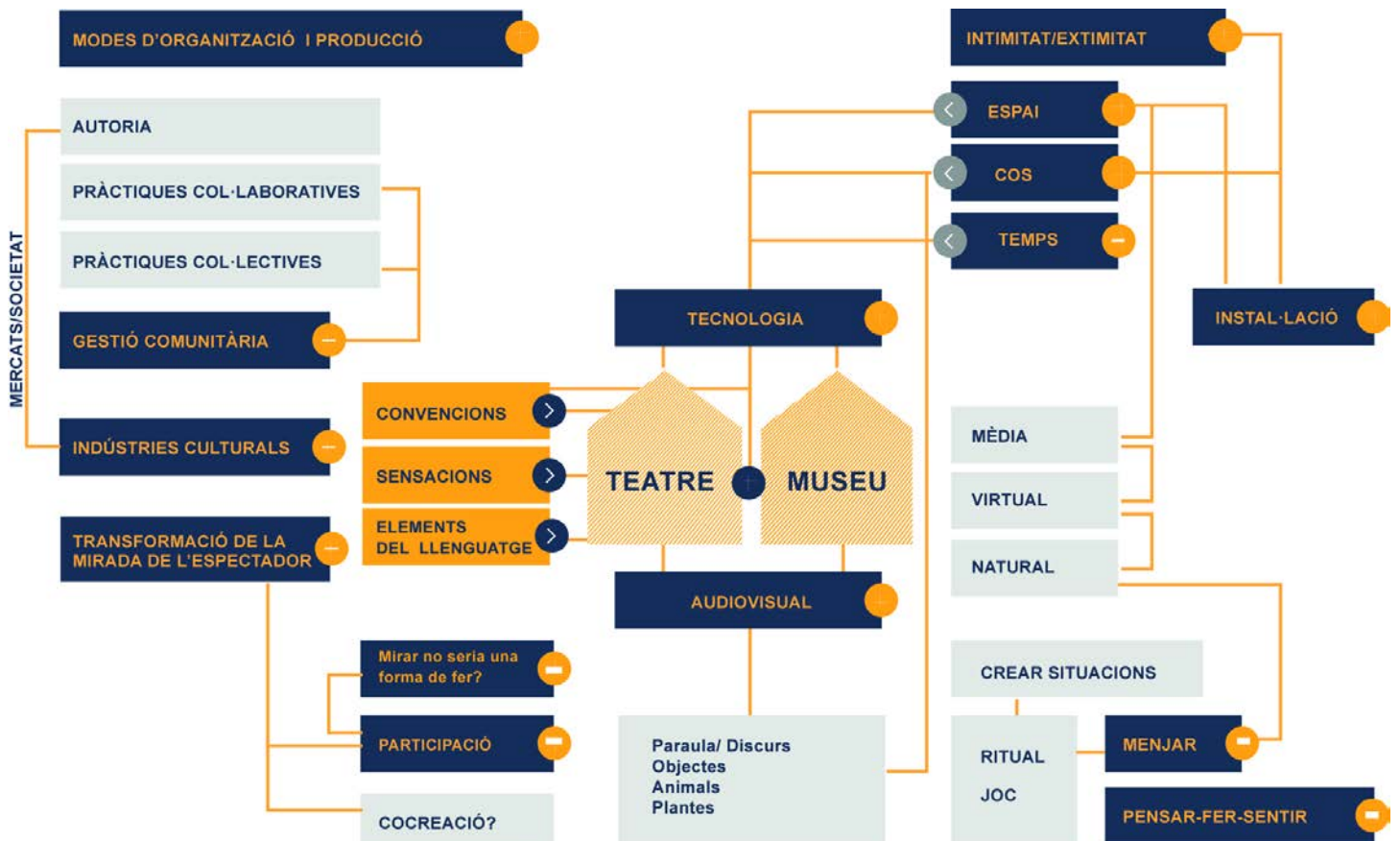




LES ARTS EN VIU: GESTIÓ DE LES ARTS ESCÈNIQUES I PERFORMATIVES



■ INTRODUCCIÓ

Com bé indica el títol, la gestió de les arts escèniques i performatives és l'objecte d'estudi d'aquesta assignatura. El **fet escènic** és allò que es porta a terme davant d'un públic, en un lloc i en un moment determinat. I el que aquí ocorre és el resultat d'un procés creatiu entès com una cosa que està passant i que depèn de la relació entre els actors/*performers*/ballarins i el públic, i que és diferent en cada realització. D'aquesta manera, és possible afirmar que la condició necessària perquè tingui lloc una realització escènica és la **copresència física** entre persones que actuen i persones que observen en un espai concret. Per tant, el treball que desenvoluparem aquí està dirigit a pensar sobre els diferents elements que operen en les arts performatives, que bàsicament són el cos, l'espai i el temps, en relació amb la cadena de valor: creació, producció, exhibició i difusió.

El punt de partida d'aquest treball és el «gir performatiu», que **Erika Fischer-Lichte** desenvolupa en el seu llibre *Estética de lo performativo* (2011), és a dir, les avantguardes de la segona meitat del segle xx a Europa i als Estats Units. Un període de la història en el qual les fronteres entre l'art, la vida i la política s'eliminen i sorgeixen un conjunt de pràctiques multidisciplinàries, interdisciplinàries i transdisciplinàries que trenquen amb la classificació de les disciplines clàssiques, i, així, amplien i enriqueixen el camp artístic.

Malgrat que les pràctiques artístiques contemporànies siguin deutores d'aquest gir performatiu –i, per tant, altament complexes les seves categoritzacions–,¹ és possible identificar una sèrie de característiques comunes a totes:

1. El cos esdevé el suport material de l'obra.
2. Es dóna més importància al procés de creació que al resultat final.
3. Es configuren a partir d'escriptures escèniques performatives experimentals, associades a processos de recerca al límit del teatral.
4. Trenquen amb el principi de representació mimètica del real (l'anomenat **realisme vuitcentista**).
5. Es produeix una ruptura radical amb la noció psicologista del personatge, una desestructuració del relat i, en conseqüència, una preponderància menor del text (Lehmann, 2013).
6. Adquireixen més rellevància els espais performatius (atmosfèrics) en el marc de la recerca.
7. Trenquen amb la distinció entre temps de representació i temps real.

Una vegada definit el nostre objecte d'estudi, cal assenyalar que la metodologia de treball té com a element principal un diagrama que va ser dissenyat pels participants del curs-taller «Recerca: la pràctica escènica com a recerca» (gener de 2014), impartit per **Carolina Boluda**² i organitzat pel CETAE (Centro de Estudios Transversales Aplicados a la Escena).³

El **diagrama** és una eina que instaura una nova manera de concebre la distribució de la informació, allunyant-se de la perspectiva lineal temporal de la història i potenciant un altre tipus de relacions entre els diferents elements de l'objecte d'estudi. **Diagramar** és posar en relació les potencialitats, és establir connexions, no pas amb l'objectiu de representar la realitat, sinó de crear-ne una (una altra). D'acord amb això, el diagrama sobre el qual treballarem està pensat a partir dels tres elements constitutius de les arts performatives (el cos, l'espai i el

¹ Les categories que utilitzarem indistintament són: arts en viu, arts escèniques, arts performatives, pràctiques artístiques i, més concretament, dansa, teatre, *performance*, *happening*, instal·lació...

² <http://comunicacion.universidadeuropea.es/profesor/carolina-boluda-gimeno>

³ <http://cetae.weebly.com>

temps), en relació amb la institució (teatre i museu) i els modes d'organització i producció (concebuts en dos blocs: societat i mercat).

Aquesta experiència d'estudi ens permetrà comprendre que no només els límits entre les disciplines artístiques han estat enderrocats, sinó que també ho ha estat la puresa de les seves figures, és a dir, la de l'artista, el gestor, el curador (o programador). Aquesta nova redistribució de rols no es deu únicament a la precarietat dels recursos, sinó també (i especialment) a posicionaments ètics i polítics dels mateixos professionals, com explico en l'article «¿Gestionar lo dado o producir discursos?»⁴.

Malgrat que la redacció dels materials té una linealitat, hi ha la possibilitat de fer-ne una lectura lliure d'acord amb els interessos de cada estudiant. El diagrama és una invitació a descobrir la riquesa i la complexitat de les arts escèniques per mitjà d'un joc de connexions, derives i contagis entre els diferents elements. Coreografiar, diagramar o performar són pràctiques indissociables de la vida.

⁴ <http://interaccio.diba.cat/blogs/2015/gestionar-dado-producir-discursos>

■ COS

I/ El **cos** és un espai obert. És l'aquí i l'ara. Res no hi ha fora del cos. És la frontera entre el públic i el privat. És el lloc on l'universal es dona en el particular. El cos és un espai d'extrema densitat política. És el lloc de la violència, de la guerra, de la discriminació racial i social, però també el de la resistència, el de la transgressió i el de la creació. Cada cos és un i molts alhora: cos treball / cos desig / cos esport / cos públic - cos privat / cos sexe / cos menjar.

El cos és el mitjà d'expressió de les arts escèniques.

Per a l'artista **Guillermo Gómez-Peña**, el cos és la principal obra d'art, les marques inscrites que tenen implicacions polítiques, semiòtiques, geogràfiques, etnogràfiques, mitològiques i sexuals. Metafòricament, podem entendre el cos com un llenç en blanc, un llibre obert, un instrument musical, una carta de navegació o un mapa biogràfic. El cos, com a esdevenir minoritari (dona, homosexual, negre, mestís, indígena, lesbiana, gros...), és comprès com un territori ocupat per la dictadura del règim capitalista neoliberal, blanc, heteropatriarcal. Les arts performatives poden servir com a instrument per a generar discursos desterritorialitzadors i evidenciar els mecanismes de poder davant del públic. El cos és el text d'una peça de dansa. «El meu cos com a arxiu, com a document viu. [...] El meu cos és la meva tesi, un acte d'escriptura, reflexió i enunciació», afirma el ballarí **Aimar Pérez Galí** en el seu últim treball *Sudando el discurso*.⁵

El cos és el lloc comú per a pensar la imatge, l'espai, la paraula i el mateix cos. **José A. Sánchez** assenyala que «l'estratègia de dominació contemporània pretén combatre l'emancipació dels individus sotmetent-los a imatges multiplicades, subjectives i industrials». Són cossos imatges que repeteixen l'actuació de tots els cossos (un *cos col·lectiu fantasmagòric*, segons Sánchez) representant el paper que se'ls assigna. En oposició, existeixen cossos que desborden les imatges, resisteixen la maquinària de subjectivació i reclamen ser subjectes –agents en els seus propis discursos–. Aquests cossos que desborden les imatges no són cossos individuals, sinó cossos implicats en la col·lectivitat. És un cos teatral, i no com a peça de teatre sinó com a cos en relació, col·laboració, copresència dels cossos. Aquest apoderament es produeix per una implicació amb el col·lectiu. Implicar-se significa ser responsable de les accions i del pensament, deixar-se afectar pels efectes del món i ser conseqüent amb allò que afecta.⁶

II/ El gir performatiu dels anys seixanta comporta la dissipació de les fronteres de les disciplines artístiques i obre un diàleg molt enriquidor entre les arts visuals, la música, la literatura i les arts escèniques. Aquesta ruptura suposa la modificació de les condicions de producció i recepció de les realitzacions escèniques. En aquestes noves pràctiques podem identificar quatre característiques:

- > Es produeix una redefinició de la relació entre el subjecte i l'objecte.

⁵ <https://vimeo.com/103217251>

⁶ Seguiu la conferència de **José A. Sánchez** «La imagen elocuente» a <http://www.jornadascdn.es/la-imagen-elocuente-por-jose-antonio-sanchez>

- > Són accions constitutives de realitat.
- > Són pràctiques autoreferencials.
- > Es duu a terme un canvi de rols entre actors i espectadors.

Les arts performatives es resisteixen a una interpretació com a obra d'art.

No es tracta d'analitzar cadascuna de les accions sota un prisma hermenèutic, sinó de comprendre les experiències que susciten en els espectadors aquestes accions, és a dir, d'atendre la transformació dels qui van participar en les *performances*. En aquesta pràctica artística, el cos es destaca per la seva presència i no per la seva qualitat de significar alguna cosa; les accions fan exactament el que signifiquen, allunyant-se, així, de les teories estètiques tradicionals. L'interessant no és comprendre la *performance*, sinó enfrontar-se a les experiències que l'artista proposa *in situ*. «El concepte de la comunicació teatral canvia dràsticament pel que fa al cos, ja que aquest deixa de ser simple informació i afecta l'espectador com a veritable comunicació» (Lehmann, 2013). Amb aquest canvi de perspectiva es redefeixen les relacions entre el subjecte i l'objecte (observador-observat, espectador-actor) i s'elimina la distància que històricament ha existit entre totes dues figures, tot allunyant-se de la semiòtica i atenent la capacitat de transformació que comporten aquestes experiències.

En aquest sentit, la categoria de personatge sofreix una transformació radical. El *performer* deixa d'incorporar estats interns per generar **actes performatius**, a partir de la seva singular corporalitat, contraposant el concepte de *representació* al d'*experiència viscuda*. En la dècada dels seixanta, molts artistes van generar experiències límit en què reaccionaven insensiblement amb la realitat del dolor i, fins i tot, posaven en risc el seu cos i la seva vida. **Marina Abramović**, a la seva *performance Lips of Thomas* (1975), s'esgarrapava al ventre un estel de cinc puntes amb una fulla d'afaitar. El 1971, Gina Pane va fer un treball d'estudi en el qual l'artista pujava per una espècie d'escala de mà amb esglaons afilats i tallants, amb les mans i els peus lligats (*Escalade sanglante*). Avui, aquest gest té continuïtat en artistes com **Violeta Luna**, del col·lectiu La Pocha Nostra, que a *NK603: Action for performance & e-corn* fa una reflexió sobre el blat de moro transgènic i les seves conseqüències per a la vida a partir d'una sèrie d'intervencions corporals amb instruments que semblen quirúrgics (<http://hidvl.nyu.edu/video/003678529.html>). En territori espanyol, **Angélica Liddell** té quatre treballs, anomenats *Tetralogía de la sangre*, en els quals s'autolesiona amb una fulla a les cames i al pit. *La casa de la fuerza* és una de les peces de la tetralogia, que tracta el problema del feminicidi de Ciudad Juárez (Mèxic) (<https://www.youtube.com/watch?v=qy1qmzrqkwg>). Per tant, és fonamental destacar que el cos humà no és un material com qualsevol altre que pugui modelar-se a voluntat, sinó un organisme viu que està sempre en permanent procés de transformació. I això no només té a veure amb el *performer* sinó també amb l'espectador.

Erika Fischer-Lichte assenyala: «En presència de l'actor, l'espectador experimenta, sent l'actor i, al mateix temps, se sent a si mateix com a *embodied mind*, com a ésser en permanent transformació; l'energia circulant és percebuda per ell com a força transformadora i, pel mateix, com a força vital. [...] Experimentar els altres i a un mateix com a actuals, com a presents, significa experimentar-los i experimentar-se com a *embodied mind* i viure amb això la pròpia existència ordinària com a extraordinària, com a transformada, com a transfigurada» (Fischer-Lichte, 2011, pàg. 204-205).

D'aquesta manera, podem afirmar que els artistes escènics no produeixen objectes, sinó que treballen amb els seus propis cossos, produint esdeveniments, i tots els presents formen part d'aquestes accions. En aquest sentit, les realitzacions escèniques constitueixen una nova realitat, tant per a l'artista com per als espectadors. I aquesta nova realitat és essencialment social, en la mesura en què es genera una trobada entre *performers* i espectadors, en un lloc i en un moment concret, a partir d'una negociació d'una sèrie de regles que regulen aquest joc social. Si entenem la realització escènica com un joc –com un esdeveniment efímer que es dona entre el *performer* i l'espectador–, no és possible considerar-la un artefacte, és a dir, una «obra d'art», així com

tampoc podem jutjar-ne l'originalitat o autenticitat, ja que cada «joc» té les seves pròpies especificitats i mai no podrà ser repetit exactament igual.

Aquesta nova realitat, creada en cada realització escènica, pot entendre's com la formació d'una comunitat d'actors i espectadors basada en la copresència física. Els treballs del teatre d'orgies i misteris de **Nitsch** (accionisme vienès) o les del Performance Group de **Richard Schechner** eren presentades com a autèntics rituals col·lectius. En aquestes realitzacions s'evitaven els espais escènics convencionals i es donava prioritat a llocs que estaven connectats amb la realitat social. L'objectiu era constituir una comunitat per a generar una acció i una experiència conjunta. En els rituals d'esquarterament de bous que feia Nitsch a la dècada dels seixanta (http://ubu.com/film/nitsch_action.html) no hi havia cap element fictici, com podem apreciar en el vídeo. Aquesta acció és tan radical com la vida mateixa. Veiem que actors i espectadors participen en la *performance*, compartint aquesta experiència ritualística. Nitsch va ser un artista extremament polèmic. Les seves accions oferien la possibilitat de traspasar totes les fronteres per a arribar al terreny del tabú. Per l'ús del be en el ritual del vídeo, l'Església catòlica de la Viena d'aquells anys va acabar processant-lo per blasfèmia.

Les accions de Nitsch aconseguien dues coses: 1. Durant el temps de la seva realització, es creava una comunitat d'individus reunits casualment que s'atreuen a transgredir els tabús vigents. 2. Aquestes experiències límit produïen una catarsi col·lectiva que permetien tant l'alliberament de la dimensió corporal com de la simbòlica. Per tant, «aquella comunitat que s'ha forjat per la realització conjunta d'accions no ha de ser entesa com a "ficcio", sinó que cal entendre que va sorgir com a realitat social, una realitat social que, no obstant això, diferent com és aquesta d'altres comunitats socials, va tenir una existència molt curta en el temps. Desapareixia en l'instant en el qual cessaven les activitats conjuntes» (Fischer-Lichte, 2011, pàg. 113).

En aquestes experiències ritualístiques també incloïa la presència d'animals; a diferència del teatre dramàtic, doncs, els animals trenquen la ficció creada a causa del seu comportament inconscient. Com **Joseph Beuys** a *I like America and America likes me* (1974), que es va passar tancat cinc dies (entre les 10.00 h i les 18.00 h) en una sala d'una galeria de Nova York amb un coiote salvatge, dues llargues tires de feltre, un bastó, uns guants, una llanterna i cinquanta exemplars de *The Wall Street Journal*. L'objectiu de la seva acció era referir-se a un episodi dramàtic de la història d'Amèrica. La funció d'aquesta *performance* era crear un ritu de curació entre l'artista i l'animal.

III/ El procés de ruptura amb les disciplines clàssiques (el que hem anomenat **gir performatiu**) suposa l'aparició de noves pràctiques artístiques com el *happening*, l'art corporal (*body art*) i la *performance*, el germen de la qual s'estava desenvolupant des de les primeres avantguardes del segle xx. Una de les qüestions més interessants d'aquesta ruptura és justament veure de quina manera, o de quines maneres, aquestes pràctiques han afectat (i transformat) el concepte de realització escènica.

El Black Mountain⁷ va ser un dels llocs centrals per a la ruptura i l'experimentació a les pràctiques escèniques dels anys cinquanta. Artistes com **John Cage**, **Robert Rauschenberg**, **Merce Cunningham** i **Willem de Kooning** coincideixen en aquest centre i desenvolupen una sèrie de treballs que marcaran la història de l'art experimental a Occident. El 1955, **John Cage** presenta "4'33", una peça de piano sense una sola nota. L'execució consistia en tres moviments de braços del pianista que assenyalen el final i el principi de cadascun dels temps que componen la peça.

⁷ El Black Mountain era un centre d'ensenyament que va reunir un gran nombre d'artistes interessats en els seus plantejaments holístics. Va ser conegut com un «lloc secret per a l'educació interdisciplinària».



El pianista David Tudor va aparèixer en escena amb un frac negre i es va asseure davant del piano. Va obrir la tapa i es va quedar una estona davant del piano obert, sense tocar-lo. Va tancar la tapa. Trenta-tres segons després la va obrir de nou. Al cap de poc va tornar a tancar la tapa i la va obrir una altra vegada passats dos minuts i quaranta segons. Va tancar la tapa per tercera vegada, ara durant un minut i vint segons. Llavors la va obrir per última vegada. La peça s'havia acabat. David Tudor no havia tocat una sola nota al piano. Es va aixecar i va fer una reverència al públic (Fischer-Lichte, 2011, pàg. 250).

Com que el pianista no havia tocat res, els espectadors es pensaven que no sentien res, excepte un silenci que els molestava, que no era altra cosa que la seva sonoritat –l'espai sonor– en contínua transformació. És evident que *4'33"* no té caràcter d'obra sinó d'esdeveniment. Encara que aquesta acció va ser considerada pel mateix Cage com una experiència exclusivament teatral, *4'33"* era el preliminar de la idea d'interdisciplinarietat que Cage sostindria posteriorment:



Abans teníem barreres entre les arts. [...] Ara, tenim una tan meravellosa destrucció de barreres que la definició d'un *happening* podria ser una peça musical o un experiment científic, o un viatge al Japó o també un viatge al seu supermercat local.

D'acord amb aquesta afirmació, José A. Sánchez comenta el següent:



Aquesta contaminació del territori artístic es tradueix en l'opció per un tipus d'espectacle escènic que permeti la barreja dels mitjans i que no imposi un mode de recepció definit, sinó que mantingui l'anarquia com a principi organitzatiu, de manera que cada oïdor/espectador senti o vegi el que ell vulgui i que cada participant sigui lliure d'alterar o improvisar sobre la partitura o guió. Cage va concretar aquesta idea en el concepte de "no-intencionalitat": atès que l'aspiració de l'art és la trobada amb la vida i la vida és bàsicament no intencional, l'art ha de practicar la no-intencionalitat (Sánchez, 1994, pàg. 75).

A la galeria Reuben Gallery de San Francisco, **Allan Kaprow** va presentar *Eighteen Happenings in Six Parts*⁸ el 1959. Aquest pintor estava interessat a experimentar amb la performativitat de la pintura, amb la noció de temps i sobretot amb la participació de l'espectador. *Eighteen Happenings in Six Parts* és una experimentació teatral basada en la idea d'eliminar la distància entre el públic i l'artista a fi de convertir l'espectador en part activa i central, personal i econòmica del procés artístic. Sovint es considera que aquesta obra marca l'inici de la post-modernitat, pel tomb radical que suposa el fet de voler experimentar amb la pintura i la presa de consciència del que s'estava fent.

Actualment trobem un abundant material sobre el *happening* i la *performance* des de diferents línies de pensament, posicionaments polítics i zones geogràfiques. El 1961, Susan Sontag escriu un article sobre aquestes pràctiques, que encara que pugui semblar una mica naïf –per tot el que s'ha escrit posteriorment–, em sembla interessant per a l'exercici de comprensió que estem fent d'aquestes pràctiques:

⁸ La Fundació Antoni Tàpies va presentar a Barcelona, el 2014, una retrospectiva del treball d'Allan Kaprow recreant diverses de les seves *performances*, entre altres, *Eighteen Happenings in Six Parts*: <https://www.youtube.com/watch?v=fowebd-daai>



Un encreuament entre exposició d'art i representació teatral. [...] No transcorren sobre un escenari convencional. [...] El tret més sorprenent dels *happenings* és el tractament (és l'única paraula que hi escau) que s'hi dona al públic. [...] Un altre aspecte sorprenent dels *happenings* és el seu tractament del temps. La durada d'un *happening* és imprevisible. [...] No té trama ni argument. [...] Opera mitjançant la creació d'una xarxa asimètrica de sorpreses, sense culminació ni consumació. [...] Estan sempre en el temps present. [...] No produeix res que s'hi pugui comprar. [...] Si és representat durant diverses tardes consecutives, és probable que variï considerablement d'una representació a una altra. [...] Els *happenings* registren una protesta contra la concepció de museu d'art –la tasca de l'artista consisteix a produir coses perquè siguin preservades i protegides–. No és possible apoderar-se d'un *happening*» (Sontag, 2007, pàg. 337-350).

