avui... La paraula ens pertany!» Entenem l'exhortació com una crida emocional a la resistència verbal. Ens fa certa cosa pensar que els presents hagin d'insistir en el seu dret d'expressar-se verbalment.

L'ambient entre nosaltres els espectadors és dominat per converses animades, però general és carregat. Alguns estudien –per això?– atentament els documents exposats a les mampares. L'ambient és comparable amb el d'una assemblea: ambdues són actes públics. Com se sabrà més tard, la idea era el reenactment d'una assemblea amb els espectadors presents.

La il·luminació és clara, però no estrident, com en una taula rodona. Les files de seients també estan il·luminades, de manera que podem veure bé les cares dels presents. Alguns espectadors se saluden entre vàries files o conversen animadament, alguns més fort, altres més fluix, i ens sembla que amb més ganes que de costum abans d'una realització teatral. A cada costat de les files de seients es troben muntades sengles grans pantalles blanques.

Quan tothom està assegut, entra una persona desapercebuda. El seu pas és molt decidit, i es mossega lleugerament els llavis. Potser està nerviosa, pensem. S'asseu en un dels tamborets davant la pantalla. A primera vista no sembla una actriu o performer, sinó més aviat una treballadora o operària, d'acord amb la seva indumentària. Té un aire androgin; és esvelta, però forta. La mirada i el posat semblen seriosos. Es comporta de manera diferent que no esperem,

i és que ens saluda amablement i de tu a tu personalment, tot informant-nos del desenvolupament de la realització teatral que és a punt de començar. Pensem: potser està insegura... Està insegura o *actua* com si estigués insegura? Presentarà ara una reivindicació social seriosa? Actua espontàniament o segueix instruccions? La seva actuació té una intenció irònica?

La seva androgínia és refermada per la roba discreta i intemporal –pantalons foscos i amples de tres quarts, camisa de quadres de màniga curta i sabatilles esportives– i en dificulta la determinació del gènere (tendim a «femení»). La performer duu el seu cabell llis fosc despercebudament sense lligar, llevat d'una petita trena al capdamunt que en permet veure tota la cara. Presenta gestos quotidians d'incomoditat –que un orador o actor experimentat no faria, pensem– i es frega el nas i el front. Pensem que aquestes «infraccions» del patró social d'una aparició en públic controlada segur que no passarien a un actor professional, la qual cosa li dona una presència especialment indefinible.

Com a investigadors, també ens preguntem: com s'escenifica socialment quant al gènere? Com interindrà durant la realització teatral? Com influeixen l'ambient aquestes inseguretats interpretatives? Generen estranyesa o distància? Potser acosten els espectadors *entre ells*? Qui o què són els espectadors en aquest joc? I qui o què és la performer? Juguem tots un paper, i en cas afirmatiu, quin? La posició exposada de la performer (assegada en un tamboret de bar davant la pantalla) la situa aparentment en un paper especial... O es tracta potser d'una treballadora de debò, o sia una actriu aficionada o una «experta de la vida diària», que ens parlarà en directe de la lluita obrera? Amb això s'escauria el posat distès amb què es troba davant d'un tamboret sota una de les pantalles: una posició de «cama d'actuar i cama de suport». Mentre l'observem,

anem canviant entre aquestes interpretacions. Cap de les nostres suposicions sembla confirmar-se amb certesa, sinó que obren una mena de forat qüestionador al nostre conscient. Ens quedem sols amb les nostres suposicions i experimentem una creixent distància estranya envers la situació.

Un soroll agut sibilant com d'una fuetada ens arrenca dels nostres pensaments. Juntament amb el so, apareix a la pantalla una imatge en Powerpoint amb text en lletres blanques sobre fons negre. Noms de persones en majúscules, seguits d'acotacions entre parèntesis i un text que sembla correspondre a aquestes persones. Després de la primera acotació, diu «MERCÈ:». El nom està separat del text que hi segueix per dos punts, que suggereixen que el text és atribuïble a un personatge, com al drama clàssic.

La performer es troba davant els espectadors; només de tant en tant, trasllada el pes entre la cama d'actuar i la de suport. La seva presència davant del públic sembla «equilibrada», coherent i creïble: no sentim l'afirmació d'un paper ni l'afirmació que no en jugui *cap*. Però justament això sembla estudiat. Potser sí que és una performer professional, pensem. Però no deixa transmetre aquesta impressió: no s'exposa davant els espectadors, no domina la situació. No sembla assumir cap responsabilitat per l'èxit de la vetllada, com ho faria un presentador o un mestre de cerimònia. En certa manera, actua passant a un segon pla: la intenció sembla que no apunta a ella com a centre, ni tampoc sembla que dirigeixi l'acció; per això exerceix massa poc «poder». La sobrietat de la realització teatral recorda una taula rodona o una conferència.

En projectar-se el primer text, la performer comença a parlar: penetrant, fort, sense variació, però «amb consciència de missió». No intenta amagar, a través de la seva entonació, que no és el «seu» text, sinó que mostra que es limita a llegir-lo. Les accentuacions

resulten maldestres i massa estridents, i en tot cas hi manca una intenció decidida i creïble, com si el text sortís «d'ella». El pas a la frase següent és acompanyat pel mateix so sibilant agut. La primera acotació diu: «*La PERFORMER se pone el peto que hay a su lado.*» Mentre encara llegeixo, la performer es posa ràpidament un peto groc que duu impresa la paraula «Mercè». Tot indica que l'acció escènica està prefigurada per les acotacions projectades. La *MERCÈ* passa a llegir sòbriament i amb molta senzillesa el «seu» text, mirant sempre recte endavant, de la gran pantalla situada a uns cinc metres de distància i a dos d'alçada. Segons el tríptic, es diu Núria, per la qual cosa sí que sembla jugar un paper, el de la *MERCÈ*. Tanmateix, la seva indefinició fa que resti d'alguna manera estranya.

