

Marta Tirado

Teatre i Espectador: 24è Congrés Anual CDE

Espectador, Pausa 37 (2015)

La investigadora Marta Tirado realitza un complet reportatge descriptiu i analític del darrer Congrés Anual de The German Society for Contemporary Theatre and Drama in English (Barcelona, Juny 2015), que va tenir com a epicentre la recepció espectacular. Per un costat, s'indaga sobre la responsabilitat dels creadors a l'hora d'involucrar els públics en les seves peces dramàtiques i escèniques. Per l'altre, es debat fins a quin punt els espectadors assumeixen responsabilitats ètiques i estètiques quan són confrontats a problemàtiques individuals que els afecten o bé, quan han de desenvolupar una participació més personal i compromesa.

«TEATRE I ESPECTADOR»: 24è CONGRÉS ANUAL de la CDE

Barcelona, 4-7 de juny de 2015

El passat mes de juny, Barcelona va acollir el 24è Congrés Anual de The German Society for Contemporary Theatre and Drama in English (CDE), una associació alemanya formada per acadèmics d'arreu del món interessats a divulgar i aprofundir en la investigació sobre el teatre contemporani en llengua anglesa. Malgrat que des dels seus inicis, l'any 1993, el congrés anual de l'associació sempre s'havia ubicat en ciutats de parla alemanya, aquesta va ser ja la segona edició en què se celebrava fora d'aquestes fronteres lingüístiques, d'acord amb l'objectiu de la CDE d'internacionalitzar el seu abast. Mentre l'any 2013 l'amfitriona havia estat la Universitat Karlova de Praga, l'encarregat d'organitzar l'edició de 2015 fou el grup de recerca Contemporary British Theatre Barcelona (CBTBarcelona, 2014SGR49; <http://www.ub.edu/cbtbarcelona/>) del Departament de Filologia Anglesa i Alemanya de la Universitat de Barcelona. Mireia Aragay, investigadora principal del grup, en va ser la coordinadora, mentre que Enric Monforte en va assumir les tasques de secretari. Mitjançant el seu projecte d'investigació actual, «Ethical issues in contemporary British theatre since 1989: globalization, theatricality, spectatorship», el grup de recerca CBTBarcelona participa en els debats polítics, ètics i filosòfics entorn de l'anàlisi del teatre britànic contemporani que predominen en el panorama acadèmic internacional, per la qual cosa ja fa uns anys que és part activa dels congressos de la CDE i col·labora amb altres membres de l'associació per esperar la recerca europea en aquest àmbit.

Amb el títol «Theatre and Spectatorship», el congrés de la CDE d'aquest any va versar sobre un dels temes de recerca que actualment es troba en ple desenvolupament i expansió a l'àmbit dels estudis escènics: la recepció espectacular. En els darrers anys, el rol de l'espectador ha adquirit gran rellevància en la recerca i la producció teatral, no només perquè se'l considera una peça clau i «indispensable» del muntatge escènic (Freshwater, 2009: 2), sinó sobretot perquè la seva entitat ha patit una transformació radical en passar de ser considerada aparentment passiva i expectant a ser entesa com a part activa involucrada en la concepció i la comprensió del procés creatiu de l'escenificació, especialment però no només en el marc del teatre postdramàtic (Lehmann, 1999). Arran d'aquest canvi de paradigma que considera l'espectador com un ésser «productiu i emancipat» (Bennett, 1990: 1; Rancièrre, 2008) s'ha dotat l'audiència d'una naturalesa immanentment cocreadora i coparticipant de l'escenificació teatral. Aquesta perspectiva ha posat de relleu la dificultat metodològica i teòrica per definir la recepció espectacular i els mecanismes estètics i afectius que intervenen en la trobada entre peça teatral, intèrprets i públic. D'una banda, s'ha provat d'analitzar qüestions com la responsabilitat que autors, actors i dramaturgs tenen a l'hora d'involucrar el públic en les seves peces dramàtiques i escèniques. I, de l'altra, s'ha intentat estudiar el grau de responsabilitat ètica i estètica que els espectadors són capaços d'assumir quan l'escena els confronta amb problemàtiques que els afecten com a individus contemporanis o quan han de desxifrar noves formes de narració dramàtica i escènica que els obliguen a una participació més personal i compromesa.