D'aquest text es poden extreure diverses idees rellevants:

- > La liminaritat d'aquesta pràctica artística: es troba a la cruïlla entre l'exposició d'art i la representació teatral.
- > Les accions tenen lloc en espais no convencionals: petites galeries, patis, espais en desús...
- > La qüestió de l'actualitat: són esdeveniments que ocorren aquí i ara.
- > La crítica a la instrumentalització de l'art: el mercat i les institucions han generat la necessitat de crear objectes d'art vendibles.
- > L'última afirmació, «No és possible apoderar-se d'un *happening*», entra en conflicte amb la provocadora *performance* que Marina Abramović va fer al MOMA de Nova York el 2010, *The Artist is Present*,⁹ i que va vendre posteriorment a aquesta institució.

Si dirigim la mirada més enllà de l'eix central Estats Units-Europa, trobem al Brasil l'artista **Flávio de Carvalho** fent accions als carrers de São Paulo a la dècada dels anys trenta. L'*Experiència n2* consistia a caminar a contracorrent en una processó del Corpus Christi vestit amb una faldilla, una brusa (la seva vestimenta tropical) i un barret verd. El seu comportament va incomodar profundament una multitud enfurismada disposada a linar-lo i va haver de sortir corrent i refugiar-se en una comissaria de policia. L'artista estava interessat a fer una anàlisi sobre la psicologia de les masses, el resultat de la qual va ser un llibre amb sorprenents conclusions. Aquesta experiència va ser considerada un *happening* per la historiografia de l'art diverses dècades després.

A Buenos Aires, a la dècada dels anys cinquanta, es funda l'Institut de Tella per a promoure l'estudi i la recerca en els àmbits científic, cultural i artístic del país. Va ser un viver d'experimentació artística pel qual van passar artistes mundialment coneguts com **Roberto Jacoby**, **Marta Minujín** o **León Ferrari**.

El *batacazo* és una instal·lació *happening* que **Marta Minujín** va presentar el 1965, on la participació de l'espectador és l'element fonamental de la proposta. A l'arxiu *Vivo Dito* trobem la descripció següent:

Estructura polièdrica de vidre en el recorregut de la qual l'espectador participant s'enfrontava a diverses experiències perceptives: després de treure's les sabates, pujava per una escala que conduïa a una superfície flanquejada per conills vius, per la qual caminava alguns passos fins a dalt d'un tobogan. Des d'allà, lliscava i queia sobre el cap d'una nina inflable. Finalment, es retirava per un túnel d'acrílic transparent contra les parets del qual s'estavellaven abelles. A més, en aquest recorregut, el públic es trobava amb ninots de mida natural que semblaven jugadors de rugbi, amb figures de cosmonautes que penjaven del sostre i amb figures fetes amb tubs de llums de neó que, en encendre's i apagar-se, semblava que juguessin a futbol.

⁹ <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>

En paraules de Minujín:



Amb *El batacazo* no són possibles actituds diferents de les que provoca. Actua compulsivament sobre l'espectador. L'obliga a despertar-se i viure, per acció directa de l'insòlit, del sorprenent, de les circumstàncies desconnectades de la realitat. Tot això deslliga les seves traves, dilueix les seves inhibicions i llavors actua en plena llibertat.¹⁰

Graciela Carnevale (una de les participants de Tucumán Arde) va presentar *El encierro* en un local d'una galeria comercial de la ciutat de Rosario el 1968 (<https://www.youtube.com/watch?v=-mgjwihthew>). L'artista va difondre la reinauguració del cicle en el local número 22 de la galeria comercial Melipan (llogat pels artistes del Grupo de Arte de Vanguardia per al desenvolupament d'esdeveniments) per mitjà d'un anunci de premsa i diverses invitacions personals. Una vegada reunit un grup significatiu d'assistents, Carnevale va sortir del local i va tancar amb cadenat l'única porta d'accés. El previst era que els «tancats» (*encerrados*) trenquessin els vidres a fi d'intentar sortir-ne. No obstant això, va ser una persona que es trobava fora la que va avançar aquest acte. Un dels integrants del Grupo de Arte, pensant que aquesta persona estava arruïnant l'obra, li va clavar un cop de paraigua al cap. Després d'això va arribar la policia i va clausurar el local.

En aquests mateixos anys, el grup japonès Gutai¹¹ estava experimentant amb la pintura i la *performance*. En un context de postguerra, el Japó es va veure obligat a trencar amb el seu tradicionalisme i obrir-se culturalment a la invasió del mercat capitalista. Gutai va experimentar formes de crear accions que poguessin reflexionar sobre el context de postguerra i les noves formes insurgents de l'art. L'artista **Saburo Murakami** va travessar sèries de fulls de paper per a trencar el suport pictòric amb el cos. En diverses accions es van llançar contra les teles violentament a fi de representar els cossos abatuts per la guerra. La relació entre la *performance* i la pintura no es produeix únicament en relació amb el suport tradicional de la tela o amb l'ús de la tinta com a pigment; la idea principal era generar un artefacte en el qual el cos i l'espai fossin el suport de la pràctica pictòrica.

Una dècada més tard, en territori català, el poeta **Joan Brossa** presenta *Concert irregular* (1968), juntament amb **Pere Portabella**, **Carles Santos** i **Anna Ricci**, en el marc de la celebració del 75è. aniversari del pintor mallorquí Joan Miró, al Teatre Romea de Barcelona. Les crítiques d'alguns diaris de l'època mostren el desconcert pel fet de no saber com qualificar aquesta peça, ja que ni era teatre, ni era música, sinó les dues coses al mateix temps. En el text del programa de mà, Brossa afirma: «L'aventura de l'espectacle que veureu fusiona la música i l'acció, que, en certa manera, passa a substituir la lletra.» Sovint es parla de la sorprenent semblança entre algunes peces de Cage i el poeta català. No hi ha dubte que l'aportació de tots dos a l'experimentació escènica és extraordinària.

Es fa evident la dificultat a l'hora de definir la línia divisòria entre el que és *performance* i el que és *happening*. Jo mateixa he emprat els termes aleatòriament en els exemples anteriors. No obstant això, el que sembla molt clar és que el sorgiment d'aquestes pràctiques artístiques suposen el qüestionament de l'art disciplinat: l'artista «surt del quadre» per a passar a la presència, a la temporalitat, «a incorporar-se en un món on emergeix una compulsió del real, l'autèntic, el viscut, l'experimentat, el testimonial» (Alcázar i Cornago, 2011, pàg. 160).

¹⁰ <http://www.vivodito.org.ar>

¹¹ Hi participen Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama i Atsuko Tanaka (una de les poques dones del grup).

Una possible definició de *performance* és la següent: la *performance* es mostra en l'esdeveniment a través del cos, en la seva capacitat de transformació immediata (en la capacitat d'afectar i de ser afectada), en un temps real i en un espai social, on els límits entre art i vida desapareixen.

Guillermo Gómez-Peña¹² afirma que el cos és «el veritable lloc de la creació i la nostra veritable matèria primera», és a dir, que és en el propi cos on s'experimenten, es qüestionen i s'exploren les infinites possibilitats en la creació. En el cos es dona el subjecte que crea i la creació simultàniament.

L'artista madrileny **Paco Nogales** va presentar a l'última edició del festival de *performance* eBent (Barcelona, 2010) *Tóxico (Reloaded)*, en què reflexiona sobre el rol de la masculinitat en la nostra societat –basada en uns estereotips que no són sempre generalitzables i contra els quals es rebel·la–. Nogales col·loca el seu cos en els límits del dolor i el sofriment en un acte de demostració del que s'entén per «valentia masculina». Afirma el següent: «Treballo els símbols i amb símbols. El vi és la sang i una bufetada és una dona dòcil. El pa és el cos i el tronc de l'arbre és la família, la tradició, la transmissió de l'esclavitud. De vegades vomito metres, metres de cintes vermelles... De vegades són clavells el que vomito. El símbol és la gran conquesta de l'ésser humà. El que ens permet ser i també saber el que som, el que ens permet saber que deixarem de ser» (https://www.youtube.com/watch?v=wpz_zak_ujy).

Regina Galindo és una artista guatemalenca que explora a les seves *performances* les implicacions ètiques universals de les injustícies socials, relacionades amb discriminacions racials i de gènere i amb altres abusos implicats en les desiguals relacions de poder que funcionen a les nostres societats actuals. A la 8a. Trobada Hemisfèrica del Centre d'Estudis d'Art i Política, celebrat a São Paulo el 2013, va presentar la *performance* *Pedra*. L'artista es va col·locar a terra amb el seu cos immòbil, nu i cobert de carbó. Dos voluntaris i algú del públic havien d'orinar sobre ella. El text deia el següent: «Sóc una pedra / no sento els cops / la humiliació / les mirades lascives. / Els cossos sobre el meu / l'odi. / Sóc una pedra / en mi / la història del món» (<http://www.reginajosegalindo.com>).

Michelle Mattiuzzi és una *performer* brasilera que treballa amb el seu cos com a matèria de creació de tota la seva obra. L'elecció de treballar amb el cos li va fer pensar en els estereotips inscrits en aquest fet de ser una dona negra. Les qüestions que travessen les seves *performances* són: quin és aquest cos negre i quins els estigmes que el marquen? A la II Mostra de Performance organitzada per la Universitat Federal de Bahía (UFBA) va presentar *Merci Beaucoup Blanco*, una acció en la qual l'artista està encadenada de peus, mans i coll, amb la boca tapada, i és conduïda per un home blanc, que la porta amb una cadena al coll (<https://www.youtube.com/watch?v=wm7qt-nor3q>).

IV/ Les **realitzacions escèniques** –en qualsevol de les seves formes: dansa, teatre, *performance*– tenen el seu origen en la trobada, la confrontació i la interacció entre dos grups: els que actuen i els que observen, en un espai i temps concrets. En aquesta trobada podem identificar una sèrie de condicions particulars de producció i de recepció. Els que fan accions (parlen, es mouen per l'escenari, toquen objectes, ploren, canten) i els que observen aquestes accions i hi reaccionen. Aquests últims també es poden moure en els seus seients, parlar, queixar-se, aplaudir, etc. Sabem que resulta impossible no reaccionar a la presència aliena. I aquestes reaccions no poden ser controlades. Qualsevol acció duta a terme per un dels dos grups irremeiablement afectarà l'altre. En conseqüència, podem dir que «la realització escènica es produeix i es regula per mitjà d'un bucle de retroali-

¹² Guillermo Gómez-Peña és un dels fundadors de l'associació La Pocha Nostra. <http://www.pochanostra.com>. En el material addicional es troba l'article «En defensa del arte del performance», del mateix artista. Aquesta és una lectura obligatòria.

mentació autoreferencial i en constant canvi. És per això que el seu transcurs no és totalment planificat ni predecible» (Fischer-Lichte, 2011, pàg. 78).

Aquest element contingent –constituti de les realitzacions escèniques– va ser rebut amb entusiasme pels artistes del gir performatiu. L'interès es va centrar concretament en el bucle de retroalimentació autoreferencial, el qual no és susceptible de control per cap tipus d'estratègia de muntatge i el resultat final del qual és obert i impredecible. Van sorgir algunes qüestions: de quina manera s'influeixen mútuament les accions i els comportaments dels espectadors en una realització escènica? Quins són els factors que en condicionen el desenvolupament i el resultat final?

A més de les accions i el comportament d'actors i espectadors, en el fet escènic hi ha present un altre element important: les **relacions de negociació** entre tots dos grups.

El conjunt de regles que s'hi estableix per a desenvolupar el joc escènic té a veure amb el canvi de rols entre actors i espectadors, amb la idea de formar una comunitat entre ells i amb els diferents modes de contacte recíproc (la distància i la proximitat / el públic i l'íntim / el visual i el corporal).

Com apunta Erika Fischer-Lichte:



El teatre deixava d'entendre's com la representació d'un món fictici que l'espectador observa, interpreta i comprèn, i començava a concebre's com la producció d'una relació singular entre actors i espectadors. El teatre es va construir llavors com a possibilitat que succeeix alguna cosa entre ells. (Fischer-Lichte, 2011, pàg. 42)

Aquesta nova relació entre actors i espectadors es basava en processos de negociació que no sempre donaven resultats òptims. En aquest joc de canvi de rols, el resultat quedava completament obert i subjecte a qualsevol tipus de sorpreses. En els treballs de Living Theatre (**Julian Beck** i **Judith Malina**) i Environmental Theater (**Richard Schechner** i el seu Performance Group), més enllà de participar i redefinir els rols, el que feien era fer rituals comunitaris com veiem a *Paradise Now* de Living Theatre (1968) (https://www.youtube.com/watch?v=jf7_bdhi_na) i a *Dionysus in 69* de Performance Group (1968) (http://hidvl.nyu.edu/video/000031372_enhanced.html).

Encara que les estratègies per al canvi de rols utilitzades tant per Living Theatre com per Environmental Theater eren entre cosubjectes (relacions d'igualtat), passava que els espectadors es prenién les seves pròpies llibertats, i en diferents ocasions els actors es van sentir profundament violentats. Però no sempre és així. En la majoria dels casos els espectadors segueixen les indicacions sense cap objecció, com sol ocórrer a *La consagració de la primavera* del dramaturg català **Roger Bernat**. En aquesta peça, l'espectador és convidat a entrar en una sala amb uns auriculars. Sona *La consagració de la primavera* d'Igor Stravinsky, un dels ballets més importants del segle xx. Cada espectador ha d'escoltar una de les veus que defineix el joc coreogràfic, basat en la versió d'aquesta obra que Pina Bausch va fer a la dècada dels anys setanta. Aquí els espectadors adquireixen el paper protagonista per al desenvolupament d'aquesta proposta i tenen diverses opcions: 1) acceptar i dur a terme les indicacions dels auriculars, 2) boicotejar el joc anant en contra de les indicacions, o 3) abandonar la sala. De tot el que vaig veure i sentir d'aquest treball, sembla que la segona opció no la va triar mai ningú (<https://www.youtube.com/watch?v=dfzuufasid0>).

En aquest treball de Bernat és fàcil identificar les relacions de poder que es donen en les realitzacions escèniques: poden entendre's com una negociació o com una estipulació de posicions. Per tant, veiem com les dimen-

sions estètica, social i política formen part del fet escènic, especialment en el canvi de rols entre *performers* i espectadors.

En el cinquè centenari de l'anomenat descobriment d'Amèrica (1992), Coco Fusco i Guillermo Gómez-Peña van presentar la *performance Two Amerindians Visit...* en diferents llocs emblemàtics com la plaça de Colón a Madrid. La *performance* va ser abordada com un experiment amb el qual els artistes pretenien demostrar que el simple acte de percebre un altre és ja un acte polític. A les cultures occidentals, la mirada sobre els altres –i sobre un mateix– encara avui està determinada pel discurs colonialista (Fischer-Lichte, 2011, pàg. 90).

L'experiment performàtic consistia a «viure» dins d'una gàbia daurada com els amerindis oriünds d'una petita illa del golf de Mèxic. Van denominar la seva terra natal Guatinau i a ells mateixos, guatinaui. Anaven vestits amb fantasies d'amerindis: Fusco portava una faldilla i un sostenidor de tigre, un collaret d'urpes, unes ulleres de sol i sabatilles d'esport. Gómez-Peña duia el rostre maquillat com una màscara de tigre, també portava ulleres de sol i un gegantí tocat al cap. Representava la imatge d'un cap indi. Tots dos artistes portaven una corretja lligada al coll. Allà tancats feien tasques quotidianes com llegir i cosir i, a més, posaven amb els visitants per a fer-se fotografies. A la gàbia hi havia dos rètols amb informació: un mostrava la història dels moments àlgids de les exposicions colonials i el segon exposava una falsa entrada de l'Enciclopèdia Britànica sobre els amerindis.

Què buscaven **Coco Fusco** i **Guillermo Gómez-Peña** amb aquesta *performance*? Primer, escenificar el discurs colonialista, no només qüestionant els estereotips sinó també l'exigència d'autenticitat. Segon, van escollir espais molt peculiars que van condicionar la recepció de la *performance* (en el cas de Madrid, podia ser entesa com un acte més de celebració del cinquè centenari de la conquesta d'Amèrica). Tercer, l'estratègia per a desenvolupar aquest treball es basava en el canvi de rols. Fusco i Gómez-Peña assumien el paper d'espectadors, observant els seus comportaments, reaccions, comentaris... En aquest acte d'observar, van identificar tres formes de percepció de la conducta:

1. Els col·legues del món de l'art que van reconèixer la *performance* com a quelcom artístic. (En general, Fusco i Gómez-Peña van ser bastant criticats per motius artístics i morals. Els van retreure que enganaven el públic en actuar com si es tractés d'una exposició etnològica.)
2. Els espectadors que van entendre perfectament el joc d'intercanvi de rols i que tot i així van decidir participar-hi fent-se fotos, donant-los plàtans, etc.
3. Els que van entendre la *performance* com una exposició etnogràfica sense cap diàleg amb l'espai on s'estava presentant. En aquest cas, també va haver-hi diverses reaccions: protestes, aprovacions, curiositat...

El que podem concloure sobre aquest treball és que en aquest joc de canvi de rols els artistes pretenien donar la volta al discurs colonialista: els espectadors (conscients o inconscients) es van convertir en «salvatges», és a dir, en els observats, els analitzats, els controlats i els interpretats. Aquest canvi de rols no només va ser dut a terme entre les figures del *performer* i l'espectador, sinó també entre el colonitzador i el colonitzat. Tant uns com altres es van aprofitar del canvi de rols per a imposar el seu dret i la seva capacitat per a interpretar el context en el qual es desenvolupava. La lluita de poder en el canvi de rols és una mostra de com la dimensió estètica és veritablement política. Si es tracta d'una relació entre actors i espectadors, té sentit preguntar-se per les condicions que s'han de donar perquè algú sigui actor o espectador, i quines en són les conseqüències.

El canvi de rols comporta un grau d'indeterminació de la realització escènica i d'imprevisibilitat enorme. L'espectador, a més de possibilitar aquesta experiència, actua, influeix i pot determinar canvis en el desenvolupament de la peça escènica. En aquest joc, l'espectador es troba en una situació paradoxal: d'una banda, experimenta el seu poder, i de l'altra, la seva manca de poder, i se sent obligat a comportar-se d'alguna manera.

Si la **indeterminació** i la **imprevisibilitat** són característiques essencials de les arts performatives, de cap manera poden ser enteses com una expressió que té una intenció determinada per endavant. Però això no és tan

radical. Tota concepció escènica té un pla (una idea elaborada per un artista o per diversos), el qual, generalment, es modifica constantment a cada assaig. Aquest pla pot preveure els elements que s'utilitzaran i de quina manera seran emprats. Però encara que el pla se segueixi estrictament, cada presentació serà diferent de les anteriors, perquè cada vegada els cossos es troben en diferents estats, amb energies diferents, amb un nou públic... I tot això fa que una realització escènica sigui única i irrepetible.

V/ La dansa clàssica és una tecnologia d'entrenament del cos dedicada a projectar els ideals burgesos (bellesa, gènere, sexualitat, classe social i raça), representats en tots els ballets clàssics, des de *Giselle* fins a la trilogia de Txaiikovski (*El trencanous*, *La bella dorment* i *El llac dels cignes*). Va ser concebuda com una organització de passos i ritmes, en un espai i en un temps determinat. Ni la concepció arquitectònica del teatre (a la italiana) ni les estructures de poder de la societat no van ser mai qüestionades. Les figures de poder obeïen pacíficament a les funcions del mestre, el coreògraf, el mirall, l'estudi, el teatre, el cos hiperentrenat, anorèxic, el cos imatge, el cos robot sense vísceres ni desitjos –tant ballarins i coreògrafs com crítics i públic–.

Al començament del segle xx, en els ballets de **Diaghilev** s'intenta una ruptura amb les convencions clàssiques i es col·loca Nijinski com a ballarí principal, en lloc d'acompanyar la ballarina solista com s'havia fet històricament. Sembla que el públic ho va rebre amb molta estranyesa i renou. No obstant això, ja a la fi del segle xix, tenim dames com **Isadora Duncan** i **Loïe Fuller** que s'apropien de la pràctica del moviment, sense sotmetre's a la disciplina de la dansa clàssica, i donen pas al que anomenem *modern dance*. Duncan afirma en la seva biografia: «La dansa del futur és el desenvolupament d'un moviment que sigui harmònic i que desenvolupi la més alta forma del cos. La primera concepció humana de la bellesa és obtinguda de la forma i simetria del cos humà» (Duncan, 2006). **Fuller**, en la seva pràctica, s'interessa per la creació d'efectes visuals amb teixits que floten i llums multicolors, i s'allunya de la rigidesa dels principis del ballet. Totes dues artistes van trencar amb els ideals burgesos, van modificar l'ús del cos i van crear una nova estètica.

En el continent americà, **Martha Graham** és la primera artista que afirma l'autonomia de la dansa com un llenguatge propi, capaç de generar coneixement. En la dècada dels anys cinquanta, **Merce Cunningham**, ballarí solista de la companyia de Graham, publica el llibre *Space, Time, Dance*, resultat de tot un procés de recerca que havia desenvolupat al costat de John Cage i fortament influenciat per les experimentacions del Black Mountain.

En la dècada dels anys seixanta, la dansa contemporània és una dansa que pensa,¹³ és a dir, un projecte de crítica de les forces socials, polítiques i ideològiques, que coordinen la construcció d'un cos en relació amb el seu temps present.

La dansa-que-pensa –contagiada pel sorgiment del *performance art*, el *minimal art* i el *conceptual art*– instaura noves maneres d'activació crítica per tal d'escapar de la feixuga herència de la tradició europea, en què la dansa teatral sorgeix com a disciplina basada en premisses pedagògiques, ètiques i estètiques inqüestionables –des de la fundació de l'Acadèmia Reial de la Dansa per Lluís XIV (1649) fins a la dansa expressionista alemanya de Mary Wigman–.

Yvonne Rainer, ballarina de les companyies de Graham i Cunningham, va advertir que la dansa moderna va acabar construint un cos canonitzat que calia desmuntar. Tant la dansa clàssica com la moderna partien de la construcció d'una tècnica i un cos de ball l'objectiu principal dels quals era mercantilista, cosa que desplaçava la pràctica de la dansa al lloc de l'*entertainment*.

¹³ Concepte que prenc prestat del dramaturg i teòric André Lepecki.

Rainer utilitza el concepte *pos-modern dance* per a referir-se al que ella i els artistes de la Judson Dance Group estaven experimentant. Es tractava de trencar amb la idea de la dansa com a espectacle, tot creant una escena neutral en què no s'involucrés l'espectador i el moviment no representés res més que moviment. El 1965 escriu el *Manifest del no*:



No a l'espectacle,
no al virtuosisme,
no a les transformacions,
a la màgia i a fer creure.
No al glamur i la transcendència de la imatge de l'estrella,
no a l'heroic,
no a l'antiheroic,
no a la imatgeria escombraries,
no a la implicació de l'interpret o de l'espectador.
No a l'estil, no a l'amanerament, no a la seducció de l'espectador pels ardis de
l'interpret,
no a l'excentricitat, no a commoure o ser commogut.

La proposta de Rainer consistia a crear un allunyament entre la figura del ballarí i l'espectador. Ja no hi havia més fantasia, ni jerarquies en el cos de ball, ni entreteniment, ni tampoc calia la legitimació de l'espectador per a validar aquesta pràctica. Rainer no qüestiona el que pot significar o representar la dansa, sinó què és la dansa. Aquesta no necessita una posada en escena dramàtica o psicològica per a comunicar, ja que el cos se significa per si mateix.

En aquell moment, el col·lectiu d'artistes de la Judson Dance Theater (**Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forte, Meredith Monk, Carolee Schneemann** i altres) es dedica a explorar altres formes de treballar amb el cos, distanciant-se de la dansa moderna, de l'espai hegemònic teatral i de les convencions coreogràfiques en l'ús de l'espai i del temps. Això suposa un canvi de paradigma: hi havia una necessitat urgent de recuperar el mitjà de la dansa a partir del seu qüestionament, generant noves formes de fer, a través de la improvisació de moviments i remarcant el contacte amb l'altre. Aquesta va ser la manera d'activar una dansa veritablement democràtica i políticament conscient, fora de les cadenes disciplinadores de la tècnica.

A l'Alemanya dels anys setanta, **Pina Bausch** reformula el problema de la dansa i les seves estructures de poder amb la seva ètica de l'assaig, a partir d'una comprensió democràtica del cos del ballarí, el qual no ha de ser relegat a la mudesa, ni subordinat a la monoveu de la coreògrafa. Bausch inaugura un nou camp expressiu per a ballar.