Parla en tercera persona plural, com si ho fes en nom de tots els presents; llegeix els textos, però en to monòton i pel que sembla sense tècnica de parla professional, com un espectador no avesat al discurs: una mica massa fort, gairebé a crits, i lleugerament excitada per la situació en públic. A voltes comet petites errades de pronúncia. Sembla nerviosa, i recordem petits gestos descontrolats, com si fossin errors. Aquests «errors» creen la sensació d'una imperfecció (intencionada?) i d'una forma de parlar no professional. Prenem consciència que, a causa de la seva posició exposada, esperem d'una performer que tingui l'actuació d'un actor professional, que exerceixi com a model en parlar i actuar en públic; per això, ens irriren les seves imperfeccions de gestualitat i llengua. Per altra banda, això la fa semblar autèntica i creïble.

Hoy, 3 de mayo de 1979, los trabajadores de NUMAX nos encontramos en una situación delicada... (de nou el so sibilant) al cabo de 2 años y medio de lucha para sacar adelante la fábrica

y asegurarnos un trabajo... (so sibilant) con un esfuerzo por parte de todos los trabajadores... (so sibilant) defendiéndonos de clientes, proveedores, bancos, acreedores... (so sibilant) nos encontramos en una situación comprometida.

Els espectadors també passen a recitar el text projectat. Tot i poder improvisar, per exemple variant lliurement la seva entonació, no ho fan. Abans de cada adreçament directe als espectadors, se sent de nou el so sibilant. L'entonació i la prosòdia de la performer no fa la impressió que s'adreça realment als espectadors, però tampoc que realment llegeixi. La seva parla sembla trobar-se en algun lloc entre el contacte directe i l'«adhesió» al text projectat. No estableix cap contacte perceptible entre ella i els espectadors; en canvi, la seva mirada es queda fixada a la pantalla. Si de cas, estableix un contacte tan sols indirecte amb els espectadors, a través d'aquest recurs tècnic. L'experimentem com a peculiarment distanciada.

Mentre la continuem observant, pensem que, amb la seva actitud i la seva forma de parlar, potser vol llevar intencionadament la por dels espectadors de llegir en veu alta en públic.

Amb les seves primeres frases, obre una mena de «reenactment» de la lluita obrera d'aleshores que es pot veure al documental. Al cap de pocs minuts, s'interromp i s'adreça per primera vegada als espectadors:

(Pausa. La PERFORMER mira a los de las últimas filas): «¿Me oís allá atrás?» Mira a l'última fila i hi apunta amb el braç estirat. Apunta als espectadors, mentre la seva mirada resta encara a la pantalla. Està evitant el contacte visual directe intencionadament? Es fa un breu silenci incòmode, fins que respon un espectador de l'última fila, i creiem notar un alleujament entre els altres

espectadors, que ho comenten amb una rialla breu. *ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA* (leyendo en voz alta): «Sí, sí, adelante.» La performer passa a llegir les rèpliques de la «MERCÈ»:

MERCÈ: La dificultad de vender electrodomésticos es considerable. [...] Este mercado exige propaganda e investigación, que no podemos sufragar.

[...] lo que nos imposibilita seguir vendiendo. [...] A partir de agosto hay que pagar 2 millones mensuales a los acreedores de la suspensión de pagos. [...] Esta situación, junto con el agotamiento de todos, nos está haciendo replantearnos si tiene sentido seguir con esta experiencia. [...] Se ha formado este Comité para estudiar la posibilidad de rescindir los contratos y pasar al carné de paro.

ESPECTADORA QUE HACE DE BLANCA (en voz alta): *La propuesta que salga de este Comité, antes de ser aprobada, se votará en la Asamblea. (la PERFORMER hace que SÍ con la cabeza)*

En pronunciar la frase «Como ya sabéis, algunos de los compañeros que se fueron hace unos meses» (soroll, canvi de costat), apunta a quatre espectadors («han venido esta tarde»), mentre altres espectadors xiuxiuegen, es diverteixen o bé registren amb mirada crítica les paraules acabades de dir. Aquestes reaccions recorden els gestos d'una taula rodona.

Les regles del joc són fàcils d'entendre: les rèpliques per als espectadors tenen noms assignats –com *MARI SOCORRO*, *BLANCA* o *GARCÍA*– o bé descripcions de funcions, com «*TRABAJADORA CON PAÑUELO*», «*TRABAJADORA DEL PELO CORTO*» o «*ESPECTADORA QUE HACE DE MARI SOCORRO*». No queda clar si aquests noms corresponen a personatges de ficció o històrics, com si fos un reenactment. Algunes rèpliques duen

anteposada una persona definida per un lloc concret a l'espai: «ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA» o «ESPECTADORA QUE HACE DE BLANCA». Tot indica que el text ja preveia espectadors com a personatges. Els noms propis dels «personatges» són extrets del documental *Numax presenta* i de l'assemblea organitzada per Bernat a Fagor, tal com queda clar després de la primera videoprojecció.

Les acotacions també ens marquen als espectadors com hem de parlar. Alguns les accepten, altres les ignoren i pronuncien el seu text en to neutre. Algunes acotacions generen autèntiques rialles i relaxen l'ambient a voltes tens quan les executen determinats espectadors, mentre els altres ho observen divertits, com per exemple: «[Nom o descripció del personatge] (dejar caer el bolso)», «(agarrándose el jersey y riendo)», «(en voz alta)», «(alzando el brazo)», «(irguiendo el pulgar)», «(recobrando el aliento)», «(alza más la voz)» o «(interrumpiendo a Mercè, nervioso)».

