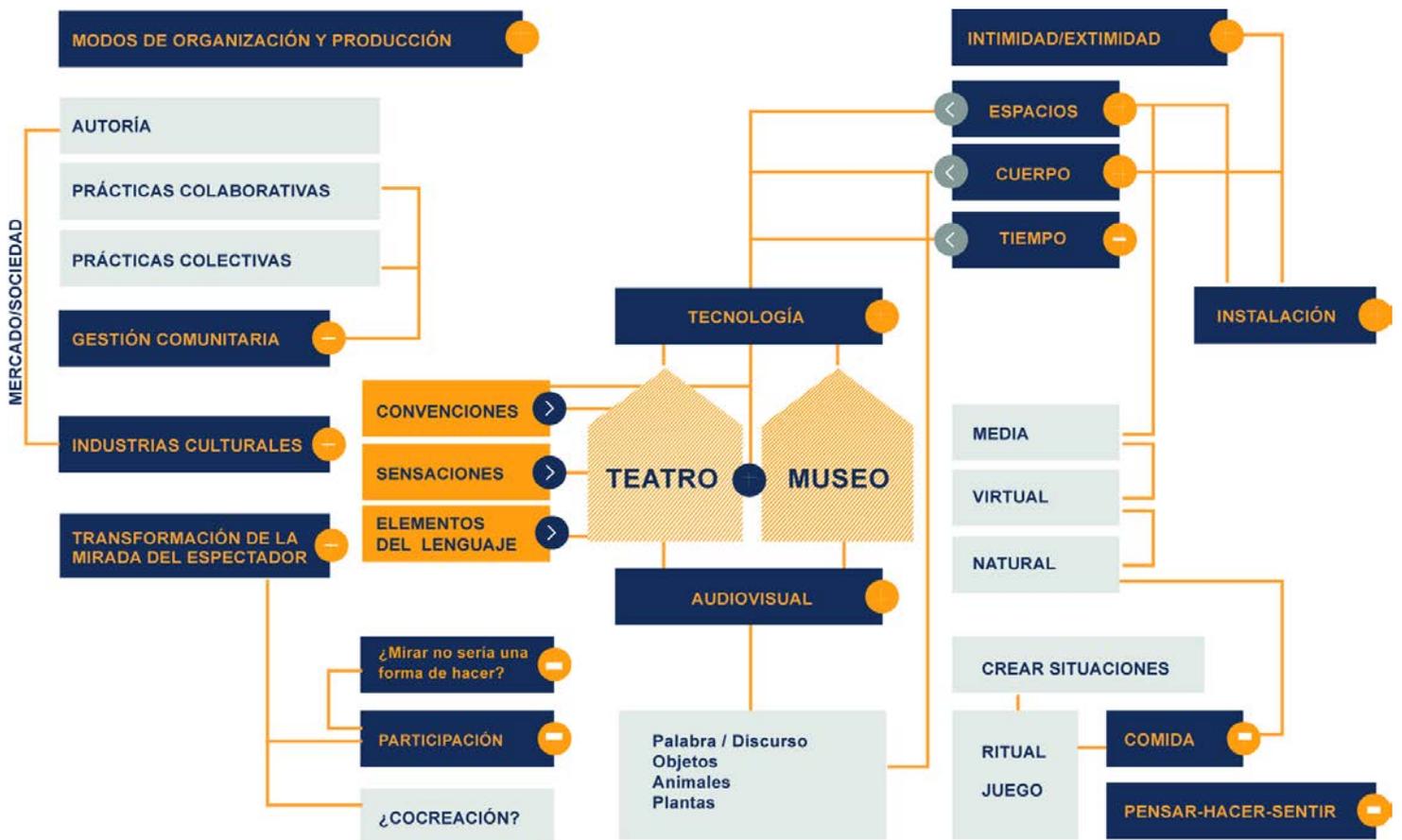




LAS ARTES EN VIVO: GESTIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y PERFORMATIVAS



■ INTRODUCCIÓN

Como bien indica el título, la gestión de las artes escénicas y performativas es el objeto de estudio de esta asignatura. El **hecho escénico** es aquello que se realiza frente a un público, en un lugar y en un momento determinado. Y lo que ahí ocurre es el resultado de un proceso creativo entendido como algo que está pasando y que depende de la relación entre los actores/*performers*/bailarines y el público. Y es diferente cada vez que se lleva a cabo. De este modo, es posible afirmar que la condición necesaria para que se dé una realización escénica es la **copresencia física** entre personas que actúan y personas que observan en un espacio concreto. Por lo tanto, el trabajo que desarrollaremos aquí está dirigido a pensar sobre los diferentes elementos que operan en las artes performativas, que básicamente son el cuerpo, el espacio y el tiempo, en relación con la cadena de valor: creación-producción-exhibición-difusión.