Bocanada Danza (1986), format per les ballarines **La Ribot, Blanca Calvo** i el cineasta **Félix Cábez**, és un dels grups referents d'experimentació de l'anomenada **Nueva Danza** a Espanya. Els seus treballs consistien, bàsicament, a retornar el cos a terra –assumint la seva gravetat i la caiguda– i generar diàlegs amb altres disciplines (les arts plàstiques, el cinema i el teatre). Va ser una plataforma d'arrencada de diverses artistes que van participar en el grup, com **Olga Mesa, Mónica Valenciano** o **Juan Domínguez**. En plena transició política, el cos va ser un espai de llibertat per a experimentar i transformar el llenguatge de la dansa.

El treball més madur de Bocanada Danza va ser *Ahí va Viviana* (1988), presentat al Teatro Albéniz (Madrid) i interpretada pels artistes **Juan Domínguez** i **Olga Mesa**, entre altres (<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&aneu=287>). Un any després, coincidint amb la consolidació de la dansa contemporània, Bocanada Danza desapareix.

El 1992 es produeix un canvi de govern, el conservadorisme del qual defineix les noves polítiques culturals del país. La dansa es veu enormement afectada per la manca de planificació, la manca de suports a la creació experimental i un aïllament internacional. Un any abans **La Ribot** estrena *¡Socorro! ¡Gloria!* (<https://vimeo.com/76345368>), el solo que precedeix les tres sèries de *Piezas distinguidas* (1993-2003) (<https://vimeo.com/77055009>), un tomb molt interessant a partir de la necessitat de materialitzar les seves idees en un format més petit i ampliar el circuit d'exhibició.

Després de cinc anys de retallades i conservadorisme apareix el manifest *Defensa de la nueva danza*, en el qual es defensa una nova pràctica de la dansa contra l'academicisme que l'havia relegat al decoratiu. El text complet es troba aquí: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&aneu=17>.

En aquell moment, artistes europeus com **Vera Mantero**, **Xavier Le Roy**, **Jérôme Bel** i **Meg Stuart** estaven desenvolupant treballs en els quals problematitzaven les relacions entre la dansa i la *performance*, amb diferents formes de presència que subvertien les economies del temps i de l'atenció. Es tractava de reinventar la dansa com una màquina de producció d'accions de resistència.¹⁴

Si per a l'artista escènic el cos és el **lloc de creació** i la **seva matèria primera**, no podem obviar les perspectives de gènere i raça a l'hora de pensar la dansa. Històricament la dansa (i especialment el ballet clàssic) ha reproduït els estereotips de dones i homes¹⁵ els moviments i comportaments dels quals han estat culturalment assignats. Com afirma Margarita Tortajada: «La dansa escènica ha significat per a les dones un espai de realització fora de l'àmbit privat, i tant elles com els homes se serveixen d'aquest espai per a desenvolupar-se integralment» (Tortajada Quiroz, 2001).

Com veiem, la pràctica de la dansa genera coneixement i poder, i obre un espai per a la subversió dels valors dominants. El cos és un lloc d'extrema densitat política. «El personal és polític» va ser un dels lemes més importants de l'activisme feminista a la dècada dels seixanta. No obstant això, no cal practicar una dansa pamfletària per a entendre que treballar amb el cos és un acte completament polític. L'artista alemanya **Antonia Baehr**¹⁶ és un dels múltiples exemples que trobem a la història de la dansa. *Lachen* és un treball que vam poder veure al Mercat de les Flors (Barcelona) el 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=yb794jyy5x4>).

Per a l'artista africana **Nora Chipaumire**, el cos és un laboratori d'experimentació artística i una arma per a lluitar contra el racisme i el masclisme de la societat. «Ser negra és una invenció, és una qüestió plasticocèstica» (<https://vimeo.com/55306911>). Una altra forma d'entendre i treballar el cos negre és el de la coreògrafa i ballarina **Germaine Acogny**, la pràctica de la qual es basa en una fusió de les danses que va heretar de la seva àvia (una sacerdotessa ioruba), les danses tradicionals africanes i la dansa occidental (clàssica i moderna) (<https://www.youtube.com/watch?v=vug6jngzeei>). Hi ha nombrosos artistes que estan pensant l'experiència del cos negre (l'africanitat, la negritud, l'afro caribeny, l'afro brasiler) en el nostre present. En aquest sentit, és molt difícil determinar el que és la dansa contemporània negra o afro –trobem multitud d'etiquetes–, i resulta més fàcil entendre que hi ha tantes definicions de dansa negra com artistes que la practiquen, la defineixen i l'actualitzen cada dia. La pel·lícula *Um filme de dança* de la coreògrafa i cineasta **Carmen Luz** presenta un panorama d'artistes brasilers de diferents generacions que, a partir de posicionaments diferents en la manera d'entendre el cos negre, van desenvolupar i desenvolupen múltiples llenguatges i alguns de difícil classificació (<https://vimeo.com/66777139>).

¹⁴ Hem de tenir en compte la situació política i social d'aquells anys noranta: el 1994 es va signar la constitució oficial del NAFTA (el tractat de lliure comerç d'Amèrica del Nord), va començar la insurrecció zapatista, les vagues massives a França (1995-1996) contribueixen a crear els moviments contra la globalització neoliberal del capitalisme, que culmina amb el bloqueig de la reunió de l'OMC (Organització Mundial del Comerç) a Seattle (1999), etc.

¹⁵ L'home efeminat (l'homosexual) ha estat sempre una figura controvertida a la història de la dansa.

¹⁶ <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&aneu=12&i=a&v=work&a=Antonia%20Baehr&t=>

Generalment, els éssers humans tendim a reproduir les identitats estereotipades per tal de ser reconeguts per les altres persones. Els trets somàtics, el color de la pell, el comportament, la higiene, la roba i l'ocupació de l'espai remetent al sexe/gènere, la raça, la classe social, l'edat i la salut. Actualment existeixen una multitud de projectes crítics en defensa dels drets¹⁷ dels cossos no normatius. **Mat Fraser** és un artista britànic que ha desenvolupat una pràctica escènica en què subverteix la imatge del cos-bell-en-escena des d'una perspectiva humorística (<http://matfraser.co.uk>).

VI/ La reflexió i el debat sobre el cos com a arxiu adquireix força en el context espanyol a partir de la publicació de l'article «El cos com a arxiu: el desig de recreació i les supervivències de la dansa» d'**André Lepecki** (2013) en el llibre *Lecturas sobre danza y coreografía*.

No obstant això, trobem diversos coreògrafs que estaven investigant sobre el cos-arxiu anteriorment a aquest article. En la meua opinió, un dels treballs de recerca més intel·ligents és la trilogia del coreògraf francès **Jèrôme Bel**: *Veronique Doisneua* (ballarina del Ballet de l'Òpera de París) (<https://www.youtube.com/watch?v=oiuwy5pinfs>), *Isabel Torres* (ballarina del Teatre Municipal de Rio de Janeiro) i *Cédric Andrieux* (ballarí de la companyia Merce Cunningham). Aquestes tres figures tenen en comú el fet de pertànyer al cos de ball i, en conseqüència, ser ballarins completament invisibilitzats. Els seus cossos operen com a arxius i a partir del relat de les seves biografies (les marques que el ballet va deixar en els seus cossos) escriuen la història de la dansa.

En l'última edició del Festival LP (2011) al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona –CCCB–, **Bea Fernández**, del col·lectiu Las Santas (Barcelona), va presentar *Restos de mis series*, un altre exercici de memòria a través del cos, en el qual entrellaça la seva biografia com a ballarina (el seu cos és l'arxiu de totes les coreografies que va ballar durant la seva carrera) i la història de la dansa a Catalunya (<https://www.youtube.com/watch?v=xuua3p8qv3m>).

¹⁷ No només drets socials i civils sinó també al plaer, al desig i al sexe.

■ INSTAL·LACIÓ

La instal·lació és una pràctica artística que sorgeix a la dècada dels anys seixanta i que fa ús d'objectes, fotografies, material visual, sonor i del cos. No existeix una definició exacta del que és una instal·lació. Una vegada més entenem que n'hi ha tantes com *practitioners*. No obstant això, identifiquem alguns trets generals com la qüestió de la temporalitat (solen tenir un caràcter efímer); són pràctiques *site-specific*, van sorgir com a crítica a l'objecte físic, estàtic i col·leccionable, encara que actualment les lògiques del mercat han empès els artistes a reproduir-les en diversos llocs, cosa que, en alguns casos, fa que perdin la seva perspectiva crítica.

Les instal·lacions estableixen una relació diferent amb l'espectador, és a dir, proposen experiències sensorials (auditives, visuals, gustatives), convidant a la interacció en molts casos i convertint-se en immersions creatives carregades de molta màgia i fantasia.

Ja hem parlat de les instal·lacions *happenings* d'**Alan Kaprow**. A la mateixa època **Nam June Paik** començava a construir instal·lacions amb televisors, material audiovisual, robots i figures molt complexes. A l'Argentina, **Marta Minujín** feia instal·lacions a escala real de monuments importants, com l'obelisc de l'avinguda del 9 de Julio a Buenos Aires.

Weather Project (2003) és una instal·lació interactiva d'**Olafur Eliasson**. A la sala de les turbines de la Tate Modern (Londres) va col·locar un sol enorme i els visitants s'hi congregaven per a prendre el sol. Va ser un projecte que va permetre la trobada amb altres persones, un detall important en una ciutat com Londres, marcada per les velocitats i les exigències del capital (<https://www.youtube.com/watch?v=ist9vepfng4>).

Màrcia X feia *performances* que podien ser considerades grans instal·lacions, on creava ambients molt íntims i poètics, jugant amb objectes i amb la seva pròpia presència. *Cair em si* és un exemple d'aquest tipus d'accions: (<http://www.marciax.art.br/mxobra.asp?smenu=2&sobra=24>).

La cineasta mexicana **Sarah Minter** ha fet a diferents ciutats una *performance-sopar-instal·lació* anomenada *Háblame de amor*. Es tracta de registrar els relats de sis persones que es reuneixen per sopar i conversar sobre les relacions amoroses. La instal·lació consisteix en diverses pantalles que mostren un muntatge dels discursos dels comensals i, depenent de les possibilitats de l'espai d'exposició, recrea el que va ser el lloc i els objectes del sopar (la taula, les cadires, els plats, etc.) (<https://www.youtube.com/watch?v=ocipfxzwwdu>).

A la primera edició del Venice International Performance Art Week (2012), **Johannes Deimling** va fer una *performance* en curs (*ongoing performance*, com sol anomenar-se aquest tipus de trobades) en la qual l'artista va passar diversos dies duent a terme una acció de quatre hores aproximadament, amb moviments i gestos molt lents, creant així una instal·lació amb diversos objectes i el seu propi cos (<https://www.youtube.com/watch?v=agfsrqwo0m8>).

■ ESPAI

I/ L'**espai escènic** és on té lloc la realització escènica i pot ser entès com un espai geomètric. Té una planta determinada, una alçària i una amplària, i sovint s'associa amb la idea de contenidor. No obstant això, l'espacialitat (és important no confondre els termes) és fugaç i transitòria. No existeix ni abans ni després de la *performance*. Únicament es dona durant l'acció.

L'espai escènic, més enllà de ser concebut com un espai geomètric, també pot ser considerat un espai performatiu.¹⁸ Si revisem el recorregut de treballs artístics que hem vist anteriorment, podem identificar els canvis en la relació entre els *performers* i els espectadors a partir de la mobilitat/adaptabilitat que tenien els espais.

L'espai performatiu sempre és un espai atmosfèric: una fàbrica, un búnquer, la cambra d'un hotel, la vitrina d'una botiga, una galeria... És en els anys seixanta quan les pràctiques performatives creen l'anomenat espai performatiu, entès com un **espai atmosfèric**. Erika Fischer-Lichte en destaca tres aspectes:



En primer lloc, queda meridianament clar que l'espacialitat en les realitzacions escèniques no té caràcter d'obra sinó d'esdeveniment, que és fugaç i transitori. En segon lloc, l'espectador sent la seva corporalitat a l'espai atmosfèric d'una manera molt singular. S'experimenta com un organisme viu, està en una situació d'interacció amb el seu entorn. L'atmosfera penetra en el seu organisme i supera les fronteres corporals. Amb això l'espai performatiu es defineix, en tercer lloc, com un espai liminar en el qual tenen lloc transformacions i es produeixen modificacions. (Fischer-Lichte, 2011, pàg. 243)

Passem a detallar una llista d'espais que les arts performatives han utilitzat per a la seva exhibició al llarg de la història:

ESPAI **BLACK-BOX**

És l'espai multifuncional per excel·lència. Generalment, les condicions tècniques d'aquests espais són mínimes i, d'altra banda, fàcilment adaptables a diferents propostes, especialment a aquelles dirigides a experimentar altres formes de relació entre el públic i els *performers*. A l'Estat espanyol, la Red de Teatros Alternativos¹⁹ és un projecte que neix els anys de la transició i que ha sofert molt poques modificacions i actualitzacions –com veiem, començant per la terminologia: *alternatiu*–. En aquesta xarxa treballen conjuntament una sèrie de sales *black-box*, que per mitjà de convocatòries organitzen petites gires per a artistes els treballs dels quals són de petit format. Tenim l'Espacio Inestable (València) (<http://www.espacioinestable.com>), la sala TNT (Sevilla) (<http://www.atalaya-tnt.com>) o La Fundición (Bilbao) (<http://www.lafundicion.org>). Altres sales que no perta-

¹⁸ Erika Fischer-Lichte utilitza els termes *espai geomètric* i *espai performatiu* i són els que emprarem en l'assignatura. No obstant això, n'hem de conèixer altres que fan referència a la mateixa diferència, com és la de Hans-Thies Lehmann (2013, pàg. 280): «L'espai dramàtic és sempre el símbol d'un món entès com a totalitat, per més que sigui mostrat fragmentàriament. En canvi, en el teatre postdramàtic, l'espai esdevé una part del món certament destacada, però entesa com una cosa que roman com a continuïum del real; com a fragment emmarcat en les coordenades espaciotemporals, però al mateix temps, continuació i, per això, fragment de la realitat de la vida.»

¹⁹ <http://www.redteatrosalternativos.org>

nyen a aquesta xarxa són el Teatro Pradillo (Madrid) (<http://teatropradillo.com>) i l'Antic Teatre (Barcelona) (<http://www.anticteatre.com>).

TEATRE A LA ITALIANA

És el model d'espai geomètric heretat del segle XVIII –d'origen cortesà– a partir del qual es va popularitzar l'òpera i la lírica. L'estructura de l'espai té dues parts clarament diferenciades:

- > L'espai dedicat al públic, conegut com **pati de butaques**. Sol tenir forma de ferradura tancada amb les llotges disposades unes sobre les altres a diferents nivells.
- > La **caixa escènica**, que consta de tres parts: l'escenari, la fossa de l'orquestra i el teler. L'escenari està més elevat que el pati de butaques. Com que està tancat per tots els costats, el públic només té un únic pla de visió. La fossa és la part contigua a l'escenari, que bàsicament s'utilitzava per a guardar-hi l'escenografia. Actualment hi ha pocs teatres amb fossa de l'orquestra per la falta d'utilitat. El teler és la part de l'escenari des d'on s'abaixen i s'apugen els telons i les bambolines.

Aquesta disposició suposa una separació radical entre públic i actors. Tant per al regidor com per a l'apuntador i els tècnics, aquesta concepció és molt pràctica per a controlar el funcionament de la realització escènica. Els teatres a la italiana presenten peces de gran format; per tant, aquesta disposició disminueix les dificultats que suposa la creació, el suport i la mobilitat dels elements escenogràfics i tècnics. A moltes ciutats espanyoles trobem els anomenats **teatres principals**, que tenen aquestes característiques, els més coneguts dels quals són el Teatro Real de Madrid i el Liceu de Barcelona.

ESPAI WHITE-BOX

Aquest espai és el de les galeries i els museus, que des dels anys seixanta van obrir les seves portes per a presentar *performances* i *happenings*, especialment els d'artistes visuals com **Vito Acconci**, **Chris Burden**, **Bruce Nauman**, **Yoko Ono**, **Carolee Schneemann**, **Valie Export**, **Hanna Wilke**, **Robirt Filliou**, **María Evelia Marmolejo** i altres. En el context espanyol, una de les primeres artistes escèniques que va presentar el seu treball en aquest espai va ser **La Ribot**. Les seves *Piezas distinguidas* van formar part del catàleg de la galeria Soledad Lorenzo de Madrid, i a partir d'aquí, aquestes peces s'han presentat a galeries i museus de diferents països fins al dia d'avui. No podem oblidar que la galeria és un espai comercial d'objectes d'art, per la qual cosa sempre han existit tensions entre aquests espais i les arts performatives, que, d'alguna manera, han generat debats enriquidors i transformadors tant per a uns com per a altres. Un artista que ha contribuït a pensar la relació entre el cos i el *white-box* és **Tino Sehgal**, tant des de l'àmbit artístic com des de la gestió. En cada *performance* exigeix un contracte en què estigui tot concretat, fins a l'últim detall (l'espai, el temps de durada, el nombre de *performers*, els descansos, la retribució econòmica, etc.) (<https://www.youtube.com/watch?v=b9vwzzofz7k>).

ESPAI PÚBLIC

L'ús de l'espai públic a les arts escèniques va començar a la dècada dels seixanta, moment en el qual el *happening*, la *performance* i les arts escèniques dialogaven, i ha anat adquirint una gran rellevància durant totes aquestes dècades. Històricament, el carrer és el lloc de la pràctica política: des de les manifestacions contra la guerra del Vietnam, les d'estudiants i treballadors del Maig del 68, contra la participació en l'OTAN, el moviment antiglobalització, l'avortament i la violència de gènere, fins a arribar a l'ocupació de les places la primavera de 2011 a diversos països del Mediterrani i d'Europa. Però, com vivim la ciutat cada dia? La manera de viure-la depèn de la concepció urbanística i arquitectònica –si té parcs, espais públics agradables per a poder-hi estar i

no només circular, el tipus de bancs per a asseure's...–; també depèn dels mitjans de transport –el cotxe, la bicicleta o la possibilitat de caminar–; un altre factor que cal tenir en compte és el clima. Tot això definirà les formes de relacionar-nos amb l'espai i entre les persones. A l'espai públic, les arts performatives trenquen la distància entre artista i espectador, i generen un espai lliure i democràtic; són desestabilitzadores en el sentit de trencar els fluxos i les velocitats del quotidià; permeten altres formes de relacions amb la ciutat i a la ciutat. Els festivals de *performances* solen ocupar l'espai públic amb les seves poètiques: Festival Acción!MAD (<http://accionmad.org>), la biennial Performa (<http://15.performa-arts.org>), Venice International Performance Art Week (<http://www.veniceperformanceart.org>). Cal dir, tanmateix, que les arts escèniques, i sobretot el circ, també presenten projectes molt interessants des d'un enfocament més lúdic: La Fira de Tàrraga (<https://www.firatarrega.cat>), Artes Escénicas Granada (<http://www.artesescenicasgranada.com>), Greenwich Docklands International Festival (<http://www.festival.org>), Festival de las Artes de Valparaíso (<http://festivaldelasartes.cultura.gob.cl>).

SITE-SPECIFIC

És pres de les arts visuals i la seva definició està sotmesa a un debat obert i continu. Podem afirmar que el *site-specific* implica una gran diversitat de pràctiques, tantes com *practitioners*. Són accions pensades i creades per a un espai i un temps concret. A Espanya no ha estat una pràctica gaire estesa en les arts escèniques, sinó que ho ha estat més en les arts visuals i la *performance*. Durant deu anys (2001-2011) el festival Mapa (Pontós, Catalunya) va generar un espai en què els artistes desenvolupaven durant dues setmanes (model de residència artística, ho veurem més endavant) una peça *site-specific*, enmig de la natura, i després la presentaven en el marc del festival. Ha estat i continua sent l'únic festival *site-specific* de la Península. Pot passar que festivals de *performance* o teatre presentin una convocatòria per a fer un o diversos *site-specifics* sense dedicar-los una programació completa, com és el cas del Fringe de Toronto (<http://fringetoronto.com/fringe-festival/site-specific>) o del Fringe de Vancouver (<http://www.vancouverfringe.com/site-application-complete>).

ESPAI DOMÈSTIC

Des de fa pocs anys, l'espai domèstic ha ressorgit com a lloc de trobada i d'exhibició de projectes d'arts en viu. Els motius són diversos: un desinterès per les programacions més comercials dels teatres de les nostres ciutats, la falta d'espais per a presentar projectes de recerca, formes diferents de relació entre espectadors i artistes, altres maneres de produir no sotmeses a les condicions de les ajudes públiques (sempre són projectes autogestionats) o possibilitar espais més íntims on generar trobades i no objectes de consum. Però això no és gens nou. Els dadaïstes i els futuristes de principis del segle XX, les artistes feministes de la dècada dels seixanta, etc., tots ells van subvertir els dispositius de creació i producció dels circuits artístics dominants en inventar accions pensades per a espais domèstics. Actualment s'han desenvolupat projectes casolans amb formats molt diversos: festivals com La Cosa en Casa (<http://lacosaencasa.blogspot.com.br>), Escena Doméstica, festival en espais casolans (<https://escenadomestica.wordpress.com>); circuits com Circuito Cínico (<https://circuitocinico.wordpress.com>); plataformes de recerca i exhibició com ACASAS (<http://nascasas.tumblr.com>); espais domèstics de programació regular com Espai Nyam-Nyam (<http://www.nyamnyam.net>); exposicions puntuals com la de l'artista Mariokissime (<http://mariokissime.com/proyectos/invited-one-day-05>).

ESPAS NÒMADES

L'espai per excel·lència és la carpa del circ. Aquest invent nòmada és emprat per a allotjar-hi els membres de la família del circ i també com a espai artístic i lúdic. És el lloc que promou les emocions –especialment per als més petits– i fomenta un sentiment de comunitat.

Un altre espai nòmada és el que ha creat la companyia de teatre Rimini Protokoll amb el projecte *Truck Tracks Bochum*, amb la seva proposta de convertir un camió en un auditori mòbil per a assistir al paisatge quotidià en un recorregut per la ciutat (http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6934.html).

ESPAIS MÈDIA

Són laboratoris de recerca, producció i difusió de projectes culturals, també anomenats «**media-lab**». No és gaire comú trobar artistes performàtics, tot i que de vegades sorgeix alguna col·laboració. A Madrid hi ha el Medialab-Prado, una de les referències més conegudes a l'Estat espanyol (<http://medialab-prado.es>).

ESPAIS VIRTUALS

Des de no fa gaires anys existeixen diverses comunitats d'arts escèniques a internet. Són espais que han cohesionat un sector que, per la seva precarietat, inestabilitat i mobilitat, sempre ha estat molt dispers i desconnectat. Aquestes comunitats virtuals han servit per a difondre projectes de pocs recursos, debatre temes d'interès sobre les polítiques públiques, discutir qüestions ètiques i estètiques de programacions i realitzacions escèniques i connectar-se/conèixer-se entre els membres de la comunitat. A Espanya tenim Teatrón (<http://www.teatron.com>), Movimiento és la xarxa sud-americana de dansa (<http://movimento.org>) i Dance-tech ho és en el context anglosaxó (<http://www.dance-tech.net>).

ESPAIS NATURALS

A la dècada dels seixanta, els artistes **Robert Smithson** i **Michael Heizer** van començar a desenvolupar instal·lacions en espais naturals, que van donar origen a l'anomenat *land art*. Aquesta pràctica artística consistia a intervenir en la natura per a crear grans instal·lacions emmarcades en paisatges vius. No obstant això, l'espai natural ja va ser utilitzat pels dadaïstes com a escenari per als passeigs que feien mentre debatien sobre art, filosofia, literatura i política. Avui trobem diversos formats creats en espais naturals: el ja esmentat festival Mapa, en un poble de muntanya de Girona (Catalunya); L'Animal a l'Esquena és un espai de creació i pensament dirigit per María Muñoz i Pep Ramis, de la companyia de dansa Malpelo, a la localitat de Celrà (<http://www.lanimal.org>); els artistes *performers* Vest&Page tenen una trilogia d'«art-films», en què fan accions artístiques en llocs èpics del planeta, com l'Antàrtida (<http://www.vest-and-page.de>); LabVerde: Experimenta-ções Artísticas na Amazônia és un projecte de reflexió sobre l'art contemporani i el medi ambient en el qual convergeixen la biologia, les arts visuals i l'arquitectura. Les activitats que organitzen són trobades científiques, seminaris i exposicions enfocades principalment al *land art* (<http://www.amazonianarede.com.br/lab-verde-experimentacoes-artisticas-na-amazonia-no-parque-do-mindu>).