Així, causa una gran riallada un espectador que llegeix els textos del personatge «JORGE LORENZO» i sembla identificar-se remarcablement amb les seves rèpliques: potser volia llegir només una frase, per retirar-se seguidament al seu estat d'espectador; però després ve una altra rèplica d'en «JORGE LORENZO», i sembla com si els altres espectadors esperin que torni a parlar. Entre les rialles animadores dels altres, accepta el repte, havent de respectar a més l'acotació per parlar més fort. D'aquesta manera, l'ambient adquireix quelcom de dramàtic, perquè sembla com si algú es volgués imposar verbalment; per altra banda, queda clar que «tot és només actuat». Després parla algú altre en nom de l'«ESPECTADOR GARCÍA» acabat de presentar: «Yo fui uno de los 80 que se fue...» Corregeix la seva posició a la cadira, la seva expressió es torna molt seriosa i entona el text amb gran decisió. Tot seguit canvia

la pantalla –amb el so sibilant conegut– i a la següent imatge de Powerpoint es pot llegir l'acotació: «(Nadie mira GARCÍA).» Mentre llegim aquesta acotació breu, se sent clarament com l'espectador que tot just havia parlat prenent-se el seu text tan seriosament és ignorat. Tanmateix, no queda clar si la ignorància es deu potser només al compliment de l'acotació.

Se succeeixen ràpidament les fotos del text. Tot i adreçar-se als espectadors com a tals, molts se senten arrossegats cap a la història del «drama obrer», de l'autogestió i de la lluita contra el capital a tot estirar quan la performer llegeix:

MERCÈ (más solemne): [...] Hoy, cuando el Capital se prepara a expulsarnos de nuestra fábrica, [...] comenzamos el rodaje de esta película que pretende explicar a todos los trabajadores nuestra historia, [...] nuestros aciertos y también nuestros errores [...] Para unos y otros nos sirvan a todos en el largo camino que debe conducirnos a la abolición del trabajo asalariado [...] a la instauración de una sociedad sin explotadores ni explotados, [...] sin burocracia ni dirigentes.

Així doncs, es tracta d'igualtat, de la idea del comunisme, a realitzar també aquí i ara a mode d'exemple entre els espectadors. Tots som iguals en parlar i llegir, també iguals a la performer. En llegir els espectadors el text, es reconstrueix aquesta història, i sentim empatia pels diferents parlants que palesen la seva inseguretat d'expressar-se en públic, així com pels altres que transmeten el seu gust per fer-ho. Quin és l'objecte d'aquest acte: la lluita obrera o el públic de teatre present? Ens adonem que estan fent alguna cosa amb nosaltres. L'espectador amb el text de «JORGE LORENZO» també pronuncia les acotacions que precedeixen el seu text, per exemple «*alzando la voz*»: parla el seu «text» precisament tal

com apareix a la pantalla i que també forma part del text, és a dir «alzando más la voz». Després que hagin parlat dues persones més que hi segueixen, parla de nou:

JORGE LORENZO: Y cuando salimos del Ministerio decidimos en asamblea irnos al despacho del Sr. ORIOL [...] (poniéndose en pie con los brazos en jarra): Y nos encontramos en la puerta al apoderado de la empresa, el tal LAMAS, [...] un pajarraco de mucho cuidado. Y que no, que solo dejaba entrar a 3 representantes.

Aquí sembla passar sempre allò que diu el text. Per exemple, al començament parla una espectadora que sembla tenir pràctica de parlar; sembla molt segura i executa les acotacions indicades amb gestos clars i amplis:

ESPECTADORA QUE HACE DE MARI SOCORRO: (en voz alta): A mí me parece que la decisión está bastante tomada [...] (señalando a MERCÈ): Como ha dicho mi compañera, [...] han pasado más de 2 años desde que la dirección [...] respondió a la huelga de apoyo a la Plataforma reivindicativa con la carta de sanción y los 13 despidos. Desde entonces hemos vivido muchas cosas. (alzando el brazo) (irguiendo el pulgar)

Després de parlar, intenta executar les acotacions: fa un esbufec amb la boca, llança els braços enlaire, com si mostrés que no ha sigut fàcil, després es riu una mica d'ella mateixa, com si no hagués sigut conscient de les seves pròpies actuacions que acaba de fer, i els altres espectadors s'hi afegeixen amb una gran rialla. L'espectadora continua parlant i segueix una altra acotació: «recobrando el aliento», inspirant i expirant amb gran gest. Els espectadors

tornen a riure. També riuen quan l'espectador que fa de JORGE LORENZO executa a la perfecció la «seva» acotació, «*alza más la voz*», mentre inclina el tors una mica endavant per a mostrar el seu compromís: «*¡Porque no podíamos permitirnos el lujo de hacer 3 horas diarias de clases en plena producción!*» El mateix amb la següent acotació: «*Una mano se pone en el hombro de JORGE LORENZO, que acaba de hablar*», quan un espectador assegut al seu costat de qui acaba de pronunciar el text de JORGE LORENZO li posa la mà a l'espatlla.

L'ambient esdevé més informal, la qual cosa es pot veure per les rialles més freqüents dels espectadors i perquè alguns parlen ara obertament entre ells, altres en canvi es riuen indissimuladament d'altres, per exemple quan no *llegeixen* les acotacions, sinó que les *executen* amb més o menys talent teatral. Amb les llibertats que els espectadors es prenen com més va més, la situació es torna més familiar i informal, i arriba a fer-se difícil de parar atenció al contingut de les frases pronunciades. Després que una «MUJER JOVEN» digui que ha fet un total de dinou jerséis durant els torns de vaga —«*¡Yo me hice 19!*»—, tot es desferma: tots els presents trenquen a riure, a sobre simultàniament amb la següent acotació: «*Las mujeres se ríen.*» Què era primer: l'acotació mitjançant el text projectat o la reacció espontània?

