

La Repetició

Simposi teatral de crítica d'art

1	Arts Santa Mònica	Nivell 0	Cat
2	Arts Santa Mònica	Nivell 0	Cat
3	Arts Santa Mònica	Nivell 0	Cat
4	Arts Santa Mònica	Nivell 0	Cat
5	Arts Santa Mònica	Nivell 0	Cat
6	Arts Santa Mònica	Nivell 0	Cat
7	Arts Santa Mònica	Nivell 0	Cast
8		ivell 0	Cast
9		ivell 0	Cast
10		ivell 0	Cast
11		ivell 0	Cast
12		ivell 0	Eng
13.03.2018	Formació ACCA	Nivell 0	Eng
14.03.2018	Formació ACCA	Nivell 0	Eng
15	Formació ACCA	Nivell 0	Eng
16	Formació ACCA	Nivell 0	Eng
17	Formació ACCA	Nivell 0	Eng
18			
19:00h			
20:30h			
21			

Català

1



Maria
Ribera
↓
Boris
Groys

2

3

4

5

6

7

Castellano

8



Pol
López
↓
Claire
Bishop

9

10

11

12

13

English

14



Isak
Férriz
↓
Tea
Tupajić

15

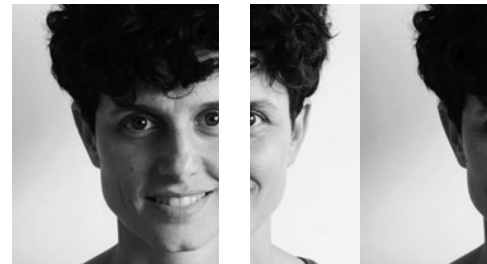
16

17

18

19

20



Ariadna
Rodríguez
↓
Roger
Bernat



Fèlix
Pons
↓
Óscar
Cornago

“Poseu unes quantes persones a parlar de qualsevol tema.

Al cap de deu minuts de conversa, interrompeu la tertúlia i demaneu que els deu minuts anteriors es repeteixin exactament idèntics, amb les mateixes paraules i amb els mateixos gestos.

Al cap d'uns minuts d'aquest experiment (en què la pena típicament s'enrojola, avergonyida no se sap si per la seva incapacitat de recordar allò que ha dit o fet o bé per la impactant ombra d'insensatesa que projecta sobre totes les seves paraules i gestos anteriors), torneu a interrompre i demaneu una tercera repetició.”

Cinc

són convidats a representar, juntament

l'estructura dramàtica d'un simposi de crítica d'art.

.
. .

Torn obert de preguntes

Activitat gratuïta aforament

actors
actors
actors
actors
actors

amb el públic,

al públic al final.

.
. .
. .
. .
. .
. .
. .
. .
. .
. .

limitat

En un il·luminador assaig de 1968, Gilles Deleuze va dir que tan sols es repeteix el que és irrepètible, el que és singular, el que és diferent. I que no és menys verídica l'afirmació inversa: el que és irrepètible, el que és singular i el que és diferent *tan sols* es repeteixen; repetir-se és, diguem-ne, la seva única i necessària manera d'afirmar-se en la seva singularitat. Repetir el que és singular (o que es repeteixi) no ho converteix en una generalitat: ho singularitza. Repetir el que és intrínsecament diferent significa repetir la seva diferència, i per tant diferir-ho; diferir, sobretot, i postergar implacablement la seva suposada veritat.

«La repetició és realment allò que es disfressa en constituir-se, allò que no es constitueix sinó en disfressar-se. No es troba sota les màscares, sinó que es forma d'una màscara a una altra»
(Deleuze, 1968, p. 28).

Quan repetim alguna cosa, sempre serà útil preguntar-se si la nostra repetició és de l'ordre litúrgic de l'encarnació (el dogma que literalment imbuïx els protocols de la mimesi d'Occident, i que troba les seves raons en la semblança) o de l'ordre gestual de la metamorfosi (l'accident que imbuïx els protocols del mite d'Occident, i que troba els seus atzars en la dissemblança). O si pretenem unir el que està separat (per exemple, harmonitzar passat i present) i ratificar el valor de la continuïtat o bé anhelem desunir el que està unit i exhibir el sacrilegi de la discontinuació. Si, en repetir, afirmem o revoquem la veritat d'allò que repetim; i si, en revocar-la, no estem exposant la mentida intrínseca (potser la monstruositat) del prototipus.