ALTRES ESPAIS

L'habitació d'hotel ha estat un dels espais triats per artistes escènics per a fer els seus treballs, com el *Solo para habitación de hotel* d'Àngels Margarit (<http://margarit-mudances.com/es/proyectos/solo-per-a-habitaci%C3%B3n>), que pot ser considerat també un *site-specific*. Un recorregut per la ciutat de València en quatre taxis va ser la proposta de **Néstor Mir**, **Jacobo Julio** i **Rebeca Crespo** al festival VEO (2010). L'espectador recorria en taxi diferents àrees de la ciutat, que no formen part del circuit turístic, mentre escoltava el relat del conductor (<https://festivalveo.wordpress.com/2010/12/02/taxis>).

III Les lògiques del mercat de l'art i els ritmes institucionals afecten directament la creació artística. En el context espanyol, un artista ha de crear cada any un projecte diferent per a poder rebre suport del Ministeri de Cultura per a producció o gira. En molts casos, les peces s'estrenen, giren per dos o tres teatres i queden en el repertori de l'oblit. D'aquesta manera, trobem una immensa producció girant pels nostres teatres (amb diferents nivells de precarietat) i poques propostes que transformin les nostres vides en termes d'experiència.

Per a treballar en un procés de creació, l'artista necessita un espai per a buscar, provar, dubtar, qüestionar-se, experimentar, és a dir, necessita un espai i un temps per a treballar lliure de les pressions institucionals o mercantils. Són tres les estructures de suport a la creació: els centres de creació, les residències artístiques i els laboratoris d'experimentació.

1. Els **centres de creació** són estructures destinades a estimular la creació, que faciliten als artistes els recursos necessaris per a la recerca i el desenvolupament de les seves idees. En general, ajuden a la creació local per mitjà de programes de residència i ajudes econòmiques, a més de generar infraestructures per a treballar en xarxa i difondre els projectes. Aquests centres són espais de trobada entre els artistes i la població local. Amb els seus programes de formació fomenten l'interès per la cultura –creant hàbits– i generen nous públics per al futur de les arts en viu. Alguns exemples serien Azala (<http://www.azala.es/es>), El Graner (<http://granerbcn.cat>) o ArtsAdmin (<http://www.artsadmin.co.uk>).
2. Les **residències artístiques** són espais per a l'experimentació en condicions substancialment diferents de les d'un centre de creació. En aquestes residències es busca que els efectes del treball artístic traspassin els murs de l'espai, ampliant la comunicació entre l'artista, l'espai, la societat i fins i tot la regió. Per tant, alguns dels elements clau d'aquests programes són la relació amb el territori, el context cultural local i la convivència amb altres artistes en residència. En aquests programes, els creadors gaudeixen d'un espai per a treballar, de temps per a investigar i de recursos materials per a experimentar.

En alguns països del nord d'Europa s'ofereix la possibilitat de treballar amb un dramaturg/acompanyant/tutor durant el procés de creació. Sobre el paper d'aquesta figura, trobem molt poc material escrit en castellà (Lepecki, 2010). El dramaturg acompanya el treball de l'artista, les intervencions del qual es basen en una negociació prèvia, i tots dos desenvolupen una metodologia pròpia d'acord amb la necessitat del projecte. Després de moltes converses amb artistes i professionals que han acompanyat diversos projectes, m'atreveixo a afirmar que la base per a fer un treball interessant per a totes dues parts és acompanyar el procés de creació contínuament, a partir d'una sèrie de preguntes, creant un espai on intercanviar coneixement i molta retroalimentació, per tal d'establir una relació de confiança.

Alguns exemples de residències artístiques són El Ranchito/El Matadero (<http://www.mataderomadrid.org>), Lugar a Dudas (<http://www.lugaradudas.org>) i Urra (<http://www.urraurra.com.ar>).

3. Els **laboratoris**, coneguts com *work places*, són centres de creació i experimentació artística que ofereixen als creadors un espai per a investigar, fer-se preguntes i equivocar-se. Generalment, aquests espais funcionen com a productors, la contrapartida dels quals sol ser una presentació oberta al públic d'una part del procés. Aquestes estructures depenen íntegrament de finançament públic, motiu pel qual no ofereixen partides econòmiques, ni disposen de grans estructures ni recursos materials. Per exemple, Metalculture (<http://www.metalculture.com>), WP Zimmer (<http://www.wpzimmer.be>) i O Espaço do Tempo (<http://www.oespacodotempo.pt/pt>).

■ TEMPS

En el teatre el més important és el temps viscut, l'experiència del temps que comparteixen *performers* i espectadors i que no es pot mesurar amb exactitud, ja que es dona únicament com a experiència. El temps no pot ser mesurat objectivament, però podem fer una breu anàlisi a fi de distingir els nivells d'experiència en les arts performatives.

- > Comencem cridant l'atenció sobre els **temps de transició**, implicats en el fet d'anar al teatre: arribar a l'entrada, el vestíbul, la trobada amb les persones, el temps per a seure a les butaques... En tot aquest procés, el cos de l'espectador es prepara per a entrar en el temps de l'actuació.
- > El **temps del text**, és a dir, el de la durada d'una lectura d'un text dramàtic: l'estructuració de les frases, el ritme, l'extensió, la complexitat sintàctica, les pauses... Tots aquests elements creen el temps del text.
- > El **temps del drama** és la disposició particular de les accions i els esdeveniments presentats en el marc de la dramaturgia. Hans-Thies Lehmann (2013, pàg. 300-301) afirma:



«La durada i la successió de cadascuna de les escenes no són idèntiques a la durada i l'ordre dels esdeveniments en la ficció, sinó que constitueixen el seu propi espai temporal, d'importància decisiva per als textos teatrals. L'organització del temps del text dramàtic consisteix en una seqüència d'esdeveniments i escenes escollides que compliquen sovint l'estructura temporal a través d'un conjunt d'anticipacions, salts enrere, seqüències paral·leles i salts temporals que, en general, es troben al servei de la comprensió del temps.»

- > El **temps de l'acció fictícia** és concebible independentment del temps de la seva representació en el text del drama i independentment també del temps teatral real de la realització escènica. Pot ocórrer que transcorrin llargs períodes temporals al món de la ficció i, no obstant això, ser molt breus en la realització escènica. En el teatre dramàtic són fàcils els grans lapses temporals; per exemple, a través de l'ús de vestuari, de perruques, etc.
- > La **dimensió temporal de l'escenificació** és inherent al teatre. Ja hem comentat que cada realització escènica és única i irrepetible exactament igual, a causa de les diferències en el temps de parla dels *performers*, les pauses, els enllaços... L'atzar és un factor constitutiu d'aquestes pràctiques.
- > El **temps històric**. Resulta especialment important per al teatre dramàtic que treballa amb textos clàssics i consisteix en l'actualització de personatges i històries passades.
- > El **temps del performance text**. Es refereix a la situació real i escenificada de la realització escènica com a *performance*, per a accentuar l'impuls de presència que sempre s'hi dona. És una estructura temporal característica de la relació entre teatre i públic: pauses, interrupcions, entreactes, menjars comunitaris, és a dir, el teatre com un procés social. Com dèiem, el fet d'arribar al teatre, trobar les persones i acomodar-se a la butaca és el temps de transició entre la vida quotidiana i el temps del *performance text*, és a dir, el temps de l'experiència teatral.

En les arts performatives es produeix una pèrdua del marc temporal. A la dècada dels anys seixanta es va obrir la possibilitat de permetre al públic entrar i sortir segons la seva voluntat. Aquestes noves dramaturgies van suspendre la unitat del temps amb un principi i un final, com a marc tancat de la ficció teatral. Un dels objectius principals era ampliar la dimensió del temps compartit per *performers* i espectadors com a procés obert, que estructuralment està mancat de plantejament, nus i desenllaç. En aquest sentit, les arts performatives es poden entendre com una imatge directa del temps en estat pur; el temps esdevé objecte d'una experiència directa. Lehmann (2013, pàg. 319) apunta el següent:



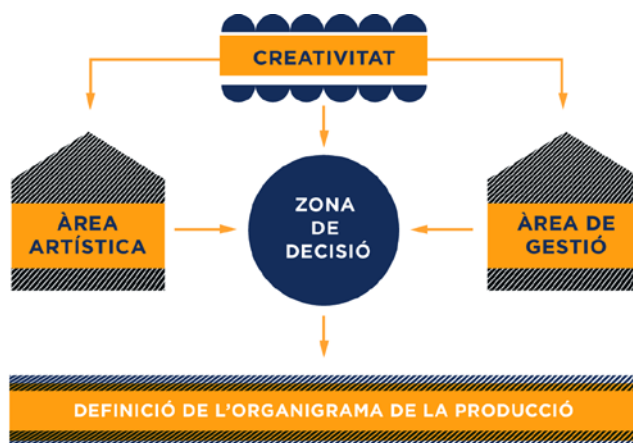
Amb això es dona un nou fenomen teatral: en tornar-se central la intenció d'utilitzar l'especificitat del teatre com a presentació per a fer del temps com a tal –el temps com a temps– objecte d'una experiència esteticoteatral, es transforma per primera vegada el temps efectivament mesurable de l'esdeveniment teatral en objecte d'elaboració i reflexió artística; això és, es fa conscient, se n'intensifica la percepció i s'organitza estèticament. Presència i actuació dels actors, presència i rol del públic, durada i disposició real del temps de la realització escènica, el pur fet de la congregació com un espai-temps comú.

■ TEATRE-MUSEU

I/ Les **poètiques corporals** són pràctiques efímeres que, per la seva naturalesa viva, estan en constant procés de reformulació. La cadena de valor d'una realització escènica passa per la creació, producció, exhibició i difusió. Històricament la creació ha estat diferenciada de les tasques de producció i comunicació. Això ha suposat unes relacions de poder entre els professionals que no sempre han estat favorables per a les mateixes pràctiques. Com he apuntat a la introducció, en aquesta assignatura treballarem la producció d'una peça escènica íntegrament. En l'article «¿Gestionar lo dado o producir discursos?» desenvolupo aquesta idea: <http://interaccio.diba.cat/blogs/2015/gestionar-dado-producir-discursos>

En l'àmbit propi de la gestió es desenvolupen tasques de producció i comunicació, així com de gestió de recursos i formes de finançament. L'objectiu per a dur a terme una gestió òptima d'un projecte artístic (tant si és un equipament com si és una companyia o un festival) és disminuir la distància entre les persones que planifiquen i les que prenen decisions sobre el terreny –per a no perdre la perspectiva global del projecte–. Per tal d'aconseguir aquest objectiu s'han de tenir en compte en general alguns funcionaments interns:

- > En la gestió d'equipaments públics cal tenir la consciència de **servei públic**. Encara que la gestió sigui privada, l'activitat sempre va dirigida als ciutadans. El compromís amb les diferents capes de la societat ha de formalitzar-se en una programació plural, i també s'ha de pressupostar cadascuna de les partides del centre de manera responsable.
- > Definir les tasques de cada membre de l'equip per a treballar amb **consciència de grup** (aprenent a escoltar, respectar i negociar).
- > Treballar amb estructures horitzontals permet que la comunicació sigui més fluida, fàcil i directa. En casos d'emergència, aquesta manera de funcionar suposa una capacitat de resposta més gran que la de les estructures jeràrquiques.
- > L'equip ha de ser **flexible** i adaptar-se a les necessitats de cada projecte i de les diferents circumstàncies.
- > El **rigor en la gestió** pressupostària és una de les claus per a la viabilitat de tot projecte.
- > Una **avaluació constant** dels resultats i procediments permet donar respostes a les possibles irregularitats amb rapidesa i eficàcia.



Després d'aquestes pautes més aviat generals, ens endinsem en el terreny de la producció i n'identifiquem tres significats diferents:

- > Producció com l'activitat de generar continguts creatius i discursius.
- > Producció executiva com el conjunt d'activitats dirigides a la presentació d'un treball escènic, des del disseny de producció fins a l'estrena i l'explotació.
- > Producció com a via de suport per a la creació i el desenvolupament d'un projecte. Aquest suport es dona en forma de partida econòmica, de cessió d'espais, de recursos humans i d'organització de gires.

Nosaltres aquí treballarem el segon punt, és a dir, el conjunt d'accions que possibiliten que una producció sigui possible. El desenvolupament d'una producció escènica requereix un coneixement específic i cada vegada més especialitzat. Malgrat el gran nombre de manuals de producció publicats, aquest coneixement només s'aconsegueix per mitjà de l'experiència i la intuïció (dues formes de conèixer encara infravalorades en alguns àmbits de l'Acadèmia). Sense ser-ne conscients, en la nostra organització quotidiana fem producció cada dia.

Les arts performatives són activitats productives artesanals que, de vegades, requereixen processos llargs de concreció i desenvolupament, sotmesos a molts canvis respecte a la idea inicial. En general, aquestes poètiques són molt divergents. No és el mateix produir una peça de dansa o de música que un festival o la gira d'una companyia. La línia que divideix el procés creatiu del de producció és difusa i difícilment definible. És per això que no hem de delimitar estrictament cadascuna de les fases de la cadena de valor. La vida no es divideix en departaments, i, en conseqüència, l'escena tampoc. El gestor haurà d'adaptar-se a les necessitats de cada projecte, escoltant i possibilitant una comunicació fluida, horitzontal i transparent entre els membres de l'equip. Tant el **productor executiu** com el **responsable tècnic** són dues figures imprescindibles per a resoldre una gran part dels problemes funcionals.

La tècnica no és l'objectiu final sinó un conjunt d'eines al servei de la creació.

Per tant, el productor executiu ha de tenir tota la informació necessària per a dur a terme una negociació correcta amb els responsables tècnics. En molts casos, les decisions no solen ser fàcils. Es tracta d'equilibrar les necessitats de cadascuna de les parts, tot generant molta empatia i veient quina és la millor manera de treballar en les millors condicions. El productor executiu ha de prendre decisions que impliquen tot l'equip: artistes, tècnics i públic. Cal que acompanyi el treball tècnic en l'explotació de les produccions i sovint es generen tensions entre les necessitats artístiques i la realitat econòmica i tècnica del projecte. Davant d'aquestes tensions, les postures intransigents no contribueixen a resoldre els problemes. Per tant, treballar amb empatia i respecte és determinant. El productor executiu no ha d'envair «la parcel·la» del director tècnic (bàsicament perquè el coneixement que té és un altre) i ha de respectar les seves decisions.

Hi ha casos en els quals se subcontracta una empresa per a la gestió de la tècnica. Abans de prendre cap decisió, cal valorar els paràmetres generals de treball: si el nombre de tècnics que es proposa és l'adequat (segons les particularitats de cada producció), si el personal és qualificat, si el temps de muntatge és ajustat, els criteris econòmics, etc.; és recomanable contactar amb diferents empreses a fi de comparar.

El document que conté la informació de les necessitats tècniques (material tècnic necessari i recursos humans) de cada producció és la **fitxa tècnica** (també anomenada *raider*). Aquest document és un element bàsic per a fer viable un bon treball entre els tècnics i el productor executiu. És molt important que a la fitxa tècnica s'especifiquin els procediments de seguretat del personal que treballa, perquè tot l'equip conegui la normativa i aquesta es compleixi. Hi ha diferents modalitats de fitxes tècniques:

- > La fitxa tècnica prèvia, amb les condicions d'explotació, en la fase del disseny de producció.
- > La fitxa tècnica d'una funció o una gira (amb la informació relativa als hotels, càterings, etc.).

- > La fitxa tècnica d'un espai d'exhibició: sala, teatre, auditori.
- > La fitxa tècnica per a un espai públic o efímer, que s'ha de dotar de tota la infraestructura.²⁰

Una de les claus de l'èxit és formar un equip de tècnics professionals, que siguin eficaços –per a estalviar hores de muntatge i desmuntatge–, amb capacitat per a valorar les inversions en material –i economitzar tot el que és superflu– i, d'aquesta manera, optimitzar al màxim els equipaments tècnics.

Resumint, cal definir clarament els llocs de treball, seleccionar el personal adequat a les necessitats de cada producció, considerar l'equip tècnic com un element clau en l'organització de les tasques, mantenint-lo informat de tot el que l'afecta directament o indirectament i respectar les decisions del responsable tècnic, buscant sempre la màxima complicitat.

Una vegada vistos tots els factors que hem de tenir en compte per a la producció d'una realització escènica, analitzarem les **estructures de suport a la producció**: companyies artístiques, centres públics, centres independents i empreses productores.

Les **companyies artístiques** –que generalment són de gran format– tenen un espai propi, són responsables del manteniment tècnic i de la gestió administrativa i reben ajuda de l'Estat, com és el cas de **Deborah Colker** (<http://www.ciadeborahcolker.com.br>, <http://www.cmdc.art.br>). Si una companyia té un espai adequat, pot arribar a convertir-se en un centre de creació i espai de residència per a altres companyies. Fins i tot hi ha casos en els quals l'espai esdevé un centre de desenvolupament de joves creadors amb l'objectiu de perpetuar el seu llegat artístic, com la companyia Rosas de **Teresa de Keersmaeker** i la famosa escola PARTS, a Brussel·les, un centre d'ensenyament que és un referent internacional (<http://www.rosas.be>, <http://www.parts.be>).

Abans, companyies de teatre i de dansa eren convidades a ocupar espais teatrals durant un temps determinat, per a treballar les produccions en procés i exhibir les peces del repertori. La companyia podia desenvolupar el seu treball en condicions òptimes i la contrapartida era fer una sèrie d'activitats, que no només incloïen la presentació dels treballs sinó també tallers, assajos oberts, classes d'exhibició, etc. Aquest va ser el cas de la companyia de teatre de **Marta Carrasco** o la de dansa Sol Picó, al Teatre Nacional de Catalunya. També es dona el cas que el mateix teatre tingui la seva companyia, com passa al Teatre Lliure amb La Kompanyia Lliure (<http://www.teatrelliure.com>) o el mític Tanztheater Wuppertal amb Pina Bausch (<http://www.pina-bausch.de>).

Els **centres públics** depenen directament d'una Administració pública –sigui local, nacional o mixta–, que s'encarrega de seleccionar un director artístic i un equip de gestió (tècnics, producció, comunicació i administració), i dota l'espai de la infraestructura necessària per a desenvolupar les seves produccions pròpies. Gran part d'aquest tipus d'estructures sol tenir una companyia i un espai d'exhibició per a la presentació del seu repertori i noves creacions. Per exemple, els centres coreogràfics com el de València (<http://teatres.gva.es/danza/centro-coreografico>), el Centro Andaluz de Danza (www.centroandaluzdedanza.es) o el Centro Dramático Nacional (<http://cdn.mcu.es>).

Els **centres independents** són estructures privades –no depenen de cap Administració pública– sense ànim de lucre que promouen produccions artístiques i produeixen treballs de diferents creadors independents sense cap interès econòmic, com The Chocolate Factory Theater (<http://www.chocolatefactorytheater.org>),

²⁰ Trobareu la normativa per a les produccions en espais públics a http://noticias.juridicas.com/base_datos/admin/rd2816-1982.html

Ateliê 397 (<http://ateliê397.com>) o El Palomar (<http://el-palomar.tumblr.com>). Als països del nord d'Europa, el model de finançament d'aquests centres sol ser mixt, és a dir, reben diners de l'Administració pública, de fundacions privades i, a més, disposen de recursos propis, com és el cas de Veem House (<https://veem.house>).

Les **empreses productores** són models de negoci privats que conviuen sota el paraigua de les anomenades **indústries creatives**, dedicades a la producció i comercialització de productes relacionats amb les arts performatives. Aquestes empreses solen desenvolupar projectes més comercials amb l'objectiu d'aconseguir un benefici econòmic. El cas més paradigmàtic a l'Estat espanyol és el Grupo Focus, que no només produeix treballs escènics sinó també produccions pròpies. Focus s'encarrega de la gestió d'una xarxa de teatres situats a diferents ciutats d'Espanya. Ofereix prestació de serveis tècnics, comunicació i fins i tot gestió de drets d'autor (<http://www.focus.cat>).

Un altre exemple interessant és l'empresa MoM & El Vivero, dedicada a la producció i distribució d'artistes de l'escena contemporània. Per a la gestora, **Marta Oliveras**, la complicitat entre el creador i la productora és fonamental per a treballar en bones condicions. Ofereix estructura empresarial (facturació, comptabilitat, gestió de subvencions) i difusió/distribució internacional (<http://momelvivero.org>).

Com acabem de veure, tant les companyies artístiques com els centres públics depenen dels programes d'ajuda de l'Administració pública. Aquestes ajudes poden ser de dos tipus:

- **Residències tècniques:** el productor posa a l'abast de l'artista els recursos materials dels quals disposa, com cessió d'espais, material i personal tècnic.
- **Laboratoris de creació:** el productor proporciona els recursos humans; per exemple, un dramaturg que acompanyi el procés de creació.

RESIDÈNCIES TÈCNIQUES

Com hem vist, la cessió d'un espai condicionat perquè una companyia o un artista treballi durant un temps determinat s'anomena **residència**. El productor posa a l'abast de la companyia el material tècnic (llum, so, vídeo i altres materials escenogràfics), així com personal tècnic especialitzat. L'objectiu és posar en pràctica les diferents idees del projecte per a veure si poden funcionar o no (treballar «assaig i error»). A Europa aquesta forma de producció és molt comuna. Hi ha un ampli ventall de residències, que ofereixen:

- > Fàcil accessibilitat.
- > Espai personal privat on poder crear la pròpia atmosfera de treball.
- > Treballar en un context artístic i social ideal per a l'intercanvi de coneixement i fer contactes.
- > Espai còmode i confortable de residència (oficina de producció, cuina, espais comuns de descans).

En el context espanyol, aquest tipus de produccions es duen a terme en espais escènics amb la cessió d'espais i la infraestructura tècnica. Les contrapartides requerides normalment són fer allà mateix l'estrena o la preestrena de la peça i incloure el logotip de l'entitat en tot el material de difusió (web, full de mà o *flyer*, butlletí informatiu o *newsletter*, programa de mà, etc.).

LABORATORIS DE CREACIÓ

Els laboratoris són centres independents de creació artística, normalment gestionats per artistes o companyies que depenen de les ajudes públiques. Aquests espais de treball són concebuts per a desenvolupar-hi una recerca i treballar en el procés creatiu, sense l'exigència d'un resultat final.

El centre, com a productor, posa a l'abast de l'artista o de la companyia un dramaturg/acompanyant perquè faci el seguiment del procés creatiu durant el període de residència. En aquest cas, no es requereix una presentació pública del resultat, ja que, com hem vist, l'important és el procés de treball.

Quan en la realització d'un projecte hi col·labora més d'una estructura és quan parlem de **coproduccions**. Les formes de coproducció són molt variades segons els diferents agents implicats (centres de creació, teatres, festivals, xarxes) i les necessitats del projecte.

En l'informe *International coproduction & touring* de **Guy Cools** (dramaturg de la companyia belga Akram Khan), publicat per l'IETM (Informal European Theatre Meeting: <https://www.ietm.org>), es presenten dos tipus de coproduccions:

1. El primer i el més comú és quan la producció d'un projecte artístic és compartida per diferents productors (festivals, centres, xarxes). En aquest cas, els coproductors col·laboren per tal de facilitar i crear les condicions (amb infraestructura i finançament) necessàries per a la realització del projecte.
2. Quan dues o més estructures uneixen les seves forces per a desenvolupar una proposta artística comuna. Normalment aquestes coproduccions es donen en contextos interdisciplinaris amb l'objectiu d'intercanviar diferents competències artístiques. Aquests tipus de coproducció són molt habituals als països del nord d'Europa.