Sentim com ens debatem entre la «vivència autèntica» de l'escena que s'està desenvolupant entre els espectadors i el contingut d'allò dit, que ens projecta al passat de la lluita per l'autonomia i la llibertat personal dels anys setanta. Al mateix temps, ens passen altres preguntes pel cap. Quina autonomia tenen els espectadors quan parlen? En ser pronunciades per un espectador, les paraules adquireixen una nova capa de significat, o bé en són independents, tenen una vida pròpia, quelcom que sigui independent de la seva

«performància»? Podem decidir aquí lliurement? Quina «llibertat» van tenir al seu moment els treballadors de Numax quan prenen la paraula a la reunió? Què significa la decisió de participar o no? Potser no estem més que manipulats? Sento un lligam amb els espectadors, perquè «parlem» d'un tema comú, ens uneix una causa comuna. A més, ens diverteixen les acotacions utilitzades «estratègicament», que fem exactament allò que ens suggereixen les acotacions i que notem exactament quan un espectador es «produeix» davant els altres amb el corresponent sentit de figurar.

Tot seguit, parla una certa «IDOIA»: «Como decían algunos trabajadores y estudiantes del mayo francés: esto no es más que el comienzo, continuamos en el combatir», seguit d'una acotació: «(más aplausos, algunos trabajadores se van a servir agua).» Aplaudim, i alguns se senten instats a aixecar-se i anar a buscar aigua. Tot seguit passa un vídeo. Primer se sent una veu en off, mentre es veu una imatge estàtica amb persones assegudes en semicercle en una nau industrial. Tenim la sensació com si ens possessin un mirall al davant: nosaltres també estem asseguts en semicercle. Però la veu en off sembla sortida d'una altra època; parla de pressa, gairebé precipitada:

No sabemos si conseguirán echarnos, lanzarnos al mar de parados que necesita la reestructuración capitalista, pero aunque así fuera, la lección y la experiencia no morirán. Como decían los trabajadores y estudiantes del mayo francés, esto no es más que el comienzo, continuamos en el combatir.

Hi segueix una veu del present, i al cap d'un o dos segons veiem que pertany a un home gran amb jaqueta vermella. Tot indica que parla del documental *Numax presenta* dels anys setanta: «a ver...

yo creo que es una película hecha en los años 70... y aparecen bastante claros todos los tics de aquella época:» Torna a aparèixer una imatge estàtica, que ara mostra un gran cercle blanc sobre fons negre. Pensem involuntàriament en la *tabula rasa* o en el paper en blanc de Mallarmé, perquè el cercle blanc apareix de sobte i sense context recognoscible. Per un breu instant, no passa res. Seguidament es mostren algunes breus escenes originals, com un primer pla d'una dona gran identificada amb el text IDOIA. Creiem entendre que les imatges en blanc i negre són fragments originals del documental de Jordà dels anys setanta, mentre que les gravacions en color són de l'equip de producció de Bernat, que possiblement mostren els treballadors de la fàbrica basca autogestionada de Fagor, acomiadats tot just fa pocs anys. Malgrat les capes temporals superposades, tot sembla clar, documentat i obert.

El text projectat «FAGOR, 2014. 2º MOVIMIENTO» ens sembla introduir la «segona part» de la realització teatral, perquè ara passa quelcom sorprenent: la performer llança una pregunta als espectadors, que llegeix, com fins ara: «MERCÈ: *¿Alguien puede tomar mi lugar?*» Això no pot ser cap cita original del documental, per la qual cosa el contingut de la frase sembla estar relacionada amb la situació entre nosaltres els presents. Hi segueix un llarg silenci, alguns espectadors xiuxiuegen i es mouen a les seves cadires, fins que una espectadora es declara finalment disposada a assumir la posició de la performer.

«ESPECTADORA DE LA ÚLTIMA FILA (*poniéndose en pie*): Sí.» La dona jove respon –com abans la performer– seguint les indicacions de la foto de text: amb un «sí» (tot i que una mica insegur). D'aquesta manera, la realització teatral passa per un canvi: la performer «desapareix» de la seva posició central davant els espectadors, mentre la dona jove n'assumeix la posició i la funció.

Després d'altres rèpliques, la nova «performer» insta (llegint) els espectadors –ara amb el text d'«IDOIA»– a asseure's davant seu. Tots els espectadors agafen obedients les seves cadires i s'asseuen davant la nova performer, que es posa ara un peto groc que diu «Fagor 2014». Ha passat a ocupar una posició central, pensem, i per un moment ens passa pel cap l'experiment de Milgram, on es va estudiar la disposició de la gent de seguir instruccions «científiques» sistemàticament i tossuda, encara que costi sacrificis. Tot funciona sense problemes: els espectadors i l'espectadora-performer executen dòcilment les instruccions. Com sabrem més tard, el text projectat ja no són cites originals del documental Numax presenta, sinó frases originals de l'assemblea d'ex-treballadors de la fàbrica de Fagor, organitzada i documentada per l'equip de Bernat, convidats a mirar el documental *Numax presenta* i a recrear l'assemblea que s'hi documenta o comentar-la amb les seves experiències actuals.

Ens sentim irritats quan una espectadora diu de sobte: «*¿Hay que conservar el personaje hasta el final?*» Per un breu moment, dubtem si ha parlat espontàniament o ha llegit, quan un espectador contesta: «*ESPECTADOR QUE HACE DE DIRECTOR DEL ESPECTÁCULO: Más o menos. Un solo personaje por persona.*» Tot seguit torna a parlar l'espectadora com a «*Mujer Joven: Yo no me acuerdo de los personajes que he hecho hasta ahora.*» Així doncs, de sobte es «parla» sobre la situació que els presents estem vivint plegats, i s'expressen idees que, si més no de manera semblant, deuen estar passant pel cap de tots els presents. En aquest moment, som ben conscients de la situació d'aquí i ara amb els altres espectadors, i aquesta idea ens inunda directament. Pensem que potser és perquè ens abassega aquesta doble situació social pública (ens trobem junts en una situació pública, i a més en parlem públicament), perquè quan una espectadora ha pronunciat aquesta frase,

semblava molt agitada, fent esforços per articular-la de la millor manera possible.