El congrés de la CDE de Barcelona va voler donar continuïtat a aquestes qüestions sobre l'estatus de l'espectador en el marc del seu constant tema d'estudi, el teatre i la dramaturgia contemporanis en llengua anglesa arreu del món. Per tal d'aprofundir-hi, va convocar acadèmics rellevants del camp dels estudis teatrals així com professionals del

sector de les arts escèniques entorn d'un programa que seguia l'estructura d'anteriors edicions. Així, les habituals lliçons magistrals d'investigadors de prestigi van córrer a càrrec d'Erika Fischer-Lichte (Freie Universität Berlin) i de Nicholas Ridout (Queen Mary, University of London), dos dels principals artífexs de l'estudi de la recepció espectacular contemporània des de la perspectiva estètica i ètica, respectivament.

Fischer-Lichte va oferir un recorregut històric i cultural sobre la relació de retroalimentació mútua que des de sempre ha existit entre la capacitat transformadora de l'art escènic i la participativa i cocreadora de l'espectador al si del teatre occidental. A partir del contingut de la seva obra de referència, *Ästhetik des Performativen* (2004)^[1], l'acadèmica va argumentar a favor del caràcter tradicionalment actiu de l'espectador durant la modernitat per, finalment, desmentir la idea generalitzada que considera aquest fenomen específicament contemporani i propi del teatre immersiu i íntim (*immersive theatre* i *one-to-one theatre*, respectivament; ambdues, expressions utilitzades en contextos anglosaxons), que actualment experimenta una gran puixança a la Gran Bretanya. Mitjançant un relat acurat dels canvis que la percepció i l'experiència espectacular del públic han sofert des del segle XVIII, Fischer-Lichte va enumerar els principals mecanismes sensibles (copresència escènica i contacte corporal amb els intèrprets), afectius i emotius (empatia i identificació amb als personatges-intèrprets) que en els últims segles han implicat l'espectador en la cocreació escènica fins al punt de poder construir la seva particular configuració de la recepció espectacular i de transformar la seva consciència ètica com a ciutadà del món on viu en comunitat amb els altres. La conferència va assentar les bases teòriques del congrés, sobre les quals els altres ponents van elaborar els seus discursos respectius.

Ridout, per la seva banda, va oferir una ponència que volia incidir en els avantatges i els inconvenients que l'actual domini global de la llengua anglesa i la cultura anglosaxona té en la recepció escènica. D'una banda, va admetre que aquesta expansió lingüística ha ampliat el mercat geogràfic de les companyies teatrals i la competència dels espectadors per descodificar el sentit i els referents culturals de *performances* i muntatges escènics internacionals. Tot i així, i de forma provocadora tenint en compte que pocs membres del públic érem d'origen purament britànic, Ridout va evidenciar els problemes de comunicació creats pels diferents accents de l'anglès quan es porten a escena, així com l'ambigüitat semàntica i el conflicte ètic que l'escenificació de determinats referents de l'imperialisme britànic poden ocasionar a espectadors originaris de països europeus, dels Estats Units i, sobretot, d'antigues colònies de l'Imperi Britànic. En aquest sentit, va posar de relleu les dificultats d'esdevenir un espectador plenament competent en llengua anglesa.

El programa també va incloure, com cada any, dues entrevistes en públic a creadors de l'escena britànica vinculats al tema del congrés. Els elegits foren el polifacètic dramaturg escocès David Greig i els directors de la companyia manciuniana de teatre immersiu Quarantine, Richard Gregory i Renny O'Shea. A través d'una conversa amb Clare Wallace (Univerzita Karlova de Praga), especialista en la seva obra, Greig es va mostrar com un autor avesat a implicar el públic en els seus textos com a part essencial del poder de mediació ètica que considera que té el teatre davant el domini de les polítiques neoliberals imperants en l'actualitat. La conversa va revelar els mecanismes èpics i dramàtics que emprava Greig per involucrar l'audiència en una reflexió crítica sobre la globalització. Alhora, va defensar la contínua necessitat de renegociar un mateix text amb el públic, atès que aquest últim encarna el context social de l'obra i, per tant, pot modificar el sentit polític de la dramatúrgia i revisar el nivell de presència i responsabilitat que els espectadors adopten en l'escenificació.