Com hem vist, cada projecte requereix una forma particular de coproducció, depenent de les seves necessitats i de les possibilitats dels coproductors. En termes generals, podem identificar quatre models de coproducció d'un projecte escènic:

1. El **cofinançament** o **prefinançament**. La raó principal per la qual companyies o artistes necessiten coproductores és per a cobrir les despeses totals del projecte. No hi ha cap regla determinada. Cada coproductor aporta el percentatge acordat segons les seves possibilitats, però aquest acord està intervingut per la capacitat de seducció dels que negocien.
2. Les **residències artístiques** (treballades anteriorment).
3. L'anomenat **commissioning work**. Aquí les relacions entre l'artista i les diferents institucions parteixen d'un plantejament diferent del que hem vist fins ara. L'artista no presenta el seu projecte als coproductors, sinó que són ells mateixos qui li encarreguen un treball artístic concret.
4. Les **coproduccions artístiques**. Aquest model de col·laboració s'estableix entre artistes que decideixen compartir un projecte, en què cadascuna de les parts aporta les seves competències artístiques (*skills*) i els recursos materials dels quals disposa.

Per tal d'aconseguir la coproducció d'un projecte, Cools recomana tenir en compte les pautes següents:

- > L'artista o la companyia ha de donar prioritat al contingut artístic del projecte. No s'ha de pensar a partir de les condicions de producció. Primer és la idea i després, la cerca de finançament que la faci possible.
- > La coproducció és un recurs complementari del projecte. D'aquesta manera, l'artista o la companyia ha de desenvolupar una estructura sòlida de base.

- > En les coproduccions ha d'haver-hi un compromís real, basat en la confiança, perquè el projecte es dugui a terme amb èxit. Sovint, els processos de treball es tornen llargs, per la qual cosa la comunicació ha de ser contínua i fluida.
- > És recomanable determinar les regles escrites i no escrites d'hospitalitat: d'una banda, s'han d'oferir les millors condicions de treball, i de l'altra, s'han de respectar les normes del lloc on es treballa.
- > La comunicació és un element intrínsec al projecte artístic: cal treballar els tres elements bàsics: emissor, missatge i receptor. Tant l'emissor com el receptor han de tenir la mateixa informació sobre el projecte. És fonamental trobar els canals de comunicació adequats per a difondre els missatges de la manera més clara possible.

Ara més que mai, les companyies necessiten diversos coproductors per a fer realitat els seus projectes. Però és important subratllar que s'ha de valorar la inversió de temps i diners que aquestes col·laboracions requereixen (sobretot quan hi intervenen diferents països). Com afirma Cools, les coproduccions internacionals no són una obligació, sinó una elecció.

III Les arts escèniques –tant artistes i companyies com espais i festivals– depenen gairebé exclusivament dels sistemes d'ajudes públiques. Per això és important conèixer el saber fer (*know-how*) dels programes d'ajudes per a garantir la supervivència dels projectes. La gestió d'una subvenció té tres fases:

1. Presentació del projecte per al qual es demana l'ajuda.
2. Execució econòmica i administrativa.
3. Justificació econòmica (una vegada feta l'activitat).

1. PRESENTACIÓ

El més important d'aquesta primera fase és conèixer la normativa que regula la subvenció. És recomanable llegir atentament les bases a fi d'adaptar la redacció del projecte a l'esquema que proposa la institució. La informació més rellevant és:

- > La data límit de presentació de la subvenció.
- > La xifra màxima de diners que es pot sol·licitar i les condicions relatives a aquest import.
- > Els documents que s'han de presentar juntament amb la sol·licitud (projectes d'activitat, pressupostos, documentació legal).
- > Si existeixen models per a presentar a cada apartat (memòria, models de pressupost, declaracions).

Generalment, la presentació està organitzada en tres blocs:

- > **Memòria de presentació:** descripció del projecte, objectius, equip, currículum, pla estratègic, calendari, pla de comunicació, públic objectiu, *clipping* de premsa.
- > **Pla de finançament:**
 - > Despeses: d'organització (escenografia, disseny de llums i so, lloguer de material tècnic, comunicació, difusió i estrena), de recursos humans i d'inversió.
 - > Ingressos: propis i externs (subvencions, coproduccions, patrocini, micromecenatge i finançament bancari).
- > **Documentació oficial** (estatuts, CIF, acta fundacional, seguretat social i altres declaracions).

La informació ha de ser molt clara i precisa.

El projecte s'ha d'entendre en una primera lectura. Si els criteris de la normativa s'ajusten al projecte, els arguments han de ser lògics i coherents. És aconsellable no donar més informació de la que es demana. S'ha de pensar que les persones que formen la banca estan avaluant molts projectes en un curt termini de temps. No per escriure més s'aconsegueix l'ajuda. Sovint ocorre tot el contrari.

2. EXECUCIÓ ECONÒMICA I ADMINISTRATIVA

En aquesta segona fase és convenient tornar a llegir les bases per a tenir en compte totes les especificitats del programa. És important saber:

- > Quin tipus d'activitat subvenciona la institució a la qual hem demanat l'ajuda, a fi de saber quines despeses seran cobertes i quines seran excloses.
- > El tipus de justificants necessaris per a algunes partides més especials; per exemple, les dietes (a les gires, en períodes de residència). És recomanable utilitzar-los des del començament de l'activitat.
- > Els materials complementaris que s'han de presentar a la justificació; per exemple, el material de difusió amb el logotip de la institució subvencionadora.
- > Els terminis de recepció dels ingressos. Normalment, les institucions fan dos pagaments: el primer al cap de poc de l'acceptació del projecte, i el segon després de presentar la justificació.

Per tal d'agilitar la gestió i facilitar la justificació econòmica, és recomanable fer un control exhaustiu de les factures derivades de l'activitat.

3. JUSTIFICACIÓ ECONÒMICA

Una vegada concedida la subvenció i finalitzada l'activitat, l'última fase és la justificació econòmica. Per a fer-ho amb tota correcció, cal tenir el compte el següent:

- > La data límit de presentació.
- > La documentació que s'ha de presentar.
- > Si la justificació ha d'anar acompanyada d'un informe auditor (seria el cas de les ajudes europees o quan la quantitat de diners rebuda és superior a la mitjana de la resta de projectes).

El gestor ha d'informar del procés de justificació la resta de l'equip implicat, perquè sovint cal que altres persones col·laborin aportant informació. Si al llarg de l'execució del projecte l'equip s'ha encarregat d'organitzar les factures i tota la documentació derivada de l'activitat, la justificació ha de ser una tasca relativament fàcil. En general, les institucions solen demanar:

1. Una memòria explicativa de l'activitat.
2. Una llista amb tots els justificants de pagament (tant materials com de recursos humans) relatius a l'activitat.
3. Les factures originals i còpies derivades de l'activitat subvencionada.

Amb la finalitat d'evitar frauds, algunes institucions exigeixen la justificació de les despeses totals del projecte i no únicament les relatives a la part subvencionada. No sol ser habitual que una institució subvencioni el cent per cent del projecte i és per això que exigeixen la justificació total, per a saber la procedència de les despeses restants.

Una vegada presentada la justificació en el registre, la institució procedirà a les rectificacions i esmenes necessàries. Si la documentació s'ha presentat correctament, s'efectuarà el pagament final.

Una reflexió interessant, amb alguna dosi d'humor, sobre la gestió d'una subvenció és la peça escènica *The application (La sol·licitud)*, del coreògraf espanyol **Juan Domínguez** (<https://vimeo.com/136101388>). En aquest treball, Domínguez presenta les dificultats, i fins i tot de vegades les incongruències, que artistes gestors troben a l'hora de fer una sol·licitud a partir de la posada en escena de situacions absurdes, carregades d'humor. Planteja la dificultat que suposa pensar un projecte escènic que encara no té ni coreografia i el temps que cal dedicar a presentar una sol·licitud les possibilitats de la qual són totalment incertes.

La Comissió Europea té diverses línies d'actuació en diferents camps de la cultura, que des de fa alguns anys estan determinades per la paraula *negoci (business)*, característica que dificulta la realització de projectes en l'àmbit de les arts performatives (Culture. Supporting Europe's Cultural and Creative sectors (http://ec.europa.eu/culture/index_en.htm)).

La **mobilitat de professionals de la cultura** i el **diàleg intercultural** són les dues vies d'accés per les quals podríem participar en el programa. Hem de saber que és extremament difícil aconseguir una ajuda d'aquest tipus. En el context espanyol hi ha dos casos que van aconseguir aquestes ajudes, la sala Inestable (València) i el festival Zemos 98 (Sevilla). En tots dos casos van contractar una persona dedicada exclusivament a la gestió de l'ajuda durant un any. Hem de pensar que el projecte es fa entre tres països com a mínim i això dificulta molt el procés de treball (són tres interlocutors, tres realitats diferents i de vegades, llengües diferents).

Malgrat aquests advertiments, animo els estudiants que visquin aquesta experiència. Treballar en col·laboració amb altres països és molt enriquidor, tant des de l'àmbit de la gestió com de l'intercanvi cultural. Passem a detallar alguns consells per a participar en el programa i aprofito per a reiterar algunes de les idees que he apuntat abans:

- > **Primer, la idea, i després, buscar el finançament per a la seva viabilitat.** Mai no s'ha de pensar un projecte a partir d'una convocatòria d'ajuda.
- > **Llegir atentament els criteris esmentats en el programa per tal de veure si s'ajusten a la realitat del projecte.** S'aconsella desenvolupar-lo seguint fil per randa el formulari per a conèixer bé quin és el marc d'actuació.
- > **No donar més informació de la que es requereix.** Les idees han de ser clares i el contingut, definit, tant pel que fa a l'actuació com al pressupost.
- > **No fer judicis de valor ni exaltacions del propi projecte en la presentació,** ja que serà la comissió avaluadora la que decidirà qui mereix l'ajuda i qui no.
- > **Es requereix coherència i lògica, tant en els arguments com en les xifres.** Ser realistes i no exagerar, ja que s'hauran de presentar dades estadístiques que demostraran la realitat.
- > **Tot el contingut del projecte s'ha de complir i justificar.** L'estadística ha de ser molt rigorosa. El comitè avaluador s'encarrega de revisar tota la informació. S'han de presentar les dades de cinc edicions anteriors.
- > **El pressupost ha de ser realista i precís.** Caldrà distingir entre despeses nacionals i no nacionals.
- > **La internacionalitat del projecte ha de quedar molt ben especificada** perquè el punt d'artifici fa vulnerable el projecte.
- > **El partenariat ha de ser equilibrat.** Cal fugir del lideratge, així com de cert oportunisme per a adequar-se al programa.
- > **Els projectes han de ser innovadors quant a les estratègies de comunicació i producció.**
- > La Comissió valora positivament la **presentació d'informes sobre l'evolució dels públics.**

El Ministeri d'Educació, Cultura i Esports espanyol, a través de l'anomenada Oficina Europea Creativa-Cultura, assessora els professionals interessats a participar en el programa europeu cultural, amb tota la informació en castellà (<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cooperacion/oficina-europa-creativa-cultura.html>).

D'altra banda, la plataforma On-the-move ofereix abundant informació actualitzada sobre subvencions, beques, residències, intercanvis, etc., i no només en territori europeu (<http://on-the-move.org>).

III/ Després d'haver vist les estructures de suport a la producció i les diverses possibilitats de finançar una realització escènica, passarem a estudiar el **pla de comunicació**.

Què significa haver de comunicar un projecte? La **comunicació** consisteix en el procés de transmetre idees i informació sobre una iniciativa o assumpte d'interès a la comunitat. No es tracta únicament de fer publicitat o promocionar una activitat, sinó de comunicar la veritable índole del que es pensa fer i els valors que es volen transmetre. En l'era postfordista, la comunicació ja no és un procés unidireccional, sinó multidireccional: tant l'emissor com el receptor participen activament en el procés de comunicació. El públic d'un teatre, museu o festival (el receptor) ja no és el subjecte passiu de l'activitat cultural, sinó un agent viu que determina, d'alguna manera, les programacions d'aquests centres.

Què és un pla de comunicació? **Planificar** és una manera d'organitzar les accions que es duran a terme per tal d'aconseguir els objectius. Hem de tenir en compte tant els ciutadans com els agents culturals i les organitzacions implicades. Per a fer el disseny d'un pla hem de respondre les preguntes següents:

- > Per què volem comunicar-nos amb la comunitat? = Quin és el propòsit?
- > A qui volem comunicar-ho? = Qui és el públic?
- > Què pretenem comunicar? = Quin és el missatge?
- > De quina manera el comunicarem? = Quins canals de comunicació utilitzarem?
- > Amb qui hem de contactar i què hem de fer per a utilitzar aquests canals? = Com transmetrem en realitat el missatge?

El primer pas és definir els objectius de l'activitat, que poden ser plantejats o bé a curt i llarg termini o bé com a objectius qualitius i quantitatius. Una vegada l'equip sencer té clar quins són els objectius, es determina el conjunt d'accions que ens permetran aconseguir-los (el **pla d'acció**). Aquestes accions han de ser pensades en funció de les condicions humanes i econòmiques de l'equip.

El pla de comunicació té tres fases diferents:

ETAPA 1. Conceptualització del pla

- > Creació de la imatge corporativa.
- > Dossier i notes de premsa.
- > Comunicació digital: web, blogs i xarxes socials.
- > Publicitat i promocions.
- > Definició del pla d'acció.

ETAPA 2. Gestió, aplicació i seguiment del pla

- > Roda de premsa.
- > Premsa escrita generalista.
- > Mitjans audiovisuals.
- > Premsa especialitzada.
- > Informatius i agendes.
- > Convidats.

ETAPA 3. Valoració i conclusió

- > Indicadors per a la valoració del pla.
- > *Clipping.*
- > Memòria del projecte.

La imatge corporativa és fonamental en la conceptualització del pla.

Generalment és el primer que veu el ciutadà. A través de la imatge corporativa es comuniquen els valors ètics, estètics i polítics del projecte. És important trobar una fórmula que funcioni tant amb els elements impresos (programes de mà, cartells, fulls de mà) com amb els digitals (web, butlletí, xarxes socials, blogs). Per a la creació de la imatge corporativa hem de tenir en compte els punts següents:

- > **Llenguatge visual:** saber comunicar el missatge adequat amb els recursos de què disposa el projecte.
- > **Comunicació:** el dissenyador ha de conèixer bé els processos del pla i el projecte artístic per a captar els conceptes que el disseny ha de transmetre.
- > **Percepció visual:** conèixer les formes de veure i percebre dels usuaris als quals va dirigit el projecte. Cal tenir en compte el camp visual, el recorregut de la vista, els contrastos, la percepció de les figures, la trajectòria de la llum, etc.
- > **Administració de recursos:** és important aprendre a optimitzar els recursos, aprofitant totes les eines materials i els recursos humans (com la creativitat i l'enginy).

Hem de tenir en compte que cada dispositiu requereix un tipus de missatge diferent. No pot ser el mateix un missatge per a una nota de premsa que per a una acció en una xarxa social. Tenim elements, com el **dossier**, on ho explicarem tot amb el màxim detall (el text de presentació del projecte; la trajectòria artística; la programació; informació completa dels artistes que hi participen; els dies, horaris i espais, clarament especificats), i d'altres, com apunts a la xarxa social Facebook, que han de ser curts, clars, amb la informació justa i seductors, ja que es produeixen milions de missatges diaris a gran velocitat.

Abans de contractar la publicitat i les promocions, es recomana tenir les màximes propostes possibles, consultar-les amb l'equip i valorar-les conjuntament, ja que és una inversió econòmica que ha de tenir un fort impacte i convé no tenir la sensació que s'han malgastat els diners. Per exemple, les ràdios solen cedir falques de pocs minuts a canvi de col·locar el logotip en tots els elements de comunicació. Aquest tipus d'accions són bastant efectives i la inversió és mínima; depèn de la capacitat per a seduir els periodistes i dels contactes de l'equip de gestió.

D'altra banda, és fonamental conèixer els temps de les publicacions mensuals (generalment tanquen entre tres i quatre mesos abans de cada número), diferents de la premsa generalista, les notes de la qual s'envien dos o tres dies abans. Les relacions amb els mitjans audiovisuals solen ser diferents, ja que tenen més espai per a desenvolupar la seva feina, i solen demanar el dossier de premsa per a tenir la informació completa i, en molts casos, fer entrevistes de diversos minuts. En general, els mitjans de comunicació estan desbordats i cada vegada la publicitat ocupa més espai i redueix les pàgines de contingut. En les seccions de cultura, les arts escèniques solen tenir molt poca visibilitat, més enllà de grans festivals com el Festival de Otoño de Madrid, el Grec de Barcelona o el Temporada Alta de Girona. Per això, és recomanable convidar els periodistes especialitzats i donar-los un tracte especial.

IV/ Trobem una vasta bibliografia sobre la figura del **curador**,²¹ sobretot en l'àmbit de les arts visuals i el *performance art*, escrita en anglès. A la biblioteca de la Live Art Development Agency hi ha disponible material interessant sobre aquesta qüestió, en relació amb el *live art* –que és la terminologia que utilitzen al Regne Unit per a referir-se a les arts performatives (<http://www.thisisliveart.co.uk>)–. Més enllà d'això, podem afirmar que no existeix cap model preestablert per a desenvolupar les funcions del curador. El seu treball s'emmarca en els àmbits artístic, de producció i d'administració, i les decisions estan determinades per les condicions específiques de cada projecte. Per tant, el millor manual és l'experiència personal que cada professional va adquirint a la vida.

L'elaboració de la programació d'un festival i la d'un teatre parteixen de plantejaments diferents. Les característiques de l'una i de l'altra són les següents:

TEATRE

Programació d'un teatre

- > **Regular.** La programació es presenta cada setmana de manera regular durant tota la temporada. D'aquesta manera, l'equip treballa les estratègies del projecte a llarg termini, tenint una capacitat de resposta més gran davant de les possibles incidències.
- > **Estesa en el temps.** Les programacions pensades a llarg termini permeten consolidar un públic habitual amb més facilitat. La comunicació és determinant per a generar la imatge ètica i estètica del projecte.
- > **Variada.** A més de la programació regular, és comú trobar cicles, itineraris, seminaris, tallers i altres activitats en relació amb les pràctiques de creació i formació.
- > **Desenvolupament de diferents tipus de públic.** El fet de presentar una programació variada suposa atendre diferents segments de la població, i això implica conèixer les necessitats i els desitjos de cada tipus de públic.

FESTIVAL

Programació d'un festival

- > **Concreta.** El festival, com a activitat singular que es duu a terme en un moment determinat, presenta una programació concreta, amb la voluntat de crear un efecte d'impacte en el lloc on es fa.
- > **Efímera.** La programació té una durada curta (una o dues setmanes o, a tot estirar, un mes). Generalment, l'equip del festival hi treballa una gran part de l'any i s'ho juga tot a una carta. Les estratègies han d'estar molt ben definides i la capacitat de resposta ha de ser molt ràpida.
- > **Diferents espais.** Al contrari que en un teatre, les programacions dels festivals es presenten en diferents espais. Això permet generar col·laboracions amb altres projectes i contribuir a cohesionar el teixit cultural de la ciutat o el municipi.
- > **Públic més definit.** Les programacions dels festivals van dirigides a un segment de públic molt més concret i definit (per exemple, els festivals per a un públic infantil).

Segons aquestes característiques, podem concloure que un **festival**²² és un esdeveniment cultural singular, que se celebra en un moment concret de l'any. És molt complicat categoritzar els festivals, ja que no existeix cap

²¹ Aquí utilitzaré el terme *curador/a* per a referir-me a la figura del programador. Depenent del context, també empro el terme *comissari/ària*.

²² Els factors que determinen un festival depenen de qüestions climàtiques, econòmiques, de densitat de població, polítiques, socials...

model establert, sinó que hi ha tants models com festivals possibles. La realitat de cada projecte és totalment diferent i, per tant, es requereixen estratègies enfocades en el local perquè siguin reeixides. A continuació, una anàlisi de les estructures que faciliten el bon funcionament d'aquest tipus de trobades: la gestió de l'equip, la programació i la relació amb els artistes, la comunicació i el finançament.

EQUIP

La consolidació d'un equip estable és en gran manera una de les claus de l'èxit.

Així doncs, cal que el festival tingui una trajectòria perquè l'equip es constitueixi i es formi professionalment, des de la confiança i la transparència i amb una comunicació constant i horitzontal. És fonamental qüestionar, criticar i analitzar en grup el desenvolupament del projecte. Aquesta forma de treballar fa que un equip sigui capaç de resoldre ràpidament els problemes que sorgeixen durant el procés de producció i execució del festival. Sol ser més interessant per als membres de l'equip treballar amb estructures horitzontals. Encara que existeixi la figura del director, cal que aquest escolti, delegui i confiï. Si únicament pren ell totes les decisions, el bon funcionament s'acaba obstruint a causa de les limitacions que tenim totes les persones. No es pot arribar a tot. La diversitat de perfils dins de l'equip garanteix que totes les necessitats estiguin cobertes. Cada professional ha de saber quines són les tasques que haurà de desenvolupar, per a treballar amb més fluïdesa.

L'organigrama de l'equip es basa en aquestes figures:

- > La direcció se sol encarregar de la programació artística.
- > La producció s'encarrega de tota la programació i la logística del festival.
- > Els tècnics fan possible que els espais del festival s'adaptin al màxim a les necessitats tècniques de les realitzacions escèniques.
- > La comunicació s'encarrega de desenvolupar les estratègies del pla definit per l'equip, així com d'atendre els professionals i el públic del festival.

PROGRAMACIÓ I RELACIÓ AMB ELS ARTISTES

La programació és la principal marca identitària d'un festival.

Com he dit anteriorment, no hi ha fórmules exactes en les programacions. Són molts factors els que hi entren en joc. És fonamental tenir un projecte definit, saber el que es vol comunicar i mostrar. La programació és plena de qüestions de caràcter ètic, estètic, polític i social. És molt important conèixer els projectes en directe i parlar amb els artistes. Per a això, el curador ha de participar en altres festivals fora de la ciutat on treballa, compartir experiències amb altres professionals, conèixer els processos de creació i de producció, les publicacions... En definitiva, conèixer el mitjà en el qual treballa.

Les pràctiques més habituals són:

- > Els curadors solen anar a les trobades professionals –festivals i fires– per a veure els treballs en directe, acompanyar els processos i parlar amb els artistes.
- > Una altra opció és rebre el material audiovisual i veure'l des de l'oficina. Aquest funcionament no és gaire efectiu, ja que els curadors reben grans quantitats de material i acaben programant les companyies que coneixen. Sabem que l'experiència en viu mai no pot substituir el format de vídeo. D'altra banda,

els curadors no solen comportar-se com a simples compradors; és més interessant poder acompanyar el procés, compartir amb l'artista, intercanviar idees...

- > Hi ha organitzacions que opten per obrir una convocatòria (el conegut *open call*) per a rebre propostes de diferents procedències i a partir d'aquestes, elaborar una programació.

Segons la meua experiència, la primera opció és la més efectiva, ja que les trobades professionals és on es generen les complicitats i els interessos comuns. Els festivals han d'afavorir la creació a través de les produccions, coproduccions i residències, i la millor manera de fer-ho és trobant-se i compartint idees. Un factor important que hem de tenir en compte en les programacions és l'espai. Sovint veiem com el treball de les companyies es veu afectat per una falta d'organització i planificació de l'equip de producció. L'espai és vital per a les creacions i per a la imatge pública del festival.

COMUNICACIÓ

L'equip de comunicació ha de treballar braç a braç amb els curadors per a crear plegats el discurs del festival. Així, podem dir que la comunicació forma part del mateix procés de creació del festival. Les estratègies de comunicació –pel fet de ser un esdeveniment efímer i singular– han de ser molt diferents de les d'un teatre amb programació regular.

Un festival requereix una comunicació d'impacte amb missatges clars i directes, accions concretes, respostes ràpides i molta creativitat.

FINANÇAMENT

Un pla de finançament mal gestionat pot posar fi a la vida d'un festival.

És important disposar d'un professional dedicat exclusivament a això, a fi d'evitar el caos i la pèrdua de recursos. Aquesta figura ha de conèixer a la perfecció el sistema de recaptació de fons, tant públics com privats.

V/ En l'àmbit institucional, un altre element interessant que cal analitzar són les **xarxes**, com a espais de comunicació horitzontal, no jerarquitzats i creats per a facilitar la circulació d'informació i coneixement sobre el sector de les arts escèniques. Malgrat que no tenen com a objectiu la circulació d'espectacles, treballen per a aconseguir programacions estables en els teatres, auditoris i festivals membres de la xarxa mitjançant la cooperació i col·laboració entre ells. Els circuits van ser creats per a facilitar la circulació dels treballs escènics, que, prèviament seleccionats, són triats per un comitè artístic. S'estableixen uns acords entre les entitats membres per a garantir un mínim de funcions als artistes i companyies i, d'aquesta manera, contribuir a la consolidació del sector.