Els nostres pensaments són interromputs per un altre vídeo. Hi veiem sobretot persones en edat de jubilació, assegudes en cadires i pronunciant frases que ens sonen: ens sembla que aquí se n'han dit de semblants. Les persones duen noms com «IDOIA»: noms bascos, com ho advertim ara. Per tant, deduïm que es tracta dels ex-treballadors acomiadats de Fagor. A més, hi veiem imatges de la nau de producció de la fàbrica. Veiem una nau industrial en desús, no hi ha maquinària en funcionament, però en canvi se sent el zumzeig tristoï d'una màquina. Damunt les imatges se superposa la veu d'una treballadora de Numax; sentim que diu «Numax». Per tant, deu tractar-se d'imatges més recents, sobre les quals s'ha posat una pista de so més antiga. Tot indica que aquí s'han superposat temps i esdeveniments.

Al vídeo segueix la projecció: *«Plus (Barcelona, Mondragón, el más allá. (1979, 2004, 2014, todo mezclado) 3er movimiento.»* D'acord, pensem, ara hi ha diversos nivells de realitat, i el terme «movimiento» també representa les diferents parts de la realització teatral. Tot seguit ve una altra imatge de text: *«Los Trabajadores y Trabajadoras cogen sus sillas y se sientan entre Mercè e Idoia. Se forma un círculo.»* Ja no sembla necessari pronunciar la indicació de viva veu, perquè tots els espectadors agafen igualment de seguida les seves cadires «obediment» per formar un cercle. De sobte, se sent, i el text sembla descriure de nou precisament allò que està passant aquí:

MAGDA: ¿Estáis seguros de que esto va a funcionar? ¿Los espectadores se pasan toda la obra leyendo y repiten lo que nosotros dijimos hace 35 años?

ESPECTADOR que hace de director del espectáculo: Lo que dijisteis hace 35 años y lo que estáis diciendo ahora...

Per concloure amb la frase:

«Pero la idea era que en Fagor se volviera a decir lo que se dijo en Numax.»

Pensem que queda clar que tot plegat es torna encara més polifacètic. Ara, en escriure, se'ns acut l'obra *Sis personatges en cerca d'autor* de Luigi Pirandello, on mostra a l'escenari –en contra del teatre d'il·lusió– com funciona el teatre.

Llegamos al final de la película... que es una película que no puede perderse nadie, que toda la clase trabajadora tendría que ver... Ahora vamos a amenizar esta fiesta de final de rodaje con un poco de música. ¿Empezamos? Venga: ¡un, dos, tres, cuatro!

Mentre l'espectadora diu *un, dos, tres, cuatro* a mode d'ordre, s'aixeca, belluga els malucs i ens somriu, animant-nos. La llum s'atenua considerablement, fins a quedar a les fosques. Aquesta foscor sobtada després de la claror d'abans ens resulta desagradable. Una llum blavosa sura damunt nostre i l'escena. Tot seguit, tots els espectadors s'aixequen i es mouen al ritme de la música que comença a sonar, primer dubitativament, després més distesos. De la veu i de la qualitat de l'enregistrament concloem que es tracta d'una gravació antiga. No coneixem la cançó, però la tornada «*adiós muchachos compañeros de mi vida*» ens resulta encomanadissa i se'ns queda gravada a la memòria durant molt temps després de la realització teatral. La repetició contínua de la tornada i l'esment del comiat ens traslladen a un estat d'ànim melancòlic, que no té cap mena de relació amb l'anterior. La foscor i els nostres pensaments

profunds se'ns fan molt presents. La foscor, la profunditat d'aquest estat d'ànim i l'abast existencial del tango ens inunden. Com ens assabentarem més tard a partir d'una recerca nostra, es tracta d'un tango conegut d'Antonio Gardel, compost el 1927 pel pianista argentí César Sanders i escrit per César Vedani. Tracta d'un malalt terminal que s'acomiada dels seus amics poc abans de morir. El text sembla melancòlic, però la situació transmet ara una sensació agitada, perquè molts espectadors s'han aixecat i es mouen al ritme de la música, alguns una mica insegurs, altres amb grans moviments d'«afirmació pública»; algunes parelles fins i tot fan un intent de ballar tango, altres es queden senzillament dretes al mig del cercle de cadires. L'espai que ha restat buit durant tota la realització teatral és totalment ocupat pels espectadors. A les pantalles apareixen més projeccions, que semblen comentar l'acció.

*La mayoría sigue bailando sin distinción de sexo, edad o época.
– Ya nadie sabe si estamos en 1979 o en 2014 o en el más allá. – Los obreros ocupan la ciudad.*

Aquí semblen superposar-se tots els nivells possibles. Suposem que algunes de les frases provenen del propi Bernat, altres de l'any 1979, altres del 2014. Un cop acabada la cançó –encara a les fosques–, apareix de sobte, i de nou amb el ja conegut so sibilant, la projecció: «*Arriba parias de la tierra*» – «*En pie, famélica legión. Atruen a la razón en marcha, es el fin de la opresión.*» Però si és la *Internacional*, la coneguda cançó obrera, pensem, i ens adonem que molts espectadors la cantussegen. L'ambient és comovedor; som allí, cantant a la foscor. Pensem: és això el principi de la fi? Al final, sí que hi ha vida al teatre? (Més tard llegirem en una entrevista amb Bernat que això no sempre funciona

així; en algunes realitzacions teatrals es va projectar el text, i tot i així ningú va cantar.)