Quan repetim, sempre haurem de preguntar-nos si esperem ser alliberats per l'original o bé alliberar-nos-en deliberant-lo: resurrecció o insurrecció. En temps de *reenactments*, reapropiacions, refregits, *reloadings*, *remakes* i reposicions, la paradoxa del *revival* no ha canviat: no sap ben bé si està rescatant una potència moral (un «valor» de qualsevol ordre: estètic, polític, documental, identitari, etc.) o si l'està estetitzant. En el primer cas ens esforçarem a rastrejar el sentit d'allò que hem decidit reviure. En el segon ens esforçarem a rastrejar els seus sentits: la forma física i absurda de la seva concreció (perquè la concreció sempre és absurda), la seva virtut preterintencional de ser i significar una altra cosa. Realitzar una possibilitat i actualitzar una virtualitat són operacions, segons Deleuze, ben diferents.

La moda del *reenactment* i de la reapropiació amb prou feines dissimula el seu caire evangèlic. Quan els nous creadors decideixen refer «tal qual» una obra mestra del passat (o, en un sentit més ampli, celebrar un *revival* de tècniques, modes i formats que van fer època) creuen invariablement que estan rescatant un potencial utòpic o una profecia que la història hauria desatès.

La comesa principal del *revival* és, en un cert sentit, renunciar al turment de les causes (la recepta de tota religió). És clar que aquesta abjuració seria un avantatge impagable si, en lloc de concebre's com un acte de conservació o capitalització, el *revival* arribés a imaginar-se com una empresa de transformació i, si de cas, reciclatge: si renunciar a la causa present no servís al propòsit d'exposar precedents nobles, pedigrís morals i causes primàries, sinó de demostrar que aquelles causes primàries van ser, al seu torn, *efectes secundaris*. I si per tant, en lloc d'oferir a l'adoració dels feligresos la relíquia d'una potència (assenyalant-la pietosament com un impagament, una possibilitat que «encara pot realitzar-se»), oferís el tresor d'una impotència fonamental —d'un fracàs, d'un error, d'un incompliment— i assumís aquesta impotència per jugar-hi, presentant-la com un desafiament, com una virtualitat actualitzable: la determinació ulterior, la fracció, de la virtualitat de diferència que opera en l'original. I és que si hi ha cap raó que fa que l'original ho sigui per raons menys miserables que la cronologia, és que vehicula una mena de fractura primitiva (conté, en suma, la revocació o destitució de la seva pròpia originalitat). Aquesta fractura, aquesta falla o *fêlure* és l'únic que mereix repetir-se, i es repetirà precisament com a difracció i prolongació. On hi hagi ruptura, error i desafinació també hi haurà una oportunitat de difracció, subdivisió i articulació. Cada repetició potenciarà aquesta impotència fonamental.



*From the form-giver
to the content provider*

Maria Ribera és Boris Groys
OGR. Torí, 03-10-2017

Internet i l'entorn digital han portat fins a les últimes conseqüències la necessitat de concebre l'art contemporani en termes de *flux*. Una ficció total del procés creatiu que no pot residir en l'objecte sinó només en la reevocació de l'esdeveniment artístic. Aquesta renúncia a l'objecte, però, manifesta un desig de totalitat: la totalitat material del flux.

Boris Groys (Berlín, 1947) és filòsof, crític d'art i teòric dels mitjans de comunicació. Ha estat professor a la Universitat de Nova York i membre investigador a l'Akademie der Bildenen Künste Karlsruhe (Acadèmia d'Arts i Disseny de Karlsruhe). És autor de les publicacions *In The Flow* (Verso Books, 2016), *Going Public* (Sternberg Press, 2010) i *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (MIT Press, 2010), entre d'altres.