L'entrevista amb els directors de Quarantine va ser conduïda per l'acadèmica i membre de l'equip organitzador del congrés Cristina Delgado-García (University of Leeds), que a més d'haver estudiat la recepció dels seus muntatges ha participat com a intèrpret a *Summer* (2014). Mitjançant una conversa que repassava la gènesi i concepció de les seves *performances* més rellevants, Gregory i O'Shea van desgranar els dilemes amb què es troben a l'hora d'afrontar la representativitat d'una determinada situació políticament compromesa o de decidir qui té legitimitat per encarnar certes identitats. Com a conseqüència, van acabar justificant la seva opció de donar el protagonisme de les obres a testimonis vulnerables reals que, en interacció amb el públic, puguin acabar despertant el compromís ètic dels receptors.

L'edició del congrés de la CDE d'enguany ha estat una de les més sensibles a l'hora de programar activitats que permetessin posar en pràctica la recepció espectacular. Va ser precisament la companyia Quarantine l'encarregada de dirigir un taller en què hi participà la meitat dels assistents al congrés. L'activitat buscava que persones no professionals del món del teatre experimentessin no només la consciència corporal individual en l'espai, sinó també la de formar part d'un grup en què existeix un vincle implícit entre tots els seus membres. L'objectiu, segons van declarar els directors, era treballar la responsabilitat mútua envers l'Altre i prendre consciència que les pròpies accions poden condicionar les dels que ens envolten, de la mateixa manera que les decisions dels altres configuren les nostres. Certament, aquesta sensació la vam poder palpar quan Gregory i O'Shea ens van empènyer a passejar pels carrers del voltat del recinte en què se celebrava el congrés, la Residència Salesiana Martí-Codolar, al districte d'Horta, amb la premissa de mantenir el grup unit mentre passejàvem amb normalitat. Aquells que caminaven més ràpid obligaven el grup a avançar per no perdre'ls de vista, mentre que els que optaven per mantenir-se quietes provocaven que alguns membres del grup es quedessin a mig camí per esperar-los i contenir el grup en la seva

expansió. Un exercici interessant sobre el qual es va reflexionar al final del taller i que ens va servir per experimentar la teoria des de la pròpia corporalitat.

El director, actor i dramaturg britànic Andy Smith, habitual col·laborador del també polifacètic Tim Crouch, va oferir un monòleg titulat *commonwealth* (2012) que, a tall de suposada conferència o relat en veu alta, jugava a trencar contínuament l'horitzó d'expectatives del públic promentent una història que no avançava mai. Mitjançant la repetició d'informació coneguda i referint-se contínuament a la situació del públic com a col·lectiu expectant que espera que un relat sigui explicat, Smith aconseguia revertir el repartiment de rols entre intèrpret i espectadors. Al final, la conclusió a la qual arribàvem els espectadors era que l'espectacle érem nosaltres mateixos, el fet d'estar, com repetia Smith, junts, esperant un relat. En aquest cas, el mateix fet d'esperar una narració, d'expectar, d'ésser espectadors, suposava un acte participatiu que convertia el públic en protagonista central i en part activa de l'espectacle sense ni tan sols proposar-s'ho.

L'inusualment elevat nombre de propostes de ponències que va rebre l'edició d'aquest any demostra l'interès i la vigència del tema. Per aquest motiu, i perquè el congrés de la CDE no programa mai sessions paral·leles, l'organització es va veure obligada a ampliar el nombre de comunicacions acceptades, que va passar de la quinzena habitual a comptar-ne amb vint. Alhora, l'alta participació va suposar que aquest fos un dels congressos de la CDE amb més presència d'acadèmics provinents d'universitats de països angloparlants de fora d'Europa, com Canadà, Austràlia, Sud-àfrica o Nova Zelanda; una fita, anhelada per la Junta de la CDE, que fa palesa la internacionalització del congrés més enllà dels límits europeus. Distribuïdes en sis sessions centrades en aspectes específics de la recepció espectacular, les ponències posaren de relleu la coincidència general en les mateixes preocupacions teòriques i metodològiques entorn del rol de l'espectador dins el marc del teatre actual. En conjunt, van generar discussions enriquidores que provocaren nous dubtes i preguntes fructíferes a l'hora de continuar la recerca o d'emprendre noves línies d'estudi i reflexió.