La xarxa més coneguda a l'Estat espanyol és Redescena (<http://www.redescena.net>). Creada l'any 2000, actualment té 137 associats i un total de 700 espais escènics públics. Redescena és una associació sense ànim de lucre, en conveni amb l'INAEM (Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música), que pertany al Ministeri d'Educació, Cultura i Esports. La xarxa s'organitza de la manera següent:

- > **Assemblea general:** òrgan suprem que tutela i decideix mitjançant deliberacions i votacions el funcionament de l'associació.

- > **Junta directiva:** formada per president, vicepresident, secretari, tresorer i cinc vocals, que representen, coordinen i administren l'associació en relació amb els dictàmens dels estatuts.
- > **Oficina de coordinació:** com el seu nom indica, és l'òrgan professionalitzat de gestió.

Redescena està formada per comissions relacionades amb les diferents disciplines de les arts escèniques (teatre i circ, música, ballet, dansa i arts del moviment), els membres de les quals duen a terme un seguiment del panorama nacional al llarg de l'any amb la finalitat d'assessorar els diferents espais, circuits i festivals membres.

Una altra de les xarxes és la Red de Teatros Alternativos (<http://www.redteatrosalternativos.org>), que ja hem esmentat anteriorment. A Europa trobem l'European Off Network (<http://www.eonnetwork.eu>). Una xarxa de festivals d'àmbit internacional és el World Festival Net (<http://www.worldfestivalnet.com>).

■ AUDIOVISUAL-TECNOLOGIA

El que fa que ens interessi o ens agradi una realització escènica és la combinació (equilibrada, elegant, sorprenent...) del conjunt d'elements que la componen. Amb la democratització de la tecnologia, van aparèixer nous elements en les arts performatives que van donar lloc a variacions escèniques, com les instal·lacions multimèdia o la videodansa (*dance for camera*).

Amb l'ajuda de càmeres es registren els moviments; és possible alterar la veu dels *performers*: alentir, accelerar, retenir com si estiguessin congelats i combinar-los amb material preenregistrat. Es produeixen múltiples efectes en la combinació d'imatges reals i digitals. En definitiva, es dissipa el que tradicionalment entenem per «teatre viu» en la barreja entre arquitectura, espai físic i espai digital. No obstant això, la recerca ha avançat molt i hem passat de l'ús de la càmera per a fer un simple registre a la creació de nous elements en el llenguatge escènic com el *video mapping*, els *hyperinstruments* o el *wearable computing*.

Entre 1961 i 1962, **Nam June Paik** va concebre un concert per a piano que es tocava simultàniament a Nova York i a Xangai. El 1965, **John Cage** va presentar *Variacions V* al Lincoln Center de Nova York, una peça multidisciplinària en la qual intervenien **Merce Cunningham** en el treball de moviment i coreografia, els films de **Stan van DerBeek**, les imatges distorsionades de **Nam June Paik** i el *sound system* dels compositors **David Tudor** i **Max Mathews**. No hi havia un pla previ de notació, sinó que els diferents elements discorrien simultàniament, en virtut del principi d'indeterminació. Cage va crear la partitura *a posteriori* com a registre del que s'havia esdevingut (<https://www.youtube.com/watch?v=iqtfznm3de4>). El 1967, **Bruce Nauman** va crear *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, un dels films que va registrar al seu estudi en la seva recerca sobre el moviment (https://www.youtube.com/watch?v=ccrsd_p-nim). Un any després, **Norman McLaren** presentava el seu *Pas de deux*, una de les peces que van marcar la relació entre la dansa i la tecnologia (https://www.youtube.com/watch?v=9bxwwz5tv_i).

Durant la dècada dels anys setanta, el **Wooster Group** utilitzava imatges electròniques a les seves peces teatrals; per exemple, en *El mico pelut*, un combat de boxa entre un blanc i un negre. Hans-Thies Lehmann explica el següent:



Resulta lògic que la tècnica del vídeo reveli la seva pròpia tendència a ser utilitzada per a mantenir la copresència de la imatge i l'actor en carn i os, la qual cosa funciona generalment com a autoreferencialitat del teatre exercida a través de la tècnica. Es tracta d'un moment central en el treball d'aquest grup, que va prendre el seu nom del carrer Wooster, de Nova York, on tenia la seva seu el Performance Group, de Richard Schechner, del qual es van escindir el 1975. Aquí el teatre es va fer conscient de les seves possibilitats tècniques, desmuntades en elements individuals. La maquinària teatral es va fer visible i el funcionament tècnic de la realització escènica es va exhibir obertament: cables i equips tècnics, aparells que no s'ocultaven per pudor o s'obscurien, sinó que, com a *attrezzo*, es van integrar en l'actuació com un element més. (Lehmann, 2013, pàg. 404)

L'audiovisual és un recurs molt habitual en els treballs de La Carnicería, la companyia de teatre que dirigeix **Rodrigo García**; per exemple, a *Daisy* (<https://www.youtube.com/watch?v=1qilrw4auoe>). Més enllà del recurs audiovisual com un element més de l'escenografia, tenim el treball de **Macarena Recuerda**, les realitzacions escèniques de la qual es construeixen a partir de la interacció entre el cos de la *performer* i la manipulació d'unes instal·lacions de cartró projectades en una pantalla (<http://www.macarenarecuerdashpherd.com>).

Pipilotti Rist, durant els anys noranta, muntava instal·lacions en què l'espectador entrava en una sala, s'acomodava a terra amb coixins i es deixava portar per les imatges reproduïdes en dues o tres grans pantalles, acompanyades d'una música que el portava a estats de relaxació o que, fins i tot, el podia fer entrar en trànsit (https://www.youtube.com/watch?v=a56rpz_cbdc). Però això no era nou. A la dècada dels setanta, els artistes brasilers **Hélio Oiticica** i **Neville d'Almedia**, en la seva recerca sobre el *quase-cinema* i la participació de l'espectador, van crear unes instal·lacions conegudes com *cosmococas* (https://www.youtube.com/watch?v=cli9eyr_va8).

De les videoinstal·lacions hem passat al cos cibernètic, metacos o *performer transmedia*. A Catalunya, un dels pioners va ser **Marcel·lí Antúnez**, fundador del conegut grup de teatre La Fura dels Baus. Quan va abandonar La Fura va començar a investigar el cos cibernètic, i va desenvolupar peces com *Transpermia* (<https://www.youtube.com/watch?v=sisrlkt3nn0>). La companyia de dansa de **Blanca Li** també ha experimentat amb el cos robot en escena (<https://vimeo.com/73267626>). La Forsythe Company, amb *Motion Bank* com a principal eix de recerca, treballa amb el codi com a material artístic per a presentar maneres noves i diferents d'entendre el cos (<https://www.youtube.com/watch?v=plxwsyckkxe>). Aquests són només uns quants exemples de la quantitat de producció que s'està fent en la recerca sobre cos i tecnologia. El repte més important a què s'enfronta l'artista escènic, quan intervien intel·ligències artificials, és la gestió de la complexitat i la seva lluita contra l'avorriment. Es tracta d'una negociació permanent entre el control i l'atzar. Cal tenir molta paciència i recursos per a poder mantenir aquest tipus de treballs.

La videodansa o *dance for camera* sorgeix de la trobada entre el moviment de la dansa i el moviment cinematogràfic. S'ha escrit i s'ha produït molt des del seu començament al segle XIX. A continuació presentaré algunes notes per als estudiants que estiguin interessats a investigar aquest camp.

Serpentine Dance (1894) s'ha considerat la primera peça de videodansa (<https://www.youtube.com/watch?v=snxnfceo5dq>). Fem un salt gegant i anem als treballs de **DV8-Physical Theater** (<https://www.youtube.com/watch?v=nxykoqrimho>); el cineasta **David Hinton** té un treball molt bonic amb la coreògrafa africana **Nora Chipaumire** (<https://vimeo.com/16990097>); a Catalunya, **Txalo Toloza** i **Sonia Gómez** col·laboren des de fa més d'una dècada en realitzacions escèniques de gran format, però també tenen peces com aquesta (<https://www.youtube.com/watch?v=scchznj-oey>); en el tròpic trobem el treball de l'artista brasiler **Yuri Tripodi** (<https://vimeo.com/145468684>).

Quant a punts de trobada, el festival de referència a Europa és Cinedans (<http://cinedans.nl>); a l'Estat espanyol tenim el festival bianual IDN del col·lectiu NU2's, curat per l'artista Núria Font, la seu del qual és el Mercat dels Flors (Barcelona) (<http://www.nu2s.org>), i des de 2013 el festival Choreoscope presenta una programació nacional i internacional també a Barcelona (<http://www.choreoscope.com>); a Portugal, el festival Inshadow sol mostrar treballs molt interessants (<https://inshadowfestival.wordpress.com>); si passem a Amèrica Llatina, tenim a Mèxic el festival Agite y Sirva (<http://www.agiteysirva.com>); a l'Argentina, el festival Videodanzaba (<http://videodanzaba.com.ar>); al Brasil, el festival Dança em Foco (<http://www.dancaemfoco.com.br>), i a Xile, el FIVC (<http://www.videodanza.cl>).

Finalment, qui estigui interessat en la història de la videodansa, el llibre més complet és *Dancefilm: choreography and the moving image*, editat per Oxford University Press.

■ INTIMITAT-EXTIMITAT

En el segle XIX apareix per primera vegada la noció de **privacitat**. Però no serà fins a mitjan segle XX quan s'estableix, en l'article 12 de la Declaració Universal dels Drets Humans, el dret a la vida privada com un dret humà. En la modernitat el públic abasta el social i el polític, mentre que el privat –desconnectat del procés de producció– té a veure amb l'esfera de la intimitat.

A l'escenari les actuacions són observables des de diferents angles de visibilitat: d'una banda, el de l'actor/ballari, i de l'altra, el del públic assistent.

La *performance* altera les distincions tradicionals entre el públic i el privat. En les dècades dels seixanta i setanta, les dones artistes col·loquen en escena l'àmbit de la privacitat per a reflexionar críticament sobre les estructures patriarcals, l'espai domèstic, la sexualitat i el dret al plaer, la despenalització de l'avortament i la violència sota el conegut lema «el personal és polític». La intimitat adquireix una dimensió performativa. Aquestes artistes fan accions a l'espai públic que pertanyen a l'àmbit de la intimitat, tot qüestionant el sistema cultural i social. La pràctica performàtica va ser l'instrument perfecte per a la reformulació dels postulats en què es basaven els moviments feministes.

Valie Export va presentar una sèrie de *fotoperformances* anomenades *Genitalpanik*, el 1969 a Alemanya ([http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1963](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1963)). El seu treball és rellevant dins de la història de l'art feminista per les seves «*performances* de guerrilla». Als Estats Units, **Martha Rostler**, a *Semiotics of the Kitchen* (1975), fa una *performance* a la manera d'un programa de televisió convencional en què explica el significat dels estris d'una cuina, com a crítica a aquesta violència inherent a l'afirmació de «la dona en la cuina» (<https://www.youtube.com/watch?v=vm5vzae8y5c>). Entre 1972 i 1975, l'artista cubana **Ana Mendieta** va fer diversos treballs amb un enfocament feminista sobre el cos de la dona i la natura, la mitologia, la violència i les relacions de poder en el món de l'art, com *Facial Hair Transplant* (1972). La investigadora **María del Mar López-Cabrales**, de la Universitat de Colorado, va escriure un article molt interessant sobre la vida i obra de Mendieta (<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>).

El treball del col·lectiu mexicà Polvo de Gallina Negra (**Mónica Mayer** i **Maris Bustamante**) van fer una acció al Canal 2 Televisa de Mèxic titulada *¡Madres! Madres por un día*,²³ en què qüestionaven les pressions que la societat projectava sobre les dones quant a la maternitat. A la dècada dels noranta, **Annie Sprinkle** presenta *A Public Cervix Announcement*, una *performance* en la qual convida el públic a observar el seu úter. L'acció comença explicant al públic les quatre raons per les quals està fent *A Public Cervix Announcement*: 1. Molts de vosaltres mai no heu vist el coll de l'úter. 2. Crec que el meu és preciós. 3. Vull mostrar-vos que no hi ha dents aquí dins. 4. En una altra època, les dones no podien portar faldilles per sobre dels turmells i després van passar a posar-se minifaldilles. El següent pas és aquest. Llavors convidava el públic a apropar-se amb una llanterna i observar el seu úter per dins (<http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement>).

En aquests últims anys, una sèrie de projectes postporno s'han desenvolupat en el context espanyol, i la ciutat de Barcelona n'ha estat un dels focus principals. El col·lectiu Quimera Rosa investiga el cos i la sexualitat des d'una perspectiva postporno juntament amb una sèrie de recursos tecnològics, com podem veure a la *performance* *Sexus 3 aka La Violinista* (<https://vimeo.com/89096909>).

Des de la dècada dels anys seixanta fins ara tenim innombrables exemples d'artistes que han privilegiat l'espai biogràfic per a construir peces emmarcades en l'àmbit de l'íntim. Són artistes que des de diversos llenguatges (la dansa, el teatre, la instal·lació, l'audiovisual) exploren el binomi «**íntim/biogràfic**»: les experiències dels dife-

²³ <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&aneu=132&i=>

rents cicles vitals, la memòria, les trobades individuals i col·lectives, els llaços familiars, els vincles de proximitat, els somnis i el desig que formen part del nostre dia a dia. *Mi madre y yo* (<https://vimeo.com/88065178>) és un treball de **Sonia Gómez**, en què l'artista catalana convida la seva mare a explicar passatges de les seves vides. Sonia explica el següent:

El procés de creació va ser molt interessant, ja que la peça havia d'adaptar-se a ella i a mi, però sobretot a ella. Vam partir de textos, imatges i coreografies senzilles que totes dues poguéssim gaudir i memoritzar. I així, sense més ni més, vam passar sis anys de gira, viatjant per mig món i els nostres llaços de mare i filla es van consolidar des d'un lloc molt especial.

La dramaturga argentina **Lola Arias** va presentar el 2009 *Mi vida después*, una peça de caràcter documental en què sis *performers* narren la seva experiència com a fills de desapareguts a l'última dictadura civicomilitar argentina. En aquest treball no hi ha un espai-temps figurat; com a la vida (com a la pràctica performàtica) les accions transcorren en l'espai i temps present. Al programa de mà la directora afirma el següent: «La meua vida després transita pel caire entre el real i la ficció, la trobada entre dues generacions, el *remake* com a forma de reviure el passat i modificar el futur, l'encreuament entre la història del país i la història privada» (<https://www.youtube.com/watch?v=7qieelzorhi>).

Els objectes i la roba que portaven els seus pares són testimonis d'un passat actualitzat que produeixen una experiència transformadora, tant per als actors com per als espectadors. Conèixer i viure estèticament el passat suposa produir experiència i subjectivitat. D'alguna manera, totes aquestes pràctiques de l'íntim suposen un mode d'estetització del quotidià. Desmunten el lloc sagrat de l'objecte artístic i convoquen sabers, experiències i relats quotidians a partir d'un vincle interpersonal entre artista i espectador. Aquest espai biogràfic provoca una trobada i un moment d'intimitat que adquireix una forma performativa.

Yo no soy bonita, d'**Angélica Liddell**, és una història real. La peça es basa en l'assetjament sexual que va sofrir la dramaturga quan tenia nou anys. A partir d'aquest record, denuncia la humiliació a la qual es veuen sotmeses moltes dones en les diferents fases de la vida (<https://www.youtube.com/watch?v=-ao9tr83zqk>).

Els anys seixanta i setanta, el contacte entre els *performers* i els espectadors va contribuir a desestabilitzar la dicotomia «públic/privat», vigent a la societat burgesa del segle XVIII. No obstant això, a partir de la dècada dels noranta, aquesta dicotomia va perdre la seva vigència i els assumptes més íntims van passar a formar part de l'esfera pública. L'extimitat –entesa com l'exposició dels aspectes íntims de la persona– és un concepte prestat de Lacan, que actualment és emprat amb un sentit diferent per sociòlegs, antropòlegs i psicoanalistes, a les anàlisis sobre la construcció de la identitat a les xarxes socials i a internet en general. En les arts performatives l'extimitat és una arma política, com podem veure en molts dels treballs presentats aquí. Angélica Liddell, en una entrevista per al Festival Internacional de Buenos Aires (2011), va afirmar el següent sobre *Yo no soy bonita*: «Per a mi és una manera de fer pornografia de l'ànima i trencar la barrera del pudor, és una manera de fer política amb el meu cos.»

■ MENJAR

Des de les pintures de Giuseppe Arcimboldo (segle XVI) fins al nostre present, trobem nombrosos exemples d'obres d'art i pràctiques artístiques que fan ús dels aliments i s'apropien de la cuina com un altre espai escènic. Aquí entren en joc diferents conceptes: la gastronomia, l'erotisme, la creativitat, l'art de la trobada, l'experimentació enfront de la tradició, la violència, el joc i el ritual.

A Documenta 2007²⁴ va haver-hi un intent d'institucionalitzar la pràctica culinària en el context de l'art contemporani, i s'hi va convidar Ferran Adrià, i el restaurant El Bulli (Girona, Catalunya) va ser un dels espais d'aquest gran esdeveniment artístic. Aquest desplaçament de la pràctica artística a la gastronomia va obrir, una vegada més, el debat sobre els límits de l'art. Un plat d'El Bulli és art o no és art? Adrià ens dona una resposta força clara: <https://vimeo.com/34247365>. Però com passa sovint, l'interessant no són les respostes sinó les reflexions i els discursos que es van generar entorn del debat.²⁵

D'aquest episodi em sembla important destacar dues coses: primera, l'escenificació del ritual, que va des del viatge de Kassel al restaurant a Girona fins al mateix espai on es desenvolupa la *performance* (la visita a la cuina, l'hort, els cellers de vi, l'elecció de la taula, la dramatúrgia dels cambrers, la salutació final de Ferran Adrià, és a dir, totes les convencions que impliquen assistir a un restaurant d'aquesta categoria); segona, l'experiència (emocional, espiritual, gustativa, sexual) que es viu en cadascun d'aquests plats.

El 2012 l'artista filipí **Joseph (Pepe) Patricio** va organitzar a Madrid una sèrie de trobades en espais domèstics anomenades *Es-Cena*. Es tractava de cuinar les sobralles de les cuines per les quals passava, com a mitjà per a investigar la crisi econòmica i social d'Espanya i la seva pròpia (<http://www.teatron.com/nomadinprogress/blog>).



Cuinar els aliments és una pràctica que vaig aprendre i vaig desenvolupar com un cos emigrant per Europa. El primer plat que vaig preparar va ser un intent d'adob (un plat filipí de pollastre amb salsa de soja, vinagre i all) per a un grup d'amics a Vevey, Suïssa, el 2009. Aquesta pràctica de fer adob per als amics després faria el seu pelegrinatge i arribaria a llocs com Mulhouse, Nantes, París i, més tard, a Amsterdam, Leamington Spa, Burgos, Madrid i Berlín. (Cornago i Patricio, 2013, pàg. 296-297)

El joc de Pepe tenia solament una regla: cuinar amb el que hi havia. En cadascuna d'aquestes trobades es creaven petites comunitats efímeres, on la cuina era l'excusa perquè passés una altra cosa, és a dir, el desig de relacionar-se amb allò que s'està esdevenint, però també amb altres persones. Aquest tipus de propostes interroguen els límits de l'art, no des de la pregunta «això és o no és art?», sinó creant un context relacional i generant nous models de sociabilitat que trenquen la dicotomia de vida quotidiana i pràctica artística.

Les propostes d'**Opavivará**, a Rio de Janeiro, són menys intimistes. Aquest col·lectiu es dedica a fer intervencions en galeries i museus, així com a crear situacions d'ocupació de l'espai públic, amb l'objectiu de propiciar experiències col·lectives. La *Cozinha Coletiva* (2010) va ser una invitació per a trobar-se, cuinar junts i connectar-se a través de les olors i els sabors dels aliments (<http://www.opavivara.com.br/p/cc/cozinha-coletiva-ap>). La idea d'«estar junts» és un dels eixos principals del treball d'aquest grup d'artistes.

²⁴ <http://www.documenta12.de/index.php?id=100> tage

²⁵ Els estudiants interessats en aquests textos poden contactar amb la consultora.

En un format teatral més tradicional tenim *Notas de cocina* (1995), de la companyia La Carnicería, de **Rodrigo García**. L'obra consistia en l'acumulació de desenes de microseqüències textuais, acompanyades d'accions, danses i jocs, entre els quals es trobava la preparació del sopar, que mentre s'anava coent als fogons del fons desprenia un estimulant vapor que impregnava progressivament tot el teatre (<https://www.youtube.com/watch?v=sujinbneo00>).

Sopa (2002), de **Gabriel Baggio**, va ser una trobada entre l'artista, la seva mare i la seva àvia per a cuinar la mateixa recepta familiar d'una sopa. Baggio no estava especialment interessat a propiciar una trobada – degustació del plat– sinó a ressaltar que la recepta representa la transmissió imperfecta d'un text (<http://www.gabrielbaggio.com/sopa.html>). Encara que no fos l'objectiu primordial de l'artista, *Sopa* va generar un espai de trobada i reunió entre l'artista, la seva família i els assistents (una comunitat efímera), i va activar una reflexió sobre els rols de gènere, els rituals culinaris, la (re)construcció de les tradicions i la memòria. La cuina, en general, convida a la creació d'un espai íntim i emocional on s'actualitza el passat en el present.

Nyam-nyam és un espai situat al barri del Poblenou (Barcelona) gestionat per **Iñaki Álvarez** i **Ariadna Rodríguez**. És un projecte viu, en procés i sustentat per aquests dos artistes que té com a element articulador la cuina. Nyam-nyam va néixer enmig de la crisi i gràcies a aquesta. Una mostra més de com els períodes de ruptura obren possibilitats de transformar territoris des d'una dimensió micropolítica. La cuina, entesa com un lloc de creació i de pràctica política, és travessada per una sèrie d'activitats que combinen arts visuals, música, *performances*, literatura i un compromís militant amb la selecció d'aliments i amb els productors a petita escala (<http://www.nyamnyam.net>).

Cal destacar que no es tractava únicament de crear un projecte per a sobreviure a una crisi, sinó de treballar generant altres formes de relacionar-se amb els altres, conreant l'art de la trobada, donant espai i temps perquè els artistes poguessin treballar des de l'«assaig i error», sense la necessitat de presentar propostes acabades, i aprenent la lentitud dels temps que cada dispositiu requereix. Nyam-nyam és un projecte vital amb un fort potencial transformador en l'àmbit del quotidià, però també és un projecte polític que no denuncia els models homogeneïtzadors sinó que revela, a través de les seves pràctiques, les relacions de dominació de l'esfera cultural.

■ MODES D'ORGANITZACIÓ I PRODUCCIÓ

Els modes d'organització i producció cultural han estat concebuts a partir de dos blocs: «societat i gestió comunitària» i «mercat i indústries culturals», com dues formes contraposades d'entendre la cultura en general i les pràctiques performatives en particular.

La **gestió comunitària** té a veure amb els llocs de democràcia urbana, on la ciutadania participa directament en la producció d'espais, recursos i polítiques, és a dir, són formes alternatives de consum, interacció social i participació política. La gestió comunitària es basa en un procés de mobilització social permanent. Els agents que gestionen aquests serveis culturals solen tenir perfils diferents: d'una banda, les tradicionals associacions de veïns, i de l'altra, els nous activistes urbans, persones que utilitzen el seu coneixement per a desenvolupar projectes col·laboratius. Aquests projectes poden ser centres culturals de gestió comunitària, com La Tabacalera (<http://latabacalera.net>), cooperatives de treball, grups de criança compartida, horts urbans, etc. Una de les qüestions urgents actualment és pensar quin hauria de ser el paper de l'Administració pública davant d'aquests nous tipus d'organització social.