*Delegated performance –
outsourcing authenticity*

Pol López és Claire Bishop
Tate Modern. Londres, 21-7-2012

Una de les tendències més habituals en el camp de la performance des del començament de la dècada dels noranta ha estat treballar amb actors no professionals, una metodologia en diàleg amb els canvis socials i econòmics. Sovint aquest treball es discuteix en termes vinculats amb l'ètica de la representació. Bishop, en canvi, argumenta que la terciarització del treball en la «performance delegada» revela el nostre desig persistent de ser exhibits i explotats.

Claire Bishop (Welshpool, 1971) és professora del programa de doctorat d'Història de l'Art al Graduate Center, City University of New York. Les seves publicacions inclouen *Installation Art: A Critical History* (2005), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) i *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013). Col·labora habitualment al magazine *Artforum*, i la seva recerca actual se centra l'estat postdigital de l'art contemporani i la performance. Actualment és membre del NYU's Center for Ballet and the Arts



Too real to be theatre

Isak Ferriz és Tea Tupajic
Tmuna festival, Tel-Aviv, 3-10-2015

Un conte ple de suspens, vigilància, interrogatoris, reunions secretes i converses encobertes. Així és com la directora teatral Tea Tupajic descriu el procés creatiu d'una performance creada en el transcurs de dos anys a Tel-Aviv; un procés que va involucrar els agents del Mossad i Shin Bet.

Tea Tupajic (Sarajevo, 1984) és dramaturga i editora de la revista *Frakcija*. Els darrers anys ha dut a escena propostes com *Spy School* (2016), *The Disco* (2015), *By way of deception thou shalt wage war* (2015), *Orpheus* (2013), *Objects' game* (2012), *The Curators' Piece* (2011) i *La maladie de la mort* (2009).



Uno va al teatro a ser manipulado

Ariadna Rodríguez i Félix Pons
són Roger Bernat i Óscar Cornago
Museo Reina Sofía, Madrid, 17-6-2016

L'estrena de la performance *Domini públic* (Roger Bernat, 2008) assenyalava una altra manera de confrontar l'escena amb el públic i plantejar les possibilitats de representació i acció en un sentit col·lectiu. On abans hi havia actors, ara es troba el públic fent-se càrrec de la seva pròpia representació com a fet social.

Roger Bernat (Barcelona, 1968) és artista i dramaturg. Els darrers anys ha representat propostes com *The Place of the Thing* (2017), *We Need To Talk* (2015), *Numax-Fagor-plus* (2014), *El desplazamiento de la moneda* (2014), *Please, continue (Hamlet)* (2011) i *Domini públic* (2008), entre d'altres.

Óscar Cornago (Madrid, 1969) és investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Actualment dirigeix el projecte de recerca *Las prácticas escénicas como forma social de conocimiento*. El seu últim llibre publicat és *Ensayos de teoría escénica. Teatralidad, público y democracia* (Madrid, Abada, 2015).

Poned unas cuantas personas a hablar de cualquier tema.

Al cabo de diez minutos de conversación, interrumpid la tertulia y pedid que los diez minutos anteriores se repitan exactamente idénticos, con las mismas palabras y con los mismos gestos.

Al cabo de unos minutos de este experimento (en el que la peña típicamente se sonroja, avergonzada no se sabe si por su incapacidad de recordar lo que dijo o hizo o por la impactante sombra de insensatez que proyecta sobre todas sus palabras y gestos anteriores), volved a interrumpir y pedid una tercera repetición.

Cinco

son invitados a representar, junto

la estructura dramática de un simposio de crítica de arte.

.
. .
. .

Turno abierto de preguntas

Actividad gratuita
Aforo

actores
actores
actores
actores
actores

el público,

al público
al final.