Pel que fa a l'objecte d'estudi de les diverses ponències, en termes generals es pot distingir entre aquelles més focalitzades en l'anàlisi de la recepció espectacular en noves formes d'escenificació teatral com el teatre immersiu, participatiu, íntim o en espais no convencionals (*site-specific theatre*, en contextos anglosaxons) i les centrades a estudiar-la en muntatges de peces dramàtiques contemporànies que ja des del propi text doten l'espectador d'un paper decisiu per a la construcció semàntica i escènica de l'obra.

Les ponències incloses en el primer grup van centrar els temes de discussió de tres sessions íntegrament dedicades a formes específiques de teatre participatiu: «Spectatorship and Immersive Theatre», «Forms of Spectatorship» i «Participatory Theatre Practices: Possibilities and Limitations» [2]. Els dilemes en comú i els problemes de metodologia de recerca compartits van obrir les portes a continuar treballant en el tema. A la primera sessió, conduïda per Josephine Machon (Middlesex University), Gareth White (Royal Central School of Speech and Drama) i Adam Alston (University of Surrey), es van analitzar, a partir de la teoria de l'espectador emancipat de Rancière (2008), l'observació i l'assistència de l'espectador com a formes d'implicació activa en el teatre immersiu equiparables a la mateixa participació. Machon va incidir en el rol essencial de la mirada a l'hora de comprometre físicament i intel·lectual l'espectador en el teatre immersiu: d'una banda perquè, a nivell hàptic, la mirada connecta el sentit visual amb el tàctil i permet que l'espectador experimenti una completa immersió sensible en l'espectacle i, de l'altra, perquè és la que estableix lligams entre la ment i el cos per tal de construir intel·lectualment el significat experimentat corporalment durant el procés teatral. Així, i a partir de la seva pròpia experiència com a espectadora, Machon va intentar descriure el procés cognitiu del receptor en el teatre immersiu, en què la vivència física de l'espectacle i el coneixement elaborat per la ment al llarg de la seva recepció conflueixen i es retroalimenten per elaborar un significat personal de la peça escènica. White, per contra, va qüestionar el caràcter individualista de l'experiència proposada per Machon en plantejar que la subjectivitat del receptor va més enllà de la seva ment i el seu cos, tot proposant incloure també la relació amb els altres en l'espai social en què espectadors i intèrprets interaccionen. Tot i així, va plantejar el problema que suposa el doble rol de l'espectador, com a participant i com a observador, en el teatre immersiu, una contradicció que afecta l'anàlisi acadèmica i que es troba en la base de la teoria de l'espectador emancipat de Rancière (2008). Alston, en canvi, va anar més enllà de l'anàlisi de Machon respecte a la mirada activa del públic en el teatre immersiu. Va defensar que la participació només pot ser realment transformadora si l'espectador esdevé emprenedor, és a dir, si transgredeix la recepció dissenyada pel creador i actua pel seu compte, seguint la seva pròpia curiositat. En el torn de preguntes i debat del final de la sessió, es manifestaren certes dificultats metodològiques i conceptuals vinculades a la recepció immanentment individual del teatre participatiu. En primer lloc, perquè una recepció personal només proporciona un coneixement particular i subjectiu de l'espectacle i, per tant, dificulta un estudi acadèmic objectiu de la matèria. I, en segon lloc, perquè la transformació política de la societat que persegueix aquest tipus de teatre, i que hauria d'involucrar l'audiència com a col·lectiu, esdevé limitada si la recepció és massa particular.

Aquesta qüestió també va generar discussió després de les intervencions entorn del teatre íntim i en espais no convencionals de les acadèmiques Anne Etienne (University College Cork), Holly Maples (Brunel University) i Karen Quigley (University of York), que en la segona sessió del congrés van exposar els seus estudis de casos basant-se, novament, en la seva pròpia recepció espectacular. A mesura que el principi de Rancière, segons el qual l'espectador és sempre actiu, prenia força amb les ponències, s'anava evidenciant la necessitat i la dificultat de traslladar