El punto de partida de este trabajo es el «giro performativo», que **Erika Fisher-Lichte** desarrolla en su libro *Estética de lo performativo* (2011), es decir, las vanguardias de la segunda mitad del siglo xx en Europa y Estados Unidos. Un periodo de la historia en el que las fronteras entre el arte, la vida y la política se eliminan y surgen un conjunto de prácticas multi-, inter- y transdisciplinares, que rompen con la clasificación de las disciplinas clásicas, ampliando y enriqueciendo el campo artístico.

Pese a que las prácticas artísticas contemporáneas sean deudoras de ese giro performativo —y, por tanto, altamente complejas sus categorizaciones—,¹ es posible identificar una serie de características comunes a todas ellas:

1. el cuerpo deviene el soporte material de la obra;
2. se da más importancia al proceso de creación que al resultado final;
3. se configuran a partir de escrituras escénicas performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación en los bordes de lo teatral;
4. rompen con el principio de representación mimético de lo real (el llamado **realismo decimonónico**);
5. se produce una ruptura radical con la noción psicologista del personaje, una desestructuración del relato y, en consecuencia, una preponderancia menor del texto;²
6. adquieren una mayor relevancia los espacios performativos (atmosféricos) en el marco de la investigación;
7. rompen con la distinción entre tiempo de representación y tiempo real.

Una vez definido nuestro objeto de estudio, cabe señalar que la metodología de trabajo tiene como elemento principal un diagrama, que fue diseñado por los participantes del curso-taller *Investigación: la práctica escénica como investigación* (enero, 2014), impartido por **Carolina Boluda**³ y organizado por CETAE (Centro de Estudio Transversal Aplicado a la Escena).⁴

El **diagrama** es una herramienta que instauro un nuevo modo de concebir la distribución de la información, alejándose de la perspectiva lineal-temporal de la historia y potenciando otro tipo de relaciones entre los diferentes elementos del objeto de estudio. **Diagramar** es poner en relación las potencialidades, es establecer conexio-

¹ Las categorías que vamos a utilizar indistintamente son: artes en vivo, artes escénicas, artes performativas, prácticas artísticas y, más concretamente, danza, teatro, performance, *happening*, instalación...

² Hans-Thies Lehmann (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

³ <http://comunicacion.universidadeuropea.es/profesor/carolina-boluda-gimeno>

⁴ <http://cetae.weebly.com/>

nes, no con el objetivo de representar la realidad, sino de crear una (otra). De acuerdo con esto, el diagrama sobre el que trabajaremos está pensado a partir de los tres elementos constitutivos de las artes performativas (el cuerpo, el espacio y el tiempo), en relación con la institución (teatro y museo) y los modos de organización y producción (concebidos en dos bloques: sociedad y mercado).

Esta experiencia de estudio nos va a permitir comprender que no solo los límites entre las disciplinas artísticas han sido derrocados, sino también la pureza de sus figuras, es decir, la del artista, el gestor, el curador (o programador). Esta nueva redistribución de roles no se debe únicamente a la precariedad de los recursos, sino también (y especialmente) a posicionamientos éticos y políticos de los mismos profesionales, como explico en el artículo «¿Gestionar lo dado o producir discursos?». (<http://interaccio.diba.cat/blogs/2015/gestionar-dado-producir-discursos>)

A pesar de que la redacción de los materiales tiene una linealidad, cabe la posibilidad de realizar una lectura libre de acuerdo con los intereses de cada estudiante. El diagrama es una invitación a descubrir la riqueza y la complejidad de las artes escénicas, por medio de un juego de conexiones, derivas y contagios entre los diferentes elementos. Coreografiar, diagramar o performar son prácticas indisociables de la vida.

■ CUERPO

I / El **cuerpo** es un espacio abierto. Es el aquí y ahora. Nada hay fuera del cuerpo. Es la frontera entre lo público y lo privado. Es el lugar en donde lo universal se da en lo particular. El cuerpo es un espacio de extrema densidad política. Es el lugar de la violencia, de la guerra, de la discriminación racial y social, pero también el de la resistencia, la transgresión y la creación. Cada cuerpo es uno y muchos a la vez: cuerpo-trabajo / cuerpo-deseo / cuerpo-deporte / cuerpo público-privado / cuerpo-sexo / cuerpo-comida.

El cuerpo es el medio de expresión de las artes escénicas.