.
. .
. .
. .
. .
. .
. .
. .
. .
. .

limitado

En un iluminador ensayo de 1968, Gilles Deleuze dijo que solo se repite lo irrepitable, lo singular, lo diferente. Y que no es menos verídica la afirmación inversa: lo irrepitable, lo singular y lo diferente *solo* se repiten; repetirse es, por decirlo así, su única y necesaria forma de afirmarse en su singularidad. Repetirlo lo singular (o que se repita) no lo convierte en una generalidad: lo singulariza. Repetir lo que es intrínsecamente diferente significa repetir su diferencia, y por ende diferirlo; diferir, sobre todo, y postergar implacablemente su supuesta verdad.

«La repetición es realmente lo que se disfraza al constituirse, lo que no se constituye más que disfrazándose. No se halla debajo de las máscaras: se forma de una máscara a otra»
(Deleuze, 1968, p. 28).

Siempre que repitamos algo será útil preguntarse si nuestra repetición es del orden litúrgico de la encarnación (el dogma que literalmente imbuye los protocolos de la mimesis de Occidente, y que halla sus razones en la semejanza) o del orden gestual de la metamorfosis (el accidente que imbuye los protocolos del mito de Occidente, y que halla sus azares en la desemejanza). O si pretendemos unir lo separado (por ejemplo, armonizar pasado y presente) y ratificar los valores de la continuidad o anhelamos desunir lo unido y exhibir el sacrilegio de la discontinuación. Si repitiendo afirmamos o revocamos la verdad de lo que repetimos; y si al revocarla no estaremos exponiendo la mentira intrínseca (la monstruosidad, tal vez) del prototipo.

Siempre que repitamos, tendremos que preguntarnos si esperamos ser liberados por el original o librarnos de él deliberándolo: resurrección o insurrección. En tiempo de *reenactments*, reapropiaciones, refritos, *re-loadings*, *remakes* y reposiciones, la paradoja del *revival* no ha cambiado: no sabe bien si está rescatando una potencia moral (un «valor» de cualquier orden: estético, político, documental, identitario, etc.) o si la está estetizando. En el primer caso nos esforzaremos por rastrear el sentido de aquello que hemos decidido revivir. En el segundo nos esforzaremos por

rastrear sus sentidos: la forma física y absurda de su concreción (porque la concreción es siempre absurda), su virtud preterintencional de ser y significar otra cosa. Realizar una posibilidad y actualizar una virtualidad son operaciones, según Deleuze, harto diferentes.

La boga del *reenactment* y de la reapropiación apenas disimula su cariz evangélico. Cuando los nuevos creadores deciden rehacer «tal cual» una obra maestra del pasado (o, en sentido más amplio, celebrar un *revival* de técnicas, modos y formatos que hicieron época) creen invariablemente rescatar un potencial utópico o una profecía que la historia habría desatendido.

El cometido principal del *revival* es, en un cierto sentido, renunciar al tormento de las causas (la receta de toda religión). Desde luego que esta abjuración sería una baza impagable si, en lugar de concebirse como un acto de conservación o capitalización, el *revival* llegara a imaginarse como una empresa de transformación y, si acaso, reciclaje: si renunciar a la causa presente no sirviera al propósito de exponer precedentes nobles, pedigrís morales y causas primarias, sino de demostrar que esas *causas primarias* fueron, a su vez, *efectos secundarios*. Y si por ende, en lugar de ofrecer a la adoración de los feligreses la reliquia de una potencia (señalándola piamente como un impago, una posibilidad que «aún puede realizarse»), ofreciera el tesoro de una impotencia fundamental —de un fracaso, de un error, de un incumplimiento— y asumiera esta impotencia para jugar con ella, presentándola como un desafío, como una virtualidad actualizable: la determinación ulterior, la fracción, de la virtualidad de diferencia que opera en el original. Porque si algo hace que el original lo sea por razones menos miserables que la cronología, es que vehicula algo así como una fractura primitiva (contiene en suma la revocación o destitución de su propia originalidad). Esta fractura, esta falla o *fêlure* es lo único que merece repetirse, y se repetirá precisamente como difracción y diferimiento. Donde haya ruptura, error y desafinación habrá también una chance de difracción, subdivisión, articulación. Cada repetición potenciará esta impotencia fundamental.