l'encontre individualitzat que el teatre íntim ofereix a cada un dels membres del públic a tot el col·lectiu de l'audiència. En definitiva, de conjurar les percepcions individuals de la *performance* amb les col·lectives amb la finalitat no només de consensuar els resultats de la recerca escènica en aquest camp, sinó sobretot de comprovar la capacitat transformadora que aquest tipus de teatre té a nivell col·lectiu en la societat contemporània. Des d'una perspectiva més teòrica, Etienne va defensar l'obligació política que el teatre té de modificar l'horitzó d'expectatives dels seus espectadors habituals per tal d'arribar a un col·lectiu més ampli i va analitzar la ubicació no convencional dels espectacles com a mecanisme per posar al límit l'espectador i modificar la seva percepció estètica del muntatge i ètica de la realitat que l'envolta. Aquest espai liminar va ser explorat també per Maples i Quigley en examinar els dispositius sensibles i emocionals utilitzats pel teatre íntim per situar l'espectador al llinar entre la ficció i la realitat en la seva trobada amb els intèrprets. Totes dues van assenyalar que, en experimentar la sensació d'estar formant part d'un univers «real», l'audiència reforça la seva connexió amb els intèrprets que el conformen, pren una consciència ètica més gran de la vulnerabilitat que comparteix amb ells en tant que éssers humans reals, i fa entrar en el joc escènic ficcional la seva pròpia autobiografia.

En aquesta mateixa línia d'investigació es va desenvolupar la sisena sessió, dedicada a les pràctiques teatrals participatives. Al contrari que Maples i Quigley, Barry Freeman (University of Toronto Scarborough) va qüestionar la potencialitat ètica del teatre íntim en posar de manifest que sovint l'espectador queda absorbit en la ficció mitjançant la seva participació, de manera que els límits entre l'alteritat que representa l'intèrpret i la identitat del receptor acaben dissolent-se. En conseqüència, el procés que havia de generar una identificació empàtica amb l'Altre acaba desembocant en indiferència o, quan la peça situa la decisió de l'espectador de comunicar-se amb l'Altre al centre del seu dilema ètic, en narcisisme. Les acadèmiques Elisabeth Swift (University of Gloucestershire) i Kelly Jordan (De Montfort University) també van subratllar que la reflexió ètica de l'espectador pot trobar certs esculls insalvables en el caràcter ambivalent de la participació escènica, atès que aquesta l'obliga alhora a observar i a formar part de la peça que ha de comprendre. Precisament aquest fet situa el receptor en una frontera que desafia la seva identitat, la seva responsabilitat política envers el muntatge i la seva capacitat d'anàlisi estètica, alhora que el posa en risc de ser manipulat pels creadors de l'espectacle.

La intervenció de l'autor en la configuració d'un model específic de recepció va ser, de fet, el tema de la quarta sessió del congrés («Dramaturgical and Theatrical Encodings of the Spectator»)[3], en què es va aprofundir en les estratègies pròpiament dramaturgiques que, des del text o l'*script*, pretenen provocar una determinada mirada ètica i/o política de l'espectador sobre l'obra teatral. La ponència de Siân Adiseshiah (University of Lincoln) va posar de manifest la crítica que, des de l'àmbit acadèmic, s'està fent a aquells muntatges que, obstinats a allisonar políticament el públic o a sabotejar el seu horitzó d'expectatives, poden menysprear la capacitat creativa i intel·lectual dels espectadors. Com a contrapartida, va apuntar cap a la tendència emergent, i utòpica, d'alguns muntatges que busquen promoure una forma de recepció autogenerativa que només depengui de l'audiència i que alhora superi una lectura merament individual de l'obra. En aquesta línia, Adiseshiah va argumentar a favor de la sinceritat com a estratègia dramaturgica indispensable per aconseguir la connexió afectiva i ètica de l'espectador amb l'alteritat des d'una perspectiva col·lectiva, tot i que també va admetre la problemàtica que aquesta sinceritat suposa en la ficció teatral.

La comunicació de Laurens De Vos (University of Amsterdam) va aprofundir en la qüestió ètica de la construcció de la identitat de l'Altre, encarnat per l'intèrpret, a través de la mirada de l'espectador. Mitjançant l'anàlisi dels mecanismes dramaturgics utilitzats per Greig a *Outlying Islands* (2002), De Vos va identificar les diverses relacions de poder que es poden establir entre els intèrprets i els espectadors quan l'autor obliga el públic a adoptar determinades mirades sobre l'escena (*voyeur*, panòptica, objectivadora), que li fan plantejar-se la seva posició ètica respecte a l'alteritat. Una qüestió que la investigadora i directora escènica Emma Willis (University of Auckland) va explorar a partir de la relació que s'estableix entre l'espectador i el personatge en dos textos de les dramaturgues nord-americanes Jackie Sibblies i Frances Ya-Chu Cowhig. Willis va assenyalar que la concepció dramaturgica inestable dels personatges, potenciada des de la interpretació amb la contínua entrada i sortida dels actors en el paper, provoca la reflexió ètica de l'espectador enfront del racisme que buscaven les autores. Per tant, atribueix als personatges un rol polític decisiu en l'emancipació de l'espectador que els identifica amb «la tercera cosa» de Rancièr (2008), és a dir, amb aquell element extern als intèrprets i al públic que possibilita la reflexió autosuficient dels espectadors en la mateixa línia que la dels autors.