Hi ha aplaudiments, i s'encén la llum de la sala. La performer apareix i fa una reverència. L'ordre de l'aplaudiment no sembla assajat; els espectadors ja no es tornen a asseure. Aquest aplaudiment ens sembla totalment diferent d'un aplaudiment en una realització teatral amb actors: tenim la sensació que els espectadors no sols aplaudeixen la performer (única), sinó també la idea, a si mateixos i tots els altres presents.

Sudden Rise

La descripció es basa en un resum de memòria de la realització teatral a la Schauspielhaus de Zuric (Suïssa) del 13 de setembre de 2019. La producció va anar a càrrec de la videoartista Wu Tsang i del seu col·lectiu *Moved by the Motion*.

La realització teatral caracteritza la fusió de videoart i performance, de moviment, imatge i so, de corporalitat i virtualitat. Recorda els rituals de naixement i mort i està infosa d'un estat d'ànim semblant al trànsit. La mirada no troba suport, però aquesta manca no frustra, sinó que guarda quelcom desconegut. No segueix els patrons de bellesa habituals, sinó que fa realitat conceptes de gènere i d'identitat, autories i llengües (artificials) del futur escènica i a partir de l'equipament, el so i el llenguatge. «Quantes vegades ens contem històries?» Per què aquesta idea? Potser perquè ens sorprenem que la infinitat d'imatges que es poden veure en aquesta producció i que amb prou feines es poden distingir o «desxifrar» no s'arregleren precisament amb

el flux d'un món dominat mediàticament, sinó que tenen una perspectiva històrica pròpia.

La realització teatral té lloc en un espai de teatre convencional amb escenari de tres parets. Aquest fet sorprèn, perquè Wu Tsang és considerada una artista radical, que amb el seu col·lectiu transgredeix els límits entre cinema, vídeo i teatre. L'avantguarda teatral a l'espai convencional irrita a parts iguals el públic, compost per afeccionats a l'art en una meitat i al teatre en l'altra. El/la performer i videoartista Wu Tsang prové de l'àmbit artístic i treballa per primera vegada al teatre.

El teatre és ple i seiem (malauradament) força enrere. Encara il·luminats, dos músics amb violoncel i tambor, situats a la dreta de l'escenari, s'arreglen els instruments, però encara no toquen. A la platea regna un silenci tens, i els músics també seuen en posició tensa amb els seus instruments. Quin paper jugaran? De sobte, s'apaga la llum, cosa que origina una exclamació entre el públic. La llarga foscor que hi segueix sorprèn i incomoda. Durant cinc minuts –almenys és aquesta la sensació temporal– es fa un silenci tens, i no passa res: un estat meditatiu d'atenció augmentada. Percebem clarament la respiració dels nostres veïns. Ens sobta que ningú no tus o estossega. Encara en la foscor, el violoncel comença a tocar una melodia melancòlica i sostinguda. Al cap de poc entra el tambor, que sembla marcar el ritme de les projeccions que se succeeixen ràpidament: imatges i dibuixos històrics, motius religiosos i científics, estudis sobre la perspectiva central i el mecanisme de visió de l'ull, plans arquitectònics d'esglésies, dibuixos anatòmics d'escarabats, herbes, éssers humans en diferents estats, i de sobte un vídeo breu d'aigua corrent, seguit d'infinite imatges més, de nou l'aigua corrent, líquid, flux, natura, «tot flueix, *panta rei*»; Heràclit, pensem, i de nou història cultural, la història de la humanitat?

Tot seguit, les imatges esdevenen més contemporànies –sovint s’hi troben fotos– i més futuristes: se’ns acut Zygmunt Bauman, que va anomenar la modernitat fluïda; flexibilitat, indefinició, obertura de noves possibilitats, perspectives, definicions, mentre les projeccions continuen a ritme trepidant, massa de pressa per a poder-hi reflexionar. Però sorgeixen connotacions: com viu l’ésser humà, com hi veu? Ulls, mirada, mecanisme de visió, dibuixos tècnics, anatomia, dansa, moviment, després la inscripció *Stolen Moments*: una denúncia, una referència a les desigualtats de poder? Després Charlie Chaplin a la cadena de muntatge a *Modern Times*, acompanyat per notes en to menor en directe, que t’entomen i et porten agradablement, mentre continuen les projeccions majoritàriament en blanc i negre, i ocasionalment en color; el símbol de la poma de l’empresa que va revolucionar la nostra forma de comunicar-nos, que uneix al seu disseny intuïció, elegància, domini de mercat i el minimalisme del moviment Bauhaus: revolució = transformació, pensem. Les imatges continuen, però les nostres idees resten en Apple; entrem en conflicte, perquè en venerem el disseny, però refusem la seva política d’empresa exclusivista i agressiva: un dilema continu entre pertinença i pragmatisme envers la sostenibilitat. Hannah Arendt amb el típic cigarret, parlant, gesticulant, geishes, dones asiàtiques, després amplis paisatges verds, una mà de pell fosca que convida, abdueix, sedueix (cap a on?)... De sobte, trobem Wu Tsang al costat dret de l’escenari davant un micròfon com parla amb veu tècnica i inexpressiva, però circumspècta, acompanyant la música, ara complementada amb sons electrònics: «... *an experimental acting out... the secret life of things is open... phenomenal ding has... all these things we are and we try to go through...*», juntament amb projeccions de fórmules, imatges d’acció amb armes de foc, «*we can’t get back to... because their mouths... in nothingness...*»,