*From the form-giver
to the content provider*

Maria Ribera es Boris Groys
OGR. Turín, 03-10-2017

Internet y el entorno digital han llevado hasta las últimas consecuencias la necesidad de concebir el arte contemporáneo en términos de *flujo*. Una ficción total del proceso creativo que no puede residir en el objeto sino solo en la reevocación del acontecimiento artístico. Sin embargo, esta renuncia al objeto manifiesta un deseo de totalidad: la totalidad material del flujo.

Boris Groys (Berlín, 1947) es filósofo, crítico de arte y teórico de los medios de comunicación; profesor en la Universidad de Nueva York y miembro investigador en la Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe (Academia de Artes y Diseño de Karlsruhe). Es autor de las publicaciones *In The Flow* (Verso Books, 2016), *Going Public* (Sternberg Press, 2010) y *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (MIT Press, 2010), entre otras.



*Delegated performance –
outsourcing authenticity*

Pol López es Claire Bishop
Tate Modern. Londres, 21-7-2012

Una de las tendencias más habituales en el campo de la performance desde el comienzo de la década de los noventa ha sido trabajar con actores no profesionales, una metodología en diálogo con los cambios sociales y económicos. A menudo este trabajo se discute en términos vinculados con la ética de la representación. Bishop, en cambio, argumenta que la terciarización del trabajo en la «performance delegada» revela nuestro deseo persistente de ser exhibidos y explotados.

Claire Bishop (Welshpool, 1971) es profesora en el programa de doctorado en Historia del Arte del Graduate Center, City University of New York. Sus publicaciones incluyen *Installation Art: A Critical History* (2005), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) y *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013). Colabora habitualmente en el magazine *Artforum*, y su investigación actual analiza el estado posdigital del arte contemporáneo y la performance. Actualmente es miembro del NYU's Center for Ballet and the Arts.



Too real to be theatre

Isak Ferriz es Tea Tupajic
Tmuna festival, Tel-Aviv, 3-10-2015

Un cuento repleto de suspense, vigilancia, interrogatorios, reuniones secretas y conversaciones encubiertas. Así describe la directora teatral Tea Tupajic el proceso creativo de una performance creada en el transcurso de dos años en Tel Aviv; un proceso que involucró a los agentes del Mossad y Shin Bet.

Tea Tupajic (Sarajevo, 1984) es dramaturga y editora de la revista *Frakcija*. En los últimos años ha llevado a escena propuestas como *Spy School* (2016), *The Disco* (2015), *By way of deception thou shalt wage war* (2015), *Orpheus* (2013), *Objects' game* (2012), *The Curators' Piece* (2011) y *La maladie de la mort* (2009).



Uno va al teatro a ser manipulado

Ariadna Rodríguez y Fèlix Pons
son Roger Bernat y Óscar Cornago
Museo Reina Sofía, Madrid, 17-6-2016

El estreno de la performance *Domini públic* (Roger Bernat, 2008) señala otra manera de confrontar la escena con el público y plantear las posibilidades de representación y acción en un sentido colectivo. Donde antes había actores, ahora se encuentra el público tomando las riendas de su propia representación como hecho social.

Roger Bernat (Barcelona, 1968) es artista y dramaturgo. En los últimos años ha representado propuestas como *The Place of the Thing* (2017), *We Need To Talk* (2015), *Numax-Fagor-plus* (2014), *El desplazamiento de la moneda* (2014), *Please, continue (Hamlet)* (2011) y *Domini públic* (2008), entre otras.

Óscar Cornago (Madrid, 1969) es investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Actualmente dirige el proyecto de investigación *Las prácticas escénicas como forma social de conocimiento*. Su último libro publicado es *Ensayos de teoría escénica. Teatralidad, público y democracia* (Madrid, Abada, 2015).

In a prescient essay from 1968, Gilles Deleuze said that only what is unrepeatable, unique and different ends up being repeated. And that the opposite statement is no less true: what is unrepeatable, unique and different is *only* repeated. Repetition is thus, in this way, the only and necessary way to affirm the unique nature of what is unrepeatable. To repeat what is unique (or that it is repeated) does not make it a generality: it makes it unique. Repeating what is intrinsically different means repeating its difference, and thus involves delaying it—delaying, above all, and unrelentingly putting off its supposed truth.