En contraposició, les **indústries culturals** són definides com aquelles activitats que tenen com a objectiu la producció, la promoció, la difusió i la comercialització de béns, serveis i activitats culturals, artístiques o de contingut patrimonial. Es diu que aquestes indústries són el «centre de l'economia creativa» pel fet d'abraçar àmbits com l'economia, la cultura i la tecnologia. En el context espanyol, aquesta «economia creativa» representa el 3,5% del PIB; en el Fòrum Indigestió (2013), Rubén Martínez afirmava que «parlar d'indústries creatives no és una manera de descriure una realitat productiva, sinó un tipus de discurs i polítiques que interpreten i produeixen un tipus de realitat social i política».²⁶ Això ho deia en el cas del Regne Unit, però sembla clar que podem pensar-ho en altres contextos, com el nostre.

²⁶ <http://www.nativa.cat/2013/12/la-economia-de-la-cultura-no-existe>

■ SOCIETAT / GESTIÓ COMUNITÀRIA

La caiguda del mur de Berlín (1989) marca l'inici d'aquest món global on vivim, que se sap interdependent però que cada vegada se'ns presenta més fragmentat, a causa dels conflictes constants (culturals, ideològics, religiosos) que ens envolten. A partir de l'11 de setembre de 2001, la nostra contemporaneïtat es presenta en forma de dualitat: ells i nosaltres. Un jo i un nosaltres privatitzat i tancat en les lògiques del valor, de la competència i de la identitat. La pregunta és inevitable: com podem estar junts en aquest món comú? La vida en comú es refereix al conjunt de relacions materials i simbòliques que fan possible la nostra supervivència. No podem dubtar de les nostres relacions d'interdependència. Ens necessitem per a resoldre el més bàsic de la nostra vida: el menjar, la casa i el fred. Cadascun de nosaltres no és un, sinó un en relació amb una situació que ens presenta les nostres diferències, actituds, desencaixaments, desconexions. No som un i després el grup —com la suma de cada un—, sinó que som una multitud que ha de negociar els afectes, els desitjos i els intercanvis. Marina Garcés assenyalava: «I si nosaltres no som els uns i els altres, posats cara a cara, sinó la dimensió del món mateix que compartim? Així el nosaltres no seria un subjecte plural, sinó el sentit del món entès com les coordenades de la nostra activitat comuna necessàriament compartida» (Garcés, 2013, pàg. 30).

El desembre de 2012, els investigadors **Óscar Cornago** i **Carolina Boluda**, juntament amb el CETAE, organitzen una trobada a València sota el títol «¿A qué estamos jugando?» (<http://cetae.weebly.com/iquesta-que-estamos-jugando.html>). L'objectiu era discutir d'una manera teòrica i pràctica la possibilitat de la comunitat —o de l'esdeveniment— en relació amb el nosaltres com a artistes, gestors, crítics, teòrics, activistes... Aquesta trobada va donar com a resultat el llibre, coordinat pel mateix Cornago, *Manual de emergencia para prácticas escénicas* (<http://contintameties.com/coleccionescenicas/manual-de-emergencia-para-practicas-escenicas/#>), del qual m'he servit per a desenvolupar les idees relacionades amb les pràctiques col·lectives i col·laboratives.

En «¿A qué estamos jugando?» l'important era la trobada, és a dir, la celebració dels orígens de l'escena com a esdeveniment col·lectiu. L'important, entre la gent allà reunida, no era el que s'hi feia sinó el fet d'estar junts. Aquest ésser-en-comú no es dona en comunitats creades a partir d'identitats preconcebudes, ni en la singularitat de l'individu, sinó justament en l'esdeveniment, en la relació amb l'altre, com a cos afectat pels efectes que produeix la trobada. «L'esdeveniment som nosaltres.» El que va ocórrer allà no és el reconeixement de la peça o del que està passant com a proposta artística. Si l'*establishment* artístic valida la trobada com a artística o no, no afecta gens el que s'hi va viure.

Aquestes pràctiques generen una nova politització de la corporalitat: aquest cos no és el dels moviments de protesta política de la segona meitat del segle xx (com un cos alliberat), sinó un cos preocupat per un món que cada dia percep més límits al seu espai vital: qüestions econòmiques, emocionals, psicològiques, culturals, ecològiques... I que a partir de la creativitat, organitza i ocupa físicament un espai (escènic), utilitzant la paraula per a inventar noves maneres de relacionar-se.

En aquest tipus de propostes no se sap el que s'esdevindrà. Es produeix una pèrdua de control i l'atzar adquireix més protagonisme. Tot i que hi havia un programa predefinit, «¿A qué estamos jugando?» es va basar en la idea de deixar l'espai obert a l'esdeveniment, posant en relleu la idea d'estar junts. Aquí es produeix un canvi de paradigma: es redefineix el treball de programació i artístic fet fins ara, a partir d'algunes qüestions: com es pot proposar una trobada sense imposar res? Qui és el públic? La trobada, entesa com un espai de negociació constant, no s'articula a partir d'una lògica prèvia, sinó que es redefineix i renegocia constantment. D'aquesta manera, podem afirmar que els espectadors i els artistes van conivir en l'espai i en el temps durant «l'obra», és a dir, van participar junts en el procés de creació. En aquesta circumstància, és interessant la pregunta: què ofereix l'artista/el curador/el gestor a la ciutat i què ofereix la ciutat a aquestes figures?

Actualment trobem multitud d'obres d'art que tracten sobre temes polítics d'una manera força banal, pensades per al reconeixement i l'autoconsum. Com a treballadors culturals hauríem de preguntar-nos de quina manera tractar la realitat i amb la realitat. L'honestedat és la clau. Marina Garcés afirma: «L'honestedat és alhora una afecció i una força que travessen cos i consciència per a inscriure'ls sota una posició en la realitat» (Garcés, 2013, pàg. 69). L'honestedat, com assenyala aquesta filòsofa, exerceix una violència cap a un mateix –perquè suposa deixar-se afectar pels efectes del món– i cap al real –perquè implica estar en escena–.

Deixar-se afectar significa aprendre a escoltar per a transformar-se, trencant una mica de nosaltres mateixos i recomponent noves aliances. Implicar-se significa exposar-se. I no hem de confondre-ho amb participar. Existeixen moltes oportunitats per a participar que anul·len la nostra implicació. El nostre sistema de representació política n'és un clar exemple. Participar no és implicar-se. El món ens presenta un ampli ventall de possibilitats preestablertes, en les quals podem participar. Per això, és important la pregunta: com ho hem de fer per a estar oberts, disponibles, exposats al que ocorre, als altres, i treballar amb honestedat (implicant-nos)?



La cultura és avui l'instrument que ofereix una experiència despolititzada de la llibertat i de la participació. Els dos principis de la política democràtica són experimentats de manera no política des de l'esfera cultural: la llibertat se'ns ofereix com a llibertat d'elecció entre gustos, estils i visions del món que coexisteixen uns al costat dels altres en la més completa indiferència. I la participació consisteix a assistir, ser convocat o haver consumit aquelles propostes que se'ns ofereixen, amb més o menys èxit. Així ho recull la crítica quan una proposta cultural ha funcionat: "èxit de participació". Però participar, en aquest sentit, no és implicar-se. Participar, com en l'exercici del vot, és ser comptat sense comptar per a ningú. (Garcés, 2013, pàg. 78)

La cultura ha estat colonitzada per les lògiques del mercat: es tracta de crear llocs de treball, d'augmentar el percentatge del PIB i d'oferir diversió i entreteniment. Però la realitat és que no està passant res. Per què ens obstinem a generar tanta activitat en la qual no passa res? «La cultura no és un producte a vendre ni un patrimoni a defensar. És una activitat viva, plural i conflictiva amb la qual homes i dones donem sentit al món que compartim i amb el qual ens impliquem. [...] És l'activitat significativa d'una societat capaç de pensar-se a si mateixa» (Garcés, 2013, pàg. 77-79).

Davant d'aquesta situació, sembla urgent redefinir l'àmbit de la política i la cultura. Les arts escèniques permeten repensar la comunitat des del cos i la seva poètica. L'experiència estètica produeix una sèrie de connexions i transformacions que reestructuren les relacions entre els cossos i la manera d'adaptar-se al món on viuen. En l'última edició del festival LP'11, **Paz Rojo** va presentar *Lo que sea moviéndose así*, un treball que planteja aquesta problemàtica des del cos (<https://vimeo.com/103407549>).

La cultura està presa en la visibilitat com a presència mediàtica.

Ser artista o ser curador és guanyar convocatòries que acreditin aquest estatus. L'important és estar present en aquest espai de visibilitat, de reconeixement, però també de control. L'activitat és el que dona sentit a qualsevol proposta cultural: programar, convocar, exposar-se, comunicar. En l'àmbit de la cultura també impera el ritme de la productivitat. Però què passa quan no fem res?

Una de les qüestions en les pràctiques col·lectives que es van desenvolupar a «¿A qué estamos jugando?» va ser la relació entre el joc i el treball. Ricardo Masté²⁷ va llançar la pregunta: ens atrevim a no fer res? Una de les

²⁷ <http://www.colaborabora.org>

activitats partia de la provocació d'atrevir-se a no fer res, sostenir el buit i evitar la posició explícita de líders. El resultat va ser comprovar que un grup de persones sense líder tenen la capacitat d'autoregular-se i autoorganitzar-se per tal de satisfer els seus desitjos i les seves necessitats com a grup i com a persones. Per a això, es necessita un període d'adaptació, aprenentatge i constitució, per a ser capaç de mantenir aquest tipus d'estructura. Es tracta de reafirmar la importància del plantejament processal simultani de «fer-fent» (pensar i fer són la mateixa activitat corporal).

Aquest tipus de pràctiques són un exercici de desapropiació de les pràctiques culturals, com apunta Marina Garcés:



Desapropiar la cultura significa arrencar-la dels seus "llocs propis", que l'aïllen, la codifiquen, la neutralitzen, per a implicar-la de ple en la realitat en la qual està inscrita. D'una banda, es tracta de desapropiar-la del sistema de marques que la patenten, que la identifiquen i que li assignen un valor que li és aliè. Són marques corporatives, però també autors marca i països, nacions o ciutats marca. D'altra banda, es tracta també d'arrencar-la d'una determinada distribució de disciplines (música, teatre, literatura, educació, etc.), rols (creador, productor, crític, espectador, etc.), relacions (autor, propietari, consumidor, etc.) i llocs (escena, aula, llibreria, etc.), que dibuixen el mapa que reconeixem com a "món de la cultura" i que ens permet situar-nos-hi. (Garcés, 2013, pàg. 81)

D'acord amb això, podem dir que no n'hi ha prou de fusionar les disciplines, crear en altres espais no convencionals o jugar amb els rols d'actor i espectador. Actualment, la urgència és una altra. Es tracta de crear exposant-nos, obrint possibles, en lloc de produir sense parar. Per això és tan important la pregunta per al sentit del nostre treball. És fonamental aturar-nos i preguntar-nos per què fer alguna cosa. I per a qui.

Des de fa dos anys es fa una trobada a La Casa Encendida que reflexiona sobre aquestes qüestions, ¿Qué puede un cuerpo? (<http://quepuedeuncuerpo.com>), comissariada per la coreògrafa i ballarina Paz Rojo.

La crisi econòmica, política i social de 2008 va generar moltes formes de desposseïció forçades i privatives (pèrdua de drets de ciutadania: llar, subsistència, formes de violència a través de mesures legals militars...). Aquest procés de desposseïció ha generat comunitats que comparteixen una característica comuna, la precarietat, i que propicien la trobada amb el «nosaltres». El contacte amb l'alteritat és transformador, perquè reforça la situació de vulnerabilitat en la qual ens trobem. Per exemple, el festival Living Room és un projecte que pretén trencar la dinàmica del mercat proposant un festival de petit format, presentat en espais domèstics, amb una programació de treballs artístics no remunerats, amb màxima llibertat i en col·laboració amb diverses ciutats europees (<https://livingroomfestival.wordpress.com>). Juan Domínguez (el curador del festival a Madrid) assenyala la importància que té l'economia dels afectes en aquest tipus d'activitats. Existeix la necessitat de sortir de la individualitat i generar complicitats, a fi de fer pràctiques col·laboratives que reforcin les persones.

■ PENSAR, FER, SENTIR

Caminhando (1964), de l'artista brasilera **Lygia Clark**, és una acció que consisteix a agafar una cinta de paper en forma de Moebius i, amb unes tisores, tallar en el sentit de la llargada de la cinta, fins que sigui tan estreta que ja no es pugui continuar tallant. L'obra consisteix en l'experiència de tallar. Clark va escollir una cinta de Moebius perquè la seva forma trenca els nostres hàbits espacials: dreta-esquerra o invers-revers. Aquesta cinta, amb forma d'holograma, ens permet dur a terme l'experiència d'un temps sense límit en un espai continu. Doncs bé, aquest holograma pot servir-nos com a metàfora per a comprendre el nostre cos com una superfície topològica relacional, creada sobre la base de múltiples connexions variades i variables (amb objectes, cossos, situacions). Segons Suely Rolnik,²⁸ les dues superfícies de la cinta de Moebius representen les formes i les forces del món. Les formes que percebem estan estructurades d'acord amb el repertori cultural de cada persona. No obstant això, les forces tenen a veure amb l'emoció vital, és a dir, amb els efectes vius que el món produeix en el cos a través de l'experiència amb l'alteritat.

Durant el procés de desposseïció (crisi de 2008) es produeixen friccions entre la forma i la força, i aquestes friccions generen tensions i un gran desequilibri en els cossos. Davant d'aquesta situació, es convoquen les polítiques del disseny com una qüestió vital. El disseny és el motor generador de noves connexions que porten al canvi. Com hem vist anteriorment, donar-nos temps i espai per a trobar-nos (per a obrir-nos) ens fa més vulnerables a l'aliè com a presència viva (en són exemples «¿A qué estamos jugando?» o el festival Living Room, les experiències vitals de les places el 2011...) i això genera altres sentits de riquesa no relacionats amb el capital.

Si l'acció del disseny és el pensament, com afirma Rolnik, pensar és sinònim d'actuar, ja que en tota acció hi ha pensament. D'aquesta manera, s'estableix una nova relació entre pensar, fer i sentir. Pensar no és únicament elaborar teories a partir de contemplar el món com un objecte extern. Pensar és respirar, és viure vivint, ser sent, sentir sentint. Una vegada més, tot remet al cos: la nostra forma de ser i conèixer. Per tant, crear, escriure o pensar no són actes solemnes, són activitats orgàniques que travessen el nostre cos. **Esther Belvis**, a *Carta a mi cuerpo. Una forma de hacerse presente*, afirma:



Mentre que tot remet al cos (la nostra forma de conèixer i de ser, així com què coneixem i qui), la tradicional divisió filosòfica queda cancel·lada en la narració des del cos. Així que el nostre narrar sempre estarà subjecte a la naturalesa de la nostra corporalitat posicional i travessada. Molt holística... molt en 3D. (Cornago i Belvis, 2013, pàg. 126)

A partir d'aquesta forma d'entendre l'art i la seva pràctica ha sorgit una nova figura: l'«**artista investigador**», segons José A. Sánchez. Aquests artistes treballen amb qüestions filosòfiques, històriques, polítiques i antropològiques. Són generadors de coneixement des de la pràctica transdisciplinària. Se situen en un espai liminar entre les humanitats i les arts. Reivindiquen la llibertat de moviment entre la universitat, la galeria, l'espai social, el teatre, el laboratori... I les seves recerques es basen en la relació entre el llenguatge i l'experiència, no de manera contemplativa sinó pràctica. L'article complet es pot llegir a <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>.

La Red Latinoamericana de Investigación en Danza (REDLID) va publicar un manifest arran de la trobada de la Red Suramericana de Danza (Mèxic, juny de 2013).²⁹ El text és el següent:

²⁸ https://www.youtube.com/watch?v=v73mnoob_bu

²⁹ <http://movimientolaredsd.ning.com/profile/redsd>



La REDLID convoca i vincula tots aquells que desitgin intercanviar i compartir les seves experiències i preguntes respecte a l'exercici d'investigació i reflexió sobre dansa des de diversos espais acadèmics, artístics i altres. La recerca ha estat «envaïda» per paradigmes científics i normes institucionals, però és una de les primeres *performances* que fem a la vida.

La curiositat i la producció de coneixement estan presents en la recerca amb formes sempre canviants. En la dansa, els motors de la recerca són preguntes estètiques, fenomenològiques, ontològiques, conceptuals, biopolítiques, coreogràfiques, sociològiques, etc. Al mateix temps la recerca en dansa sol·licita sistemes de pràctica que no necessàriament remetent a les metodologies tradicionals en les arts, les ciències i les humanitats. La recerca en dansa implica qüestionar constantment i resoldre de múltiples maneres les maneres de fer i del seu propi coneixement. Considerant aquests aspectes, la REDLID vincula investigadors i projectes que des de diferents abordatges exploren la dansa i a través de la dansa, generen estratègies per a sistematitzar coneixements de les experiències que la seva pràctica disposa. És així que dins dels seus objectius es troba el desenvolupament de perspectives crítiques en les relacions d'interpretació i configuració de realitats (i ficcions) que aquests estudis suggereixen. Concebem la creació artística com a recerca i l'art com un conjunt de pràctiques que si bé poden ser abordades des de marcs diversos, constitueixen en si mateixes un camp de coneixement. Entenem la recerca de la corporalitat i amb la corporalitat com una pràctica de dissidència sensible i biopolítica davant el sistema de poder acadèmic.

Creem i practiquem formes de conèixer no basades en la certesa i més aviat inestables i disposades al canvi segons els contextos d'experiència. Reconeixent l'heterogeneïtat d'espais on pot donar-se la recerca, concebem la universitat com a institució a la qual volem qüestionar i interferir, participant en el seu significat i funció social mitjançant un procés que desestabilitzi les delimitacions entre el reconegut com a «ciència» i el re (o des)conegut en l'«art» com a saber sensible. Si la religió va ser anteriorment la principal manera d'aconseguir i produir coneixement i després la ciència va ocupar el seu lloc – imposant-se de manera falsacionista i, per això, sentenciant la seva pròpia condició de finitud –, l'art és avui un mode de recerca sensible i, per tant, involucrat amb una de les principals malalties de la nostra contemporaneïtat: la pèrdua d'experiència sensible i la discapacitat perceptiva.

PER AIXÒ, MANIFESTEM

- > El qüestionament de la divisió entre teoria i pràctica en referir-nos a la recerca i al coneixement.
- > L'eliminació de la separació ment-cos i, concomitantment, la de pensament-moviment.
- > L'apropiació i reterritorialització del concepte i pràctica de «recerca» dins del camp, les pràctiques i les filosofies artístiques de la dansa.
- > Que «tenim la sensació!» que aquesta disponibilitat corporal suggereix un gir epistèmic cap a l'estètic i afectiu que el nostre món contemporani desitja desenvolupar.

PER TOT AIXÒ, PROPOSEM

- > Desenvolupar nous llenguatges i formats de comunicabilitat que expliquin les complexitats que impliquen incloure o interpel·lar el cos i el sensible com a modes de coneixement.
- > Trencar la univocitat de la relació entre recerca i discurs acadèmic: la recerca pot donar lloc i tenir com a objectiu altres tipus de sabers que involucrin el coreogràfic, l'educatiu, la gestió, la col·laboració, la comunicació, la difusió, etc.

- > Reflexionar junts i potenciar a través de l'intercanvi les nostres pràctiques de recerca considerant la creixent: a) relació entre ciència i art, b) inserció de la dansa en el medi científic i acadèmic, c) conceptualització de la creació com a recerca, d) coneixement derivat de pràctiques i experiències ja operatives.
- > Practicar la recerca com a tall de coneixement i d'autoconeixement, considerant que de vegades els experiments proven el seu experimentador a més del seu objecte. És a dir, ser-nos subjecte/objecte de saber en l'acte ètic d'estar atents per a sistematitzar l'experiència i compartir-la amb els altres, per tal d'obrir informacions que puguin canviar procediments pràctics de la vida emocional, física, social, cultural a través d'experiències heterogènies de creació.
- > Qüestionar i explorar alternatives a la recerca dins de marcs institucionals tenint en compte la necessitat de reflexionar sobre els seus pros i contres, els seus modes, mitjans i finalitats de la recerca en dansa i el rol de les institucions com a: a) proveïdores de recursos, b) proveïdores de legitimitat, c) proveïdores de visibilitat, d) agents actius en la promoció de noves formes de recerca.
- > Practicar l'organització i el treball en xarxa considerant les seves potencialitats polítiques i anticapitalistes en la generació de nous llaços socials respectuosos, receptius i circulants.
- > Desenvolupar la RED LATINOAMERICANA DE INVESTIGACIÓN EN DANZA com a plataforma per a l'articulació, difusió i expansió de la recerca en dansa a Llatinoamèrica en contacte amb el món, fomentant processos de socialització i retroalimentació col·laboratives.
- > Articular la RED LATINOAMERICANA DE INVESTIGACIÓN EN DANZA amb la Red Suramericana de Danza, promovent-les i potenciant-les totes dues simultàniament i interconnectadament.

PER A FER VIABLE L'ANTERIOR, CREAREM

- > Una xarxa social professional d'investigadors.
- > Una biblioteca virtual col·laborativa.
- > Un banc de processos creatius que tinguin disponibles textos, blogs i reflexions relacionades amb processos de recerca creativa, i faciliti l'intercanvi d'experiències, metodologies, reflexions, crisis i receptes creatives entre artistes, investigadors, crítics i estudiants de dansa.
- > Residències virtuals consistents en seguiment i col·laboració a distància entre processos creatius i d'investigació.

Una qüestió interessant per a ser pensada és: quin temps de coneixement abasta la pràctica artística? Com que no opera amb continguts conceptuals i discursius, podríem afirmar que és un coneixement evocatiu, cognitiu i hermenèutic? Aquí s'obre un camp de reflexió ampli amb filòsofs com Deleuze, Guattari o Merleau-Ponty que va més enllà dels límits d'aquesta assignatura.³⁰

³⁰ L'estudiant interessat a aprofundir en aquest tema pot contactar amb la consultora per a la recomanació de bibliografia.

■ TRANSFORMACIÓ DE LA MIRADA DE L'ESPECTADOR / PARTICIPACIÓ / Cocreació? Mirar no seria una manera de fer?

Una reflexió sobre la participació de l'espectador i la transformació de la seva mirada implica pensar en el sentit originari del teatre. Una realització escènica consisteix en una trobada entre *performers* i espectadors, en un determinat moment i lloc, per a fer alguna cosa junts. Aquest joc social es dona únicament perquè existeix la copresència entre tots dos. D'acord amb això, podem afirmar que els espectadors són part activa en la realització escènica, per la seva presència, les seves reaccions i la seva percepció. Però, això és realment així? Qui és el públic? Qui és la majoria més enllà d'una abstracció reduïda a nombres de butaques? En molts casos, el públic encara és considerat d'alguna manera un element aliè. Algú desconegut per al qual es fa alguna cosa.

En la modernitat, el públic havia de sortir de la seva passivitat, despertar-se, activar-se i fins i tot pujar a l'escenari i participar de qualsevol confusió plantejada per l'actor o el director. En les sessions que organitzaven els futuristes, els espectadors es transformaven en actors per mitjà de xocs planejats estratègicament. En el manifest *El teatre de varietats* (1913), **Filippo Marinetti** proposava les estratègies següents:



Introduir la sorpresa i la necessitat de reacció per part dels espectadors de la platea, de les llotges i de la galeria. Algunes propostes a propòsit: posar pega en alguns seients perquè l'espectador, home o dona, que s'hi quedi enganxat susciti la hilaritat general. (El frac o la *toilette* malmeses seran, naturalment, pagats a la sortida.) Vendre el mateix seient a deu persones: cosa que implica vergonya, escaramusses, altercats. Oferir seients gratuïts a senyors o senyores notablement maniàtics, irritables o excèntrics, que provoquin xivarris amb gestos obscens, pessics a les dones o altres comportaments estranys. Empolvorar els seients amb pólvores que provoquin picors, esternuts, etc. (Marinetti, 1913).

Sabem que el canvi de rols és una de les característiques que defineixen les realitzacions escèniques en la dècada dels seixanta (el gir performatiu), especialment en la *performance*, el *happening* i el teatre. Anteriorment hem vist com aquest canvi de rols planteja algunes qüestions ètiques: la participació és una negociació o una imposició? Si s'accepta participar, es crea un espai d'incertesa, de pèrdua de control i de lluita de poder, com va passar a les propostes del Living Theatre o del Performance Group, i s'han d'assumir les conseqüències, ja que ningú no és indiferent a la presència aliena.