mentre el paisatge sembla fer voltes i un ballarí jove cau a l'herba, després la cara d'una nena negra petita. Hi segueix un robot; les projeccions passen a ser més tècniques, com de ciència-ficció. Després que Wu Tsang hagi parlat i la música s'hagi tornat més electrònica, es poden veure formes futuristes fluïdes, després de nou persones, estructures... Un futur on tot és possible, pensem: una visió positiva... Àtoms... Ens sentim superats, perquè no podem reflexionar sobre totes les projeccions, que ja no se'ns queden gravades, sinó que continuen, ens dominen com una evolució que no podem aturar i de la qual no sabem cap on ens duu. «Cientificitat»: les imatges i els dibuixos contenen una pretensió de veritat, i d'aquesta manera marquen el nostre propi sentiment. És emancipació o esvaïment de la mirada? De nou robots, semblen haver arribat al present: un home que ens apunta amb una arma de foc, després estructures que pampalluguen, abstracció; «indefinició prometedora», pensem. Seguidament, es fa de nou la foscor, i sentim altre cop el violoncel, que s'havia deixat d'identificar enmig de la mescla de música electrònica. Ara sona amb més ganes d'atacar, més amenaçador, sembla esdevenir una mena de personatge que ens vulgui convèncer amb vehemència suau.

A continuació parla Wu Tsang, vestida amb un llarg vestit blanc, girada d'esquena al públic dalt l'escenari negre: «*What is slave language? What does it mean to be published?*» Mentrestant, aixeca els braços lentament i cerimoniosa, només se sent un so-
roll de tambor fluix, però al mateix temps de sentit profund, i Wu Tsang parla de «*poetry, identity*» (07:24), mentre es gira vers el públic i apareix doblement, en directe i com a projecció, amb prou feina distingibles. Qui i on és Wu Tsang? Què diu? Mirant-hi amb més deteniment, es nota que no és la projecció de Wu Tsang, sinó

la d'una altra persona amb el mateix vestit. Qui parla? O potser parla Wu Tsang des d'un altre lloc?

De sobte, apareix ajupida una altra figura vestida amb una capa blanca lleugera, que sembla estirar-se els cabells: projecció o cos real? «*Who you're looking at, false to where you're looking from when you're looking*», ens sembla entendre; si bé no té cap sentit en anglès, d'alguna manera descriu exactament la idea que ens passa pel cap: «les figures que es fonen aquí en lents moviments dansaires són reals o fictícies?» Recordem com Wu Tsang va dir en una entrevista que tota la seva obra gira al voltant de la qüestió de com, «des d'un punt de vista històric, la mirada canibalitza persones de color, trans i queer».⁴⁰² La qüestió de les perspectives, de l'objecte fingit i real de la vista, esdevé més peremptòria i real a causa de la verbalització explícita. Al mateix temps, en la duplicació estètica sembla més abstracta i absurda, sembla perdre's en el no-res: «*And I'm going nowhere*»,⁴⁰³ diu realment; tot seguit torna la foscor a l'escenari, i la veu llunyana diu: «*Feelings, sweet feelings drops from my finger...*» Després, Wu Tsang deixa de parlar, s'ajau a terra sota un punt de llum vermell, i la música s'accelera. Els moviments del / de la dansaire també esdevenen més amplis i vehements.

Sembla difícil poder descriure aquestes figures o una interacció entre elles. Entre els actors no es produeix cap diàleg, ni tampoc entre els intervinents reals i les projeccions; tot i així, entre ambdós se sent una tensió, un desig. Estrictament parlant, les imatges, les persones i els dansaires només apareixen a la llum i tornen a desaparèixer a la foscor, és a dir, a la part fosca de l'escenari. No hi

402. BAUR, 2021 <<https://www.woz.ch/-b4c3>> [3.7.2022].

403. Vídeo, minut 14:03.

ha objectes que ens puguin servir com a referència d'una perspectiva des d'on es pretengui que veiem «l'acció»; la foscor que domina bona part de l'escenari esborra tota referència.

There is no nonviolent way to look at somebody, deia una exposició al Gropius Bau de Berlín: aquesta mirada agressiva, pensem, l'esquiven les figures, il·luminades de vermell o de blanc, sovint davant de projeccions de reixes blanques. Proliferen les sobreexposicions, l'«acció gràfica» esdevé més futurista, irreal, en certa manera més «inversemblant». Tenim com més va més la impressió de trobar-nos davant de repeticions, que també són sempre variacions. Un dansaire o la projecció d'un dansaire que puja lentament una escala, fins i tot amb dificultat, i es presenta davant els espectadors, abans de saltar abruptament enrere, al no-res fosc; aquesta seqüència de salts es repeteix varies vegades.

Mentrestant, Wu Tsang continua jaient a terra, il·luminada de vermell, abans que es torni a fer fosc; en el següent moment de llum, se la torna a veure de sobte dreta (la transició és invisible), amb un vestit que deixa veure un pit pel seu escot oblic, i parla amb un to de mestre de cerimònia. Sempre mantenint el mateix to de veu, sense variar-ne el timbre, el volum ni la intenció –cada frase i cada paraula semblen tenir el mateix pes–, Wu Tsang ens sembla cada vegada més penetrant. Encara que parli clarament, només entenem fragments: «*notions of reality*». A més, tenim la sensació d'haver-nos de decidir contínuament entre fixar-nos en la veu o en les projeccions que se succeeixen ràpidament i els dansaires i performers que es mouen vertiginosament.

Això encara és teatre, ens preguntem, o ens trobem a una exposició? Davant nostre hi ha un escenari de teatre convencional, però ningú hi *actua*, només es mostren imatges i projeccions; tot sembla tractar de relacions de perspectiva, marcs, coreografia i videoart.