Para el artista **Guillermo Gómez-Peña**, el cuerpo es la principal obra de arte, cuyas marcas inscritas tienen implicaciones políticas, semióticas, geográficas, etnográficas, mitológicas y sexuales. Metafóricamente, podemos entender el cuerpo como un lienzo en blanco, un libro abierto, un instrumento musical, una carta de navegación o un mapa biográfico. El cuerpo, en tanto devenir minoritario (mujer, homosexual, negro, mestizo, indígena, lesbiana, gorda...), es comprendido como un territorio ocupado por la dictadura del régimen capitalista neoliberal, blanco, heteropatriarcal. Las artes performativas pueden servir como instrumento para generar discursos desterritorializantes a través de evidenciar los mecanismos de poder ante el público. El cuerpo es el texto de una pieza de danza. «Mi cuerpo como archivo, como documento vivo. [...] Mi cuerpo es mi tesis, un acto de escritura, reflexión y enunciación», afirma el bailarín **Aimar Pérez Galí**, en su último trabajo *Sudando el discurso* (<https://vimeo.com/103217251>).

El cuerpo es el lugar común para pensar la imagen, el espacio, la palabra y el propio cuerpo. **José A. Sánchez** señala que «la estrategia de dominación contemporánea pretende combatir la emancipación de los individuos sometiéndolos a imágenes multiplicadas, subjetivas e industriales». Son cuerpos imágenes que repiten la actuación de todos los cuerpos (un *cuerpo colectivo fantasmagórico*, según Sánchez), representando el papel que se les asigna. En oposición, existen cuerpos que desbordan las imágenes, resistiéndose a la maquinaria de subjetivación y reclamando ser sujetos, agentes en sus propios discursos. Estos cuerpos que desbordan las imágenes no son cuerpos individuales, sino cuerpos implicados en la colectividad. Es un cuerpo teatral, y no como pieza de teatro, sino como cuerpo en relación, colaboración, copresencia de los cuerpos. Este agenciamiento se produce por una implicación con el colectivo. Implicarse significa ser responsable de las acciones y del pensamiento, dejarse afectar por los efectos del mundo y ser consecuente con aquello que afecta. Sigue la conferencia de **José A. Sánchez**, *La imagen elocuente*: <http://www.jornadascdn.es/la-imagen-elocuente-por-jose-antonio-sanchez/>

II / El giro performativo de los años sesenta conlleva la disipación de las fronteras de las disciplinas artísticas y abre un diálogo muy enriquecedor entre las artes visuales, la música, la literatura y las artes escénicas. Esta ruptura supone la modificación de las condiciones de producción y recepción de las realizaciones escénicas. En estas nuevas prácticas, podemos identificar cuatro características:

- > Se produce una redefinición de la relación entre el sujeto y el objeto.
- > Son acciones constitutivas de realidad.
- > Son prácticas autorreferenciales.
- > Se lleva a cabo un cambio de roles entre actores y espectadores.

Las artes performativas se resisten a una interpretación en tanto obra de arte.

No se trata de analizar cada una de las acciones bajo un prisma hermenéutico, sino de comprender las experiencias que suscitan en los espectadores tales acciones, es decir, de atender a la transformación de quienes participaron en las *performances*. En esta práctica artística, el cuerpo se destaca por su presencia y no por su cualidad de significar algo; las acciones realizan exactamente lo que significan, alejándose así de las teorías estéticas tradicionales. Lo interesante no es comprender la *performance*, sino enfrentarse a las experiencias que la/el artista propone *in situ*. «El concepto de la comunicación teatral cambia drásticamente en lo que al cuerpo se refiere, puesto que este deja de ser mera información y afecta al espectador como verdadera comunicación».⁵ Con este cambio de perspectiva, se redefinen las relaciones entre el sujeto y el objeto (observador-observado, espectador-actor), eliminando la distancia, que históricamente ha existido entre ambas figuras, alejándose de la semiótica y atendiendo a la capacidad de transformación que conllevan tales experiencias.

En este sentido, la categoría de personaje sufre una transformación radical. El *performer* deja de incorporar estados internos para generar **actos performativos**, a partir de su singular corporalidad, contraponiendo el concepto de representación al de «experiencia vivida». En la década de los sesenta, muchos artistas generaron experiencias: límite reaccionando insensiblemente con la realidad del dolor e incluso poniendo en riesgo su cuerpo y su vida. **Marina Abramović** realizó la performance *Lips of Thomas* (1975) en la que se rasguñaba el vientre con una estrella de cinco puntas con una hoja de afeitar. En 1971, Gina Pane realizó un trabajo de estudio en el que la artista subía por una especie de escalera de mano con peldaños afilados y cortantes, con las manos y los pies atados (*Escalade Sanglante*). En la actualidad, ese gesto tiene continuidad en artistas como **Violeta Luna** del colectivo La Pocha Nostra. En *NK603: Action for performance & e-corn* realiza una reflexión sobre el maíz transgénico y sus consecuencias para la vida, a partir de una serie de intervenciones corporales con instrumentos que parecen quirúrgicos (<http://hidvl.nyu.edu/video/003678529.html>). En territorio español, **Angélica Liddell** tiene cuatro trabajos llamados *Tetralogía de la sangre*, en los que se autolesiona con una cuchilla en las piernas y en el pecho. *La casa de la fuerza* es una de las piezas de la tetralogía, que trata el problema del feminicidio de Ciudad Juárez (México) (<https://www.youtube.com/watch?v=qy1QmZRQKwg>). Por tanto, es fundamental destacar que el cuerpo humano no es un material como cualquier otro, que pueda moldearse a voluntad, sino un organismo vivo que está siempre en permanente proceso de transformación.