“Repetition is truly that which disguises itself in constituting itself, that which constitutes itself only by disguising itself. It is not underneath the masks, but is formed from one mask to another” (Deleuze, 1968, p. 28).

Whenever we repeat something it would be useful to ask ourselves if our repetition is on the liturgical plane of incarnation (the dogma that literally imbues the protocols of mimesis in the West, deriving its logic from resemblance) or on the gestural plane of metamorphosis (the chance event that imbues the protocols of myth in the West, deriving such randomness from the lack of resemblance). Either we seek to unite what has been separated (for example, harmonizing past and present) and ratify the value of continuity, or we yearn to break apart what has been united and so exhibit the sacrilege of discontinuity. This is so if by repeating we affirm or revoke the truth of what we repeat, and if by revoking it we were not exposing the intrinsic lie (a monstrosity, perhaps) of the prototype.

Whenever we repeat, we should ask ourselves if we are expecting to be liberated by the original, or to be freed of it by submitting it to deliberation: resurrection or insurrection. In a time of reenactments, reappropriations, rehashings, reloadings, remakes and repositions, the paradox of the revival has not been altered: it is not sure if it is rescuing a moral power (a “value” of any order, be it aesthetic, political, documentary, identity-related, or the like) or if it is aestheticizing it. In the first case our efforts would be centred on scouring the meaning of that which we have

decided to revive. In the second we strive to scan its meanings: the absurd, physical shape of how it is made concrete (since concretion is always absurd), its previously determined virtue of being and meaning something else. Carrying out a possibility and updating a virtuality are, according to Deleuze, quite different operations.

The trendiness of reenactment and reappropriation does little to mask its evangelical face. When new creators decide to redo a masterwork from the past “as is” (or, in a wider sense, put together a revival of techniques, fashions and formats that once distinguished another day and age) they invariably believe they are reviving a utopian potential or a prophecy that history might have ignored.

The main gist of the revival is, to a certain degree, to circumvent the torment of causes (the recipe of all religions). Of course, this abjuration would be of invaluable benefit if instead of being conceived as an act of conservation or capitalization, the revival were to be imagined as an exercise in transformation, and even in recycling: if renouncing present causes did nothing for the proposition of exposing noble precedents, moral pedigrees and primary causes, but rather served to demonstrate that these apparently *primary causes* were at the same time *secondary effects*. And if, following this, instead of offering the faithful a reliquary of a power (piously pointing to it as pending, a possibility that “could still take place”) they were to be offered the treasure in hand of a fundamental impotence (a failure, an error, a non-compliance) and assume this impotence so as to put it into play, presenting it as a challenge. As an updatable virtuality: the ulterior determination, the fraction, of the virtuality of difference that operates in the original. For if the original is so for reasons less miserly than mere chronology, it is because it is the bearer of something like a primitive fracture (containing all told the revocation or dismissal of its own originality). This fracture, this fault or *félure*, is the only thing that deserves to be repeated, and will be repeated precisely as a diffraction and deferment. Where we find rupture, error and challenge we will also find the possibility for diffraction, subdivision and articulation. Each repetition will thus reinforce this fundamental impotence.



*From the form-giver
to the content provider*

Maria Ribera is Boris Groys
OGR. Turin, 03-10-2017

Internet and the digital environment have taken the need to conceive contemporary art in terms of *flux* to its final consequence. A total fiction of creative process that cannot reside in the object, but can only be found in the re-evocation of the artistic event. This renouncement of the object, however, reveals a desire for totality: the material totality of flux.

Boris Groys (Berlin, 1947) is a philosopher, art critic and media theorist. He has been Professor at New York University and a senior research fellow at the Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe. He is the author of the books *In the Flow* (Verso Books, 2017), *Going Public* (Sternberg Press, 2010) and *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (MIT Press, 2010), amongst other publications.