I tanmateix, hi ha una conjugació d'estructures, de llum i foscor, de moviment i projeccions, de música i veu, de paraules i gestos, de text projectat i parlat. Com més va més tenim la sensació que això que és presentat –o que es mostra– aquí ni tan sols és d'aquí, com si d'alguna manera no fos «ell mateix», com si pertanyés a quelcom diferent, com si «s'escapolís» de tota experiència identificadora, perquè no es pot copsar, perquè en certa manera no és «ell mateix». Les diferents «aparicions» de les figures fan la sensació com si fossin «prestades», com si estiguessin aquí de passada, extretes o manllevades d'un altre lloc. On és la història que uneix l'origen del que apareix aquí amb el seu aparèixer aquí? Les aparicions de figures ascendents i descendents com àngels que s'hi esdevenen estan caracteritzades per quelcom sense compromís, un ser de fet en un altre lloc, que remet a un conflicte ocult que s'està esdevenint a un altre indret. Els que apareixen també semblen ombres, còpies d'ells mateixos sense contorn. Aquest «joc d'ombres» és més instal·lació que no teatre: una figura apareix i torna a desaparèixer, entrades i sortides, però diferents de les «entrades escèniques». Entre els dansaires reals, la performer Wu Tsang i les seves còpies i projeccions s'insinuen relacions sense nom. No estem vivint la representació digital de cossos i figures que existeixen realment, sinó literalment «projeccions» d'estructures i fragments de text de colors, i sembla com si les figures –reals o fictícies– que hi parlen darrere no existissin, com si s'haguessin «dissolt» en discursos. Tot plegat sembla cada vegada més surrealista, sobretot quan les projeccions s'encavalquen, es dupliquen i s'entrellacen. Tot flueix, s'escola i es refon en un nou espai. Tot i trobar-nos en un teatre de tres parets, aquesta performance de cossos digitals i carnals esdevé una experiència immersiva i impregnadora. Malgrat la localitat

numerada i la mirada centrada en l'escenari de tres parets, som incapaços d'adoptar cap perspectiva concreta.

Mentre la veu diu: «*There is a way of walking down the street in love*»,⁴⁰⁴ Wu Tsang passa, portada i en moviments cerimoniosos, de la llum a la foscor, i de nou a la llum. Al mateix temps, les projeccions canvien, i altres figures es fonen amb les imatges projectades, que al seu torn es dissolen en altres: «*there is that definitory thinking that 'what's the relation between future?' – narcissism?*» Les figures projectades que apareixen en projeccions de lloms de llibre i tornen a desaparèixer, i textos com «*when people move they topologically, topographically*» s'arreglaren dins l'experiència per a formar una «meditació gràfica» coreografiada rigorosament: «*Till after thirty years he would whisper, Salomea, Salomea*», seguit de tons que fan créixer la tensió, mentre Wu Tsang s'asseu davant d'una de les superfícies il·luminades de vermell. Un de dos altres dansaires/performers fa la figuereta i mou les seves cames, mentre l'altre, dret, mou els braços. Mentre la música fa un crescendo, un canvi de llum sobtat inunda el prosceni en una llum blanca nebulosa freda.⁴⁰⁵ Wu Tsang seu ara al mig, amb els dansaires/performers a dreta i esquerra, que s'estiren al terra com animals o plantes enfila-disses. La situació és tan indefinible com totes les altres. La música, ara sempre farcida amb cant parlat, es fa més agressiva, i la veu de la locutora (que ara ja no és Wu Tsang) és duplicada mitjançant distorsió electrònica, cosa que fa el so més amenaçador i futurista. El violoncel és com més va més penetrant, mentre la veu invoca repetidament el nom de «Salomeo», fins que tot torna a ser engolít

404. Vídeo, minut 21:21.

405. Vídeo, minut 24:30.

per la foscor. Aquesta ha «retornat», la música es torna més monosil·làbica, per acabar reduint-se a un sol to. El text «*They kill him everyday and crases everywhere*» és ara acompanyat per projeccions, el dansaire es mou amb flaixos d'estroboscopi, i la música es transforma en una catifa de so electrònic de tons maquinals.

«*There is no nonviolent way of looking at somebody*»,⁴⁰⁶ diu la veu al final, quan Wu Tsang torna a aparèixer sola sota la llum a l'escenari, abans d'esvair-se «inidentificablement» a la foscor, sense moure's. La llum de l'aplaudiment és un punt al centre de l'escenari, on els performers i músics fan reverències. Els artistes, visibles per primera vegada ben il·luminats en els seus vestits, semblen exteriorment un col·lectiu inusual: el/la dansaire duu el tors nu, vestit/vestida amb una faldilla vermella ampla que arriba al terra i cofat/cofada amb un barret emplomallat; el dansaire al seu costat porta una camisa vermella cordada, les cames i els peus descoberts. Els músics duen un llarg vestit negre de làtex lluent, la música uns pantalons negres de làtex i un jersei negre ajustat; i el propi / la pròpia Wu Tsang un vestit de nit llarg amb motius en blanc i negre, amb un escot oblicu que mostra un mugró masculí. També podrien ser animals estranys, inclassificables, perquè tot flueix.

406. Vídeo, minut 35:47.

La menció implícita o explícita de la fenomenologia en molts articles i llibres de text de referència demostra la seva creixent rellevància per als estudis teatrals des del començament del segle XXI. Partint d'una actitud filosòfica crítica, els enfocaments fenomenològics es malvien de les tradicions de normes i condicions i preferixen observar i analitzar el teatre des de la perspectiva de l'experiència personal: per tant, són partidaris d'una actitud bàsica com menys condicionada i més «ingènua» millor, que no substitueixen per coneixement acadèmic, ans al contrari, que volen convertir en premissa d'una conclusió evident i sense dissimulacions. Fins i tot cerquen de «perfeccionar-la», tot qüestionant críticament la seva pròpia actitud i presentant-se com a ciència crítica.

Aquest llibre pretén mostrar, a partir de tres exemples de realitzacions teatrals, de quina manera el pensament fenomenològic pot fecundar la reflexió a l'entorn del teatre i dins el teatre.