L'artista conceptual Isidoro Valcárcel Medina anunciava en una conferència que és impossible ser espectador del que es diu art, perquè aquest art, quan pot ser contemplat, està mort. El públic –considerat un consumidor per la indústria cultural– és un individu passiu que es relaciona amb l'artista autor que fa «allò que ha de fer». Per a Valcárcel Medina, l'art és acció i, en conseqüència, no pot tenir espectadors, ja que o aquests es converteixen en creadors revolucionats pel que veuen o es traslladen a altres territoris més còmodes de l'esfera cultural mercantil. El text complet pot llegir-se a <https://notocarporfavor.wordpress.com/2012/02/06/el-espectador-suspenso-de-isidoro-valcarcel-medina>.

Més enllà de les provocacions intel·ligents de Valcárcel Medina, sabem que no hi ha teatre sense espectadors. I és aquí on es produeix una paradoxa –la **paradoxa de l'espectador**, segons **Jacques Rancière** (2010)– en el sentit que mirar és considerat l'oposat de conèixer i d'actuar, ja que s'associa amb la idea segons la qual mirar un espectacle és romandre immòbil al seient (condició passiva). D'això es deriva la necessitat de canviar els rols entre *performers* i espectadors per tal d'alliberar-los de la seva passivitat. En la modernitat es pensava que el teatre era un espai on l'acció és executada per cossos vius enfront d'altres cossos vius, i per a això els especta-

dors havien de ser alliberats de la seva condició de simples espectadors, quiets, sense ser afectats per l'espectacle distant.

Rancièrè proposa repensar la distància que existeix entre totes dues posicions a partir del concepte d'**emancipació**.³¹ Per què no pensar que és precisament l'intent de suprimir la distància allò que la constitueix? Per què identificar inactivitat amb el fet d'estar asseguts sense moure's? Per a aquest filòsof, els oposats «mirar-saber», «aparença-realitat», «activitat-passivitat» són binaris basats en una relació de submissió («al·legories de la desigualtat»). L'espectador està desacreditat perquè no fa res, enfront de l'actor que fa alguna cosa amb el seu cos, de manera que el plantejament és en termes de capacitat de l'actor i d'incapacitat de l'espectador. No obstant això, mirar és una acció; interpretar el món és una forma de reconfigurar-lo. Per tant, l'emancipació començaria donant la volta a aquests binaris i pensar-los des del principi d'igualtat.



Ser espectador no és la condició passiva que hauríem de transformar en activitat. És la nostra situació normal. Aprenem i ensenyem, actuem i coneixem també com a espectadors que lliguen en tot moment el que veuen amb el que han vist i dit, fet i somiat. No hi ha forma privilegiada, ni tampoc punt de partida privilegiat. [...] No hem de transformar els espectadors en actors ni els ignorants en doctes. El que hem de fer és reconèixer el saber que posa en pràctica l'ignorant i l'activitat pròpia de l'espectador. Tot espectador és per si mateix actor de la seva història, tot actor, tot home d'acció, espectador de la mateixa història.³² (Rancièrè, 2010, pàg. 23)

A la trobada de València «¿A qué estamos jugando?», Aris Spentsas va proposar una «taula rodona per a artistes» al Solar Corona, un espai autogestionat pels veïns del barri, on es duen a terme activitats, es comparteixen experiències, reflexions i noves idees (<https://www.youtube.com/watch?v=imlruxz98g>). Aquest joc artístic es basava a potenciar la conversa entre artistes i públic a partir d'una sèrie de preguntes a l'espai públic. La proposta (l'«obra d'art») era estar junts i parlar. Espectadors i artistes van convida en un espai i temps, mentre es va produir «l'obra», participant en el mateix procés creatiu.³³

Com assenyala Óscar Cornago (2013, pàg. 98-103) en l'article «La teatralidad del público», hem de



pensar el públic no com una presència externa, sinó com un lloc viu del qual forma part un mateix i que està per fer, difumina la distància entre els uns i els altres per a convertir-nos en part d'un mateix esdeveniment, el sentit del qual no ha estat mai, per més que així s'hagi volgut, únicament a l'espai dels actors, ni ha tingut una sola direcció, de l'escena cap a l'espectador. [...] L'obra no és l'obra sinó el públic assistint-hi i el que està passant a través de l'obra. Encara que la peça segueixi tenint un principi i un final clarament delimitats, l'interès es desplaça a aquest altre espai, el del públic, on aquests límits entraran en un procés obert, viu i indeterminat de negociació. En altres paraules, l'obra som nosaltres, els que estem aquí en aquest moment, formant part d'un espai social en el qual els papers de l'actor i l'espectador, artista i no-artista, obra i no-obra, sense deixar d'existir, entren en una relació dinàmica».

³¹ Per a Rancièrè, emancipació és el procés de verificació de la igualtat de la intel·ligència.

³² Es pot trobar el text complet a http://blogs.fad.unam.mx/assignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/09/jacques-rancieere-el-espectador-emancipado2.pdf

³³ D'altra banda, hem de pensar que la participació de l'espectador en el procés creatiu modifica l'estatus de l'autoria de l'obra.

■ MERCAT / INDÚSTRIES CULTURALS

El debat sobre si les arts escèniques haurien de situar-se o no en l'àmbit de les indústries culturals segueix candent. Si no es vol instrumentalitzar la cultura a favor del consum, és fonamental pensar que les arts performatives no segueixen les pautes de producció i difusió industrial i que, per tant, requereixen un determinat tractament en les polítiques culturals, ja que no és el mateix la difusió d'un llibre que la difusió d'una peça de dansa, o un concert de rock que un concert de música clàssica. Les diferències entre les expressions artístiques, que formen part de l'àmbit de les indústries culturals i les arts performatives, es deuen a la naturalesa dels seus processos de creació, difusió i recepció. Això, com diem, requereix un tractament diferent en les polítiques culturals.

El model econòmic de la cultura representa el 3,5% del PIB espanyol. Segons l'*Anuario de estadísticas culturales*, les arts escèniques representen el 0,16% del total. Per tant, sembla clar que la dimensió econòmica no pot ser la lent a través de la qual observar, analitzar i legislar l'àmbit cultural, i encara menys les arts performatives. Malgrat això, sembla clar que hem de conèixer algunes eines que podrien ser útils en la nostra trajectòria professional; per exemple, la gestió d'un pla de patrocini, un pla de màrqueting i les fires.

PLA DE PATROCINI

El **patrocini** és un instrument de comunicació i una inversió social de l'empresa, així com una font de finançament de projectes i entitats (Clotas, 2008). A l'Estat espanyol, el finançament privat de la cultura no està gaire desenvolupat. Els professionals encara troben moltes barreres a l'hora d'aproximar-se als patrocinadors; per exemple, el desconeixement per part de les empreses d'aquest «mercat cultural» i la intangibilitat de molts actius culturals (Bonet, 2002), així com el fet de no tenir una llei de patrocini amb incentius fiscals per a les empreses.

El patrocini per a projectes d'arts en viu es dona principalment en l'àmbit de la música (festivals i grans teatres com són el Liceu de Barcelona i el Teatro Real de Madrid), ja que en altres àmbits, com poden ser la dansa o el teatre, el públic és molt reduït, les contrapartides que s'ofereixen a les empreses són insuficients i no existeix un pla de comunicació consistent, perquè en general no es disposa d'estructures ni de recursos humans per a desenvolupar aquest tipus de treball.

Pere Clotas proposa una metodologia per a la captació de recursos de patrocini. Les tasques que proposa són les següents:

- > Definir el projecte i les accions per a buscar patrocinador(s).
- > Planificar totes les accions (cerca d'empreses, contactes, visites, etc.) amb un temps considerable d'antelació.
- > Fer les accions segons el calendari marcat.
- > Dur a terme un control en el seguiment del pla d'acció.
- > Avaluat els resultats.

És recomanable presentar un document escrit perquè les empreses puguin analitzar-lo i valorar la proposta abans de la primera reunió. Després d'haver marcat a l'agenda la primera trobada, és recomanable preparar un PowerPoint amb la informació més rellevant, clara i concisa per tal de seduir el nostre possible patrocinador.

Les fases per a desenvolupar un pla de patrocini són les següents:

- > **Preparar un dossier de presentació**, un document en el qual es presenti el projecte, els objectius, el tema del patrocini i qui el sol·licita.

- > **Definir la proposta de patrocini:** les motivacions per als patrocinadors, els valors del projecte, la proposta econòmica i les contrapartides que s'ofereixen.
- > **Seleccionar les empreses** relacionades amb les característiques del projecte.
- > **Contactar i establir les primeres relacions amb les empreses.** El primer contacte és telefònic. *A posteriori* és recomanable enviar un correu electrònic amb un breu resum de la proposta. Si interessa, es concreta la primera reunió. És fonamental arribar a la primera reunió amb el projecte molt definit i les propostes molt clares (les necessitats i les contrapartides).
- > **Formalització i seguiment.** Una vegada acceptada la proposta, les dues parts han de signar un contracte amb els acords establerts, el tractament fiscal i el seguiment del conveni.
- > **Dispositius de control i eficàcia del pla:** s'han d'establir indicadors per a poder valorar l'èxit del patrocini; per exemple, un qüestionari cada dues setmanes i una reunió mensual amb l'equip per a analitzar el desenvolupament, l'evolució i els resultats del projecte.

Per a aquest tipus de relacions comercials es necessita un professional expert dedicat únicament a aquestes tasques. En l'àmbit de les arts en viu és possible trobar aquestes figures en projectes de gran format com el festival Sónar o el festival Castell de Peralada i en teatres com el Liceu o el Teatro Real, però més enllà d'aquests exemples concrets encara queda molt per fer.

En la història de les arts escèniques podem trobar exemples de finançament col·lectiu de teatres i òperes que no rebien suport del govern i que es mantenien gràcies a les aportacions privades. No fa tant que les institucions públiques van crear un sistema d'ajudes per al finançament de projectes culturals amb l'objectiu de constituir un teixit estable. Entre els anys 2010 i 2011 va sorgir a la xarxa un model de micromecenatge anomenat *crowdfunding*, un sistema de finançament basat en les microdonacions de mecenes que desitgen fer realitat un projecte.

El procés és senzill: presentar el projecte a través d'una de les plataformes en línia; cada mecenes rep una contrapartida en funció de la quantitat aportada; els beneficis depenen de l'èxit del projecte. Aquestes plataformes especialitzades exigeixen màxima transparència en tot el procés, des de la concreció dels objectius fins a les compensacions. Aquest sistema de microdonacions crea uns vincles entre els artistes i el públic que van més enllà de les aportacions econòmiques. El fet de participar activament en el procés de producció genera una satisfacció que va més enllà del producte final.

Algunes d'aquestes plataformes espanyoles són Verkami, per a projectes de caràcter més artístic i creatiu (<https://www.verkami.com>); Goteo, dedicada a projectes socials (<https://goteo.org>); Lánzanos, que no està tan especialitzada com les altres dues i hi trobem projectes tant artístics com socials (<http://www.lanzanos.com>). Els dos últims anys s'ha popularitzat aquest sistema i trobem llocs web d'assessoria per al desenvolupament de projectes de *crowdfunding* (<http://www.universocrowdfunding.com>).

PLA DE MÀRQUETING

L'AMA (American Marketing Association) defineix el **màrqueting** com el procés de planificació i execució de la concepció, el preu, la promoció i la distribució d'idees, béns i serveis, per a crear intercanvis que satisfacin objectius dels individus i de les organitzacions.³⁴ Manuel Cuadrado i François Colbert (2010), en el llibre *Marketing de las artes y la cultura*, defineixen el **màrqueting cultural** com «l'art d'aconseguir aquells segments de mercat interessats en aquest producte, adaptant-hi les variables –preu, distribució i promoció–, amb l'objectiu de posar en contacte el producte amb un nombre suficient de consumidors i aconseguir així els objectius d'acord amb la missió de l'organització cultural». Per a ells, la diferència entre el màrqueting tradicional i el cultural es basa en el fet que el tradicional busca cobrir les necessitats dels consumidors, mentre que les empreses culturals han de dirigir les seves estratègies cap a aquells consumidors interessats en els seus productes. Aquesta manera

³⁴ <https://www.ama.org>

d'entendre el màrqueting –centrada en el consumidor i no en el producte– implica haver de conèixer bé els públics als quals ens dirigim (perfil, contextos, interessos, dificultats per a accedir a l'oferta cultural), per tal de definir correctament les estratègies i les accions de captació i desenvolupament.

Per a elaborar un pla de màrqueting cultural es recomana seguir els passos següents:

- > **Anàlisi dels entorns.** El macroentorn (la realitat sociocultural, política i econòmica) i el microentorn (la definició del mercat, els diferents segments, els interessos i les tendències).
- > **Anàlisi DAFO.** És el tipus d'anàlisi més popular per a definir les possibilitats d'un producte. Les inicials corresponen a *debilitats*, *amenaces*, *fortaleses* i *oportunitats*. Les febleses són les característiques del producte que poden impedir que s'aconsegueixin els objectius, les amenaces són les condicions externes que poden perjudicar el projecte, les forteses són les característiques que ajuden a aconseguir els objectius i les oportunitats són el conjunt de condicions externes que ajuden a aconseguir els objectius.
- > **Definició dels objectius.** És molt important definir els objectius i fins i tot fer un document perquè tots els membres puguin (re)llegir-lo durant l'aplicació del pla. Una definició poc clara dels objectius pot posar en risc l'èxit del projecte.
- > **Estratègia de màrqueting.** Definir els quatre punts de l'anomenat màrqueting mix: producte, preu, promoció i distribució.
- > **El pla d'acció.** Una vegada definides les estratègies i els objectius, dissenyar el pla d'acció. És fonamental detallar accions concretes per a aconseguir els objectius. Aquestes accions requereixen un ordre coherent i organitzat en un organigrama.
- > **L'anàlisi econòmica.** No és recomanable basar el pla de màrqueting en l'àmbit econòmic; no obstant això, una vegada redactat el pla, l'anàlisi econòmica obliga a ajustar les accions a la realitat del projecte.
- > **Controls.** S'ha d'establir un sistema de control del compliment del pla per a detectar les incidències i valorar els resultats de les accions.

Continuo insistint en la importància de crear un equip estable, treballar de manera transparent i horitzontal, compartint la informació internament i sabent les tasques que corresponen a cadascun dels membres de l'equip. Més enllà de totes aquestes recomanacions, per a la gestió d'un pla de màrqueting i de comunicació és fonamental ser conscients que el millor màrqueting és el que el mateix públic fa per mitjà de l'anomenat boca-orella.

Durant molts anys, les polítiques culturals de l'Estat espanyol han estat pensades per a consolidar companyies de dansa i teatre i han oblidat un element essencial: **el públic**. Posteriorment, es va produir un canvi en l'àmbit cultural, i les institucions i professionals independents es van posar a treballar en el desenvolupament dels «nous públics» i en la fidelització dels assistents. La qüestió és: aquestes estratègies han apropiat les arts en viu als diferents segments de la societat?

Si assumim que hi ha gairebé tants públics com programacions artístiques, hem d'entendre que el seu tractament no pot ser plantejat de la mateixa manera, ja que cada públic té unes característiques particulars, unes maneres de funcionar i un camp d'actuació molt concret. Així doncs, cal saber a qui van dirigides les estratègies. Una recerca constant ens permetrà conèixer els codis i el tipus de missatges, per a pensar des de quins llocs i de quina manera obrir els canals de comunicació adequats. Els públics no són una cosa abstracta, sinó determinats segments de la població amb certes característiques comunes, és a dir, grups de persones amb necessitats, desitjos i ganes de viure experiències semblants (en el nostre cas, en un teatre, un festival o una *performance* al carrer).

Jordi Sellas i Jaume Colomer (2009) han desenvolupat una recerca sobre el comportament dels públics amb l'objectiu d'establir una sèrie de tipologies basades en diferents variables.

Segons la **variable participació**, la tipologia de públics es divideix entre:

- > **Públics**: els usuaris reals de les propostes artístiques.
- > **No-públics**: aquells que no tenen cap interès en les arts en viu.

La **variable freqüentació** també serveix per a analitzar el comportament dels públics:

- > **Públics ocasionals**: els que de manera ocasional acudeixen a veure un espectacle, més per la seva rellevància social que per l'interès concret que genera l'espectacle.
- > **Públics habituals**: participen amb regularitat sense respondre a cap patró concret. Sol ser un públic informat i sempre que decideix anar-hi és perquè coneix la proposta.
- > **Públics assidus**: assisteixen de manera continuada al llarg del temps. Són els més susceptibles de comprar abonaments i carnets de socis.

Segons la **variable nivell de formació** es pot obtenir informació encara que no sigui determinant.

- > **Estudis primaris**: en aquest primer període de formació, l'assistència a espectacles és molt bàsic.
- > **Estudis secundaris**: augmenten les possibilitats d'assistir a espais escènics i festivals.
- > **Estudis superiors**: teòricament, els estudis superiors haurien de ser un indicador de participació, però s'ha comprovat que no sempre és així.

També és important considerar la **variable geogràfica i el transport** per a obtenir informació del públic potencial:

- > **Públics en trànsit**: els públics que no resideixen a prop de cap equipament i que assisteixen ocasionalment a veure un espectacle.
- > **Públics de proximitat**: els primers als quals van dirigides les accions de captació, per la seva proximitat geogràfica i la facilitat en el transport.
- > **Públics de mercat secundari**: els que no resideixen a prop de l'àrea d'influència i que depenen força dels mitjans de transport.

I finalment, la variable estadi del cicle vital:

- > **Nens**: actualment existeix un ventall ampli d'ofertes d'espectacles dirigides a un públic infantil. Aquest públic és difícil d'aconseguir per si mateix, ja que depèn de l'elecció dels pares. És el moment per a començar a crear certs hàbits.
- > **Adolescents**: consumidors per iniciativa pròpia de tot allò que té molta repercussió social, així com per la influència dels centres d'ensenyament.
- > **Joves**: solen decidir autònomament i coneixen perfectament el que consumeixen.
- > **Adults sense dependència de terceres persones**: consumidors ideals per la falta de barreres i perquè poden assistir-hi amb regularitat.
- > **Adults amb dependència de terceres persones**: els que tenen barreres per anar amb freqüència a un espai escènic, però que ho farien amb més regularitat.
- > **Persones grans autònomes**: aquest grup és molt similar al d'adults sense dependència.
- > **Persones grans dependents**: les pautes de comportament són molt similars a les dels adolescents.

Aquesta tipologia es pot tenir en compte a l'hora de crear estratègies per a la captació i el desenvolupament de l'ús públic d'espais escènics i festivals. Hem de ser conscients que estudiar el comportament dels anomenats **consumidors** i analitzar els factors socials, econòmics, psicològics, és a dir, tractar els públics com a objecte d'anàlisi del màrqueting, no és la clau de l'èxit. Existeixen casos concrets com els musicals i les obres de teatre en què apareixen actors de la televisió.

El gestor cultural no hauria de basar-se únicament en estadístiques i informes, sinó en el treball fet sobre el terreny, és a dir, buscar canals d'informació per a comunicar, però també per a escoltar les persones. Els equips de treball haurien de pensar estratègies de comunicació de proximitat, a través del diàleg, basades en relacions properes, de confiança i interès recíproc. Resulta bastant paternalista considerar que hi ha segments de la població que no entenen certes pràctiques artístiques. Som els professionals els qui hem de treballar per a superar aquestes barreres, desenvolupant projectes que generin eines que facilitin la lectura dels diferents llenguatges, possibilitant trobades amb artistes i coneixent de més a prop els seus processos de creació. Una vegada més, afirmem que no existeixen fórmules establertes ni manuals per a la captació de públics. La millor fórmula és entendre que cada projecte té unes necessitats i que es tracta d'investigar, pensar i treballar amb imaginació i creativitat.

FIRES

Una **fira** és un espai de trobada per a professionals que contribueix al desenvolupament del sector –en aquest cas, el de les arts escèniques–. Les fires tenen un format molt semblant al del festival. Són trobades efímeres, és a dir, que es duen a terme en un moment determinat i no solen durar més de quatre o cinc dies. En aquest cas, les aspiracions estan relacionades amb la idea de «fer negoci» i, per tant, l'objectiu és contactar amb professionals (l'anomenat *networking*) per a la compravenda d'espectacles.

A les fires s'organitzen una sèrie d'activitats dirigides exclusivament a la idea de negoci i es presenta un programa d'espectacles, els criteris de selecció dels quals no estan determinats per una proposta de programació sinó pel perfil dels professionals que assisteixen a la trobada. En el context espanyol, les fires no generen grans vendes, però han funcionat a l'hora d'articular i cohesionar el sector. Són punts de trobada entre companyies i artistes independents, curadors i gestors culturals, directors de teatres i festivals. És un moment per a compartir experiències, intercanviar idees més enllà de les oficines i els vestíbuls dels teatres, sense tensions, en un ambient festiu. La fira més coneguda de l'Estat espanyol és la Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca (<http://www.feriadeteatroydanza.com>); a Catalunya, la Fira de Tàrraga (<https://www.firatarrega.cat>), i a Alemanya, la Internationale Tanzmesse (<https://www.tanzmesse.com>).

■ REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alcázar, Josefina** (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México D. F.: Ediciones sin Nombre.
- Archivo Virtual de las Artes Escénicas**. Disponible en: <<http://artescenicas.uclm.es/>>. [Último acceso: 16/01/2016].
- ARTEA; Sánchez, José A.** (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bonet, Lluís** (2002). *Llibre blanc de les indústries culturals de Catalunya*. Barcelona. Disponible en: <http://cultura.gencat.cat/web/.content/icic/documents/arxiu_icic/publicacions_llibreblanc.htm_-_proleg.pdf> [Último acceso: 01/12/2015]
- Buitrago, Ana** (ed.) (2009). *Arquitecturas de la mirada*. Barcelona: CdL#2: Cuerpo de Letra Danza y Pensamiento.
- Cornago, Óscar** (org.) (2011). *A veces me pregunto por qué sigo bailando*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Cornago, Óscar** (org.) (2013). *Manual de emergencia para prácticas escénicas*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Clotas, Pere** (2008). *El patrocini empresarial*. Barcelona: LID Editorial Empresarial, S. L. Colección Seny i Rauxa.
- Cuadrado, Manuel; Colbert, François** (2010). *Marketing de las artes y de la cultura*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- De Naverán, Isabel** (ed.) (2010). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: CdL#3: Cuerpo de Letra.
- Duarte, Ignasi; Bernat, Roger** (ed.) (2009). *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia: Centro Párraga, Cendeac y Eléctrica Produccions.
- Duncan, Isidora** (2006). *Mi vida*. Buenos Aires: Losada.
- Martín, J.J.; Braza, A.** (2011). *En torno a modelos de producción, gestión y difusión del arte contemporáneo*. Valencia: Asociación Otro Espacio.
- Fischer-Lichte, Erika** (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Garcés, Marina** (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Goldberg, Roselee** (1988). *Performance Art. From Futurims to the present*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Lehmann, Hans-Thies** (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Lepecki, André. (org.)** (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Barcelona: CdL#2: Cuerpo de Letra Danza y Pensamiento.

Lepecki, André (2010). «No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza». En: *Repensar la dramaturgia. Enrancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga y CENDEAC.

Marinetti, Filippo Tommaso (1999). «El teatro de las variedades». En: José A. Sánchez (ed.). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre el teatro de la época de vanguardias*. Madrid.

Pavis, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pérez Martín, Miguel Ángel (1997). *Técnicas de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*. Ciudad Real: Ñaque.

Rancière, Jacques (2008). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Rowan, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultura*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Sánchez, José. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Saumell, Mercè (2006). *El teatre contemporani*. Barcelona: UOC.

Sellas, Jordi; Colomer, Jaume (2009). *Marketing de las artes escénicas. Creación y desarrollo de públicos*. Barcelona: Gescenic.

Tortajada Quiroz, Margarita (2001). *Danza y género*. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

TRANSFORM (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Un Teatro sin Teatro (2007). Barcelona. Museu de Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Barcelona: MACBA y Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea (2007).

YP PRODUCTIONS (2007). *Producta 50. Una introducció a algunes de les relacions que es produeixen entre la cultura i l'economia*. Barcelona: CASMdoc2.