*Delegated performance –
outsourcing authenticity*

Pol López is Claire Bishop
Tate Modern. London, 21-7-2012

One of the most prevalent tendencies in visual art performance since the early 1990s has been the hiring of non-professionals to do performances, a development in keeping with changes in the economy at large. Conventionally this work is discussed in terms of the ethics of representation. By contrast, Bishop will argue that the outsourcing of labour in delegated performance reveals our persistent desire to be exhibited and exploited.

Claire Bishop (Welshpool, 1971) is a Professor in the PhD Program in Art History at the Graduate Center, City University of New York. Her books include *Installation Art: A Critical History* (2005) and *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), and *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (2013). She is a regular contributor to *Artforum*, and her current research looks at the postdigital status of contemporary art and performance. She is currently a fellow at NYU's Center for Ballet and the Arts.



Too real to be theatre

Isak Ferriz is Tea Tupajić
Tmuna festival, Tel Aviv, 3-10-2015

In a tale full of suspense, surveillance, interrogation, secret meetings, and covert conversations, theatre director Tea Tupajić describes the 2-year process of devising a new performance work in Tel Aviv, which involved officers from the Mossad and Shin Bet.

Tea Tupajić (Sarajevo, 1984) is a playwright and the editor of *Frakcija* magazine. In recent years she has brought to the stage projects such as *Spy School* (2016), *The Disco* (2015), *By way of deception thou shalt wage war* (2015), *Orpheus* (2013), *Objects' game* (2012), *The Curators' Piece* (2011) and *La maladie de la mort* (2009).



Uno va al teatro a ser manipulado

Ariadna Rodríguez and Félix Pons
are Roger Bernat and Óscar Cornago
Museo Reina Sofia, Madrid, 17-6-2016

The premiere of the performance *Domini públic* (Roger Bernat, 2008) established another way of considering the stage and the public, setting out possibilities of representation and action in a collective sense. Where previously there were actors, now it would be the public that would assume its own representation as a social fact.

Roger Bernat (Barcelona, 1968) is an artist and playwright. In recent years he has presented the projects *The Place of the Thing* (2017), *We Need to Talk* (2015), *Numax-Fagor-plus* (2014), *El desplazamineto de La Moneda* (2014), *Please, continue (Hamlet)* (2011) and *Domini públic* (2008), amongst others.

Óscar Cornago (Madrid, 1969) is a researcher at the Centro de Ciencias Humanas y Sociales of the Consejo Superior de Investigaciones Científicas in Madrid. He is currently the director of the research project *Las prácticas escénicas como forma social de conocimiento*. His most recent book publication is *Ensayos de teoría escénica. Teatralidad, público y democracia* (Madrid, Abada, 2015).