Per tancar la sessió, Olivia Turnbull (Bath Spa University) va oferir una mirada panoràmica sobre els canvis soferts en la dramaturgia i l'escenificació actuals per adaptar-se a un tipus de públic acostumat a les noves tecnologies. D'una banda, la ponent va argumentar que l'experiència de l'espectador ha esdevingut més individualista, narcisista i neoliberal, d'acord amb l'ús de les xarxes socials. En aquest sentit, i d'acord amb la importància que les relacions tenen en la construcció de la identitat personal a les xarxes, la trobada cara a cara amb l'intèrpret en el teatre íntim ha esdevingut més intensa i fins i tot essencial en la construcció personal de cada espectador. D'altra banda, l'acadèmica va exposar que la influència dels videojocs ha propiciat la tendència a viure la immersió teatral com a real i ha modificat la linealitat causal i semànticament coherent de la nova dramaturgica.

La cinquena sessió («Spectatorship and Trauma, Affect, Immanence»)[4], també dedicada a la recepció d'obres dramàtiques, va voler posar l'atenció en la responsabilitat assumida pel públic enfront del teatre políticament

compromès, la qual, en el marc del teatre britànic contemporani, sovint s'ha estudiat a partir de la teoria de l'afecte i dels estudis de trauma i testimoni. David Pattie (University of Chester) va defensar la immanència de l'obra *The Events* (2013), de Greig, en argumentar que, quan l'autor situa els actors, el cor i els espectadors alhora com a participants i testimonis del trauma narrat a l'obra no està fent altra cosa que representar, a través de l'estructura del drama, el rol que vol que assumeixi el públic. D'aquesta manera, en escenificar l'emoció empàtica cap al dolor i el sentiment de comunitat i precarietat que transmet el cor, Greig aconsegueix afectar els espectadors i que responguin èticament al trauma presenciat. Maggie Inchley (Queen Mary, University of London) va examinar la dificultat d'assumir aquesta resposta ètica, i un compromís activista real, per part dels espectadors davant l'escenificació d'un fet traumàtic; tot i així, va assegurar la necessitat d'aconseguir una recepció compromesa en escenificacions d'aquesta naturalesa. A partir de la reivindicació feminista que es va intentar universalitzar amb el muntatge *Nirbhaya* (2013), basat en la violació col·lectiva soferta per una jove en un autobús de Nova Delhi a finals del 2012, que denunciava l'abús en grup a dones amb la participació de testimonis reals, Inchley va detectar que en certs contextos geopolítics existien reticències a l'hora d'assumir els valors feministes occidentals i entendre el discurs de les víctimes. Per tant, l'horitzó ètic dels espectadors canvia significativament segons el seu entorn i circumstàncies culturals. Finalment, l'acadèmica Jill Planche va tractar la recepció testimonial del trauma a Sud-àfrica en el complex context postapartheid en què la societat resta dislocada i el teatre busca nous llenguatges per mirar de contribuir a l'emancipació de tota la comunitat. A partir del muntatge *Ubu and the Truth Commission* (1997), la ponent va poder detectar que a través de la creació d'un llenguatge teatral minoritari, que trencava amb l'occidental i imperialista, s'havia aconseguit crear un espai d'immanència per implicar críticament tota la comunitat.

Per acabar, cal destacar que el congrés també va donar veu a la recerca sociològica o etnogràfica sobre la recepció espectacular amb la sessió titulada «Audience Research» [5]. Els tres projectes d'investigació que es van presentar, originaris de Canadà, Austràlia i la Gran Bretanya respectivament, van oferir resultats referits a qüestions sobre les quals s'havia especulat teòricament durant la conferència. Tots tres compartien la metodologia de l'anàlisi de dades recopilades a partir del testimoni d'un nombre significatiu d'espectadors presents en els muntatges sobre els quals basaven el seu estudi. La investigadora Dawn Farough (Thompson Rivers University) va exposar un estudi sociològic sobre la incidència que la participació en un muntatge sobre persones sense llar havia tingut en el canvi de percepció dels espectadors sobre aquest col·lectiu vulnerable. Per tant, va voler analitzar si el principi que sobreentén que el teatre polític responsabilitza èticament l'espectador es complia, així com els mecanismes que intervenen en aquest procés. El projecte dirigit per Caroline Heim (Queensland University of Technology), en canvi, indagava en les sinèrgies i reciprocitats entre actors i espectadors que faciliten la cocreació escènica al si del teatre occidental en llengua anglesa destinat al gran públic. Les conclusions exposades assenyalaven una tendència generalitzada a participar molt més en els espectacles de masses, que tradicionalment tenen un model d'espectador passiu, sempre i quan els intèrprets siguin els que promoguin la implicació del públic en la creació escènica des de l'escenari. Finalment, el projecte britànic «Theatre Spectatorship and Value Attention», presentat per Chris Megson (Royal Holloway, University of London) i Janelle Reinelt (University of Warwick), analitzava els valors adoptats pels espectadors després d'assistir als muntatges de dos textos contemporanis britànics que promovien la reflexió entorn de la realitat actual i que es van escenificar al Young Vic Theatre de Londres l'any 2014: *Happy Days*, de Samuel Beckett, i *The Events*, de Greig. En la línia del primer projecte de recerca esmentat, aquest estudi intentava identificar els mecanismes del teatre polític que aconseguien comprometre el públic amb els problemes ètics plantejats a escena. La conclusió general que se'n va extreure va ser que com més gran era la connexió que cada espectador establia entre la seva vida personal i el muntatge teatral (no només a nivell emocional, sinó també polític i respecte a les seves relacions amb els altres), més gran era la incidència que l'experiència teatral tenia en els seus valors ètics individuals.

El congrés de la CDE de Barcelona va aconseguir radiografiar amb precisió l'estat actual de la recerca en la recepció teatral en llengua anglesa. D'una banda, perquè va reunir ponents que recentment havien publicat estudis que són referents en l'anàlisi del rol polític i afectiu de l'espectador en les diverses formes de teatre participatiu existents. I, de l'altra, perquè els professionals convidats són actors decisius a l'hora d'explorar noves vies de recepció escènica amb les seves dramaturgies i escenificacions. Sigui com sigui, el ventall de temes tractats sota el paraigua de «Theatre and Spectatorship» va deixar a l'edició d'enguany una gran diversitat de perspectives sobre la recepció escènica, però sobretot dubtes i preguntes que de ben segur generaran nous articles, debats i congressos els pròxims anys. Qui vulgui recuperar les ponències de l'edició d'enguany, ho podrà fer mitjançant la revista de la CDE, *Journal of Contemporary Drama in English* (De Gruyter, Berlín/Boston), ja que el primer número previst per a l'any 2016 publicarà els treballs presentats al congrés de Barcelona (vol. 4, núm. 1, maig 2016, eds. Mireia Aragay i Enric Monforte).

Bibliografia referida:

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Second Edition. Londres i Nova York: Routledge, 1997.

Freshwater, Helen. *Theatre & Audience*. Basingstoke i Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: Editions La Fabrique, 2008.

[1] L'obra es pot trobar traduïda en anglès: *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jain. Londres i Nova York: Routledge, 2008; i en castellà: *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín i David Martínez Perucha. Madrid: Ed. Abada, 2011.

[2] «La recepció espectacular al teatre immersiu», «Formes de recepció espectacular» i «Pràctiques teatrals participatives: possibilitats i limitacions», respectivament.

[3] «Codificació dramàtica i teatral dels espectadors».

[4] «Recepció espectacular, trauma, afecte, immanència».

[5] «Recerca sobre la recepció espectacular».

Mots clau: ciències teatrals aplicades, compromís, espectador, ètica, interdisciplinarietat, teoria teatral

Entrada anterior

Tres maneres d'entendre avui la relació amb els espectadors

Entrada posterior

Paco Zarzoso: Sortir del Teatre amb fam de tempestes

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legals](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)



Contacte:
pausa@salabeckett.cat