<p><i>La repetició</i> és una iniciativa de Núria Gómez Gabriel que es desenvolupa en el marc de l'activitat formativa de l'ACCA (Associació Catalana de Crítics d'Art) amb la col·laboració d'Arts Santa Mònica.</p>	<p><i>La repetición</i> es una iniciativa de Núria Gómez Gabriel que se desarrolla en el marco de la actividad formativa de la ACCA (Associació Catalana de Crítics d'Art) con la colaboración de Arts Santa Mònica.</p>	<p><i>Repetition</i> is a project by Núria Gómez Gabriel, and has been developed in the context of the educational activity of ACCA (Associació Catalana de Crítics d'Art), with the collaboration of Arts Santa Mònica.</p>	<p>La Repetició La Repetició La Repetició</p>	<p>La Repetición La Repetición La Repetición</p>	<p>Repetition Repetition Repetition</p>
<p><i>La repetició</i> és una «dramatúrgia de concepte» en què cinc actors són convidats a representar, juntament amb el públic, l'estructura dramàtica d'un simposi de crítica d'art. Un lloc des d'on estudiar l'heterogeni panorama de les arts escèniques i la seva contribució en el marc de la producció artística actual a través del desplaçament dels mateixos codis estètics. Interpretar allò que no som o dir allò que no hem volgut dir ens convida a explorar la possibilitat de diferir el nostre relat identitari. La repetició es presenta aquí com un exercici dedicat a l'experiència de la promiscuïtat.</p>	<p><i>La repetición</i> es una «dramatúrgia de concepto» en la que cinco actores son invitados a representar, junto con el público, la estructura dramática de un simposio de crítica de arte. Un lugar desde el que estudiar el heterogéneo panorama de las artes escénicas y su contribución en el marco de la producción artística actual a través del desplazamiento de los propios códigos estéticos. Interpretar lo que no somos o decir no lo que no hemos querido decir nos invita a explorar la posibilidad de diferir nuestro relato identitario. La repetición se presenta aquí como un ejercicio dedicado a la experiencia de la promiscuidad.</p>	<p><i>Repetition</i> is a “concept dramaturgy” where five actors are invited to represent along with the public the dramatic structure of a symposium in art criticism. A place from where to study the heterogenous scene of the performing arts and their contribution to the context of current artistic production by means of the displacement of its own aesthetic codes. Performing what we are not or saying what did not want to say is a way of encouraging ourselves to explore the possibility of differing from our own identifying narrative. Repetition is presented here as an exercise dedicated to the experience of promiscuity.</p>	<p>Simposi teatral de crítica d'art</p>	<p>Simposio teatral de crítica de arte</p>	<p>Theatrical Symposium in Art Criticism</p>
<p>Formació ACCA</p>	<p>Formación ACCA</p>	<p>ACCA Education</p>			
<p>Conduït per: Quim Bigas</p>	<p>Conducido por: Quim Bigas</p>	<p>Hosted by: Quim Bigas</p>			
<p>Interpretat per: Pol López Maria Ribera Isak Férriz Ariadna Rodríguez Fèlix Pons</p>	<p>Interpretado por: Pol López Maria Ribera Isak Férriz Ariadna Rodríguez Fèlix Pons</p>	<p>Performed by: Pol López Maria Ribera Isak Férriz Ariadna Rodríguez Fèlix Pons</p>			
<p>Amb la complicitat de: Boris Groys Clai Bishop Tea Tupajić Roger Bernat Óscar Cornago</p>	<p>Con la complicitad de: Boris Groys Claire Bishop Tea Tupajić Roger Bernat Óscar Cornago</p>	<p>With the complicity of: Boris Groys Claire Bishop Tea Tupajić Roger Bernat Óscar Cornago</p>			
<p><i>Diferentes y repetidores:</i> Roberto Fratini Fotografia: Ikram Boloum Traduccions: la correccional (serveis textuais) Disseny i imatge: todojunto.net Impressió: Do The Print</p>	<p><i>Diferentes y repetidores:</i> Roberto Fratini Fotografía: Ikram Boloum Traducciones: la correccional (serveis textuais) Diseño e imagen: todojunto.net Impresión: Do The Print</p>	<p><i>Diferentes y repetidores:</i> Roberto Fratini Photography: Ikram Boloum Translations: la correccional (serveis textuais) Design and Image: todojunto.net Printing: Do The Print</p>			
<p>Barcelona 13.03.2018 14.03.2018</p>	<p>Barcelona 13.03.2018 14.03.2018</p>	<p>Barcelona 13.03.2018 14.03.2018</p>			

La Repetició

Un projecte de Núria Gómez Gabriel



Elvis tribute artist Bill
Osmond at the Bluewater
Rest Home in Zurich,
Casey Lessard
21.11.2007



Elvis Impersonator, bill_biy_ca
10.06.2011

Elvis Wong, dominiqueb
07.03.2003



The International
Federation of Library
Associations and
Institutions (IFLA)
16.08.2018

Bob West,
Chad Horwedel
04.09.2010

Elvis 007, Shawn Rossi
6.07.2006



Elvruss (Russell Griggs),
Ken Fitzpatrick
20.06.2015



Arts Santa Mònica
Centre de la creativitat

La Rambla, 7
08002 Barcelona
T 935 671 110
artssantamonica.gencat.cat