Y esto no solo tiene que ver con el *performer*, sino también con el espectador. Erika Fischer-Lichte señala: «En presencia del actor, el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo, a sí mismo como *embodied mind*, como seres en permanente devenir; la energía circulante él la percibe como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital. [...] Experimentar a los demás y a uno mismo como actuales, como presentes, significa experimentarlos y experimentarse como *embodied mind* y vivir con ello la propia existencia ordinaria como extraordinaria, como transformada, como transfigurada». (Fischer-Lichte, 2011: 204-205)

De esta manera, podemos afirmar que los artistas escénicos no producen objetos, sino que trabajan con sus propios cuerpos, produciendo acontecimientos, en donde todos los presentes forman parte de esas acciones. En este sentido, las realizaciones escénicas constituyen una nueva realidad, tanto para el artista como para los espectadores. Y esa nueva realidad es esencialmente social, en la medida en que se genera un encuentro entre *performers* y espectadores, en un lugar y en un momento concreto, a partir de una negociación de una serie de reglas, que regulan ese juego social. Si entendemos la realización escénica como un juego (como un acontecimiento efímero que se da entre el *performer* y el espectador), no es posible considerarla un artefacto, es decir, una «obra de arte», así como tampoco podemos juzgar su originalidad o autenticidad, ya que cada «juego» tiene sus propias especificidades y nunca podrá ser repetido exactamente igual.

⁵ Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Posdramático* (pág. 353). Murcia: Cendeac.

Esta nueva realidad, creada en cada realización escénica, puede entenderse como la formación de una comunidad de actores y espectadores basada en la copresencia física. Los trabajos del teatro de orgías y misterios de **Nitsch** (Accionismo Vienés) o las del *Performance Group* de **Richard Schechner** eran presentadas como auténticos rituales colectivos. En estas realizaciones se evitaban los espacios escénicos convencionales, dando prioridad a lugares que estaban conectados con la realidad social. El objetivo era constituir una comunidad para generar una acción y una experiencia conjunta. En los rituales de descuartizamiento de corderos que realizaba Nitsch en la década de los sesenta (http://ubu.com/film/nitsch_action.html) no había ningún elemento ficticio, como podemos apreciar en el vídeo. Esa acción es tan radical como la vida misma. Vemos que actores y espectadores participan en la *performance*, compartiendo esa experiencia ritualística. Nitsch fue un artista extremadamente polémico. Sus acciones ofrecían la posibilidad de traspasar todas las fronteras para llegar al terreno del tabú. Por el uso del cordero en el ritual del vídeo, la Iglesia católica de la Viena de aquellos años acabó procesándolo por blasfemia.

Las acciones de Nitsch conseguían dos cosas: 1) durante el tiempo de su realización, se creaba una comunidad de individuos reunidos de manera casual, que se atrevían a transgredir los tabúes vigentes; 2) estas experiencias límite producían una catarsis colectiva que permitía tanto la liberación de la dimensión corporal como la de la simbólica. Por tanto, «aquella comunidad que se ha fraguado por la realización conjunta de acciones no ha de ser entendida como “ficción”, sino que hay que entender que surgió en cuanto realidad social, una realidad social que, sin embargo, distinta como es esta de otras comunidades sociales, tuvo una existencia muy corta en el tiempo. Desaparecía en el instante en el que cesaba las actividades conjuntas» (Fitcher-Lichter, 2011:113).

En estas experiencias ritualísticas también se contaba con la presencia de animales, a diferencia del teatro dramático, pues los animales rompen la ficción creada debido a su comportamiento inconsciente. Como **Joseph Beuys**, en *I like America and America likes me* (1974), que pasó encerrado cinco días (entre las 10 y las 18) en una sala de una galería de Nueva York, con un coyote salvaje, dos largas tiras de fieltro, un bastón, unos guantes, una linterna y cincuenta ejemplares del *Wall Street Journal*. El objetivo de su acción era remitirse a un episodio dramático de la historia de Estados Unidos. La función de esta *performance* era crear un rito de curación entre el artista y el animal.

III / El proceso de ruptura con las disciplinas clásicas (lo que hemos llamado el **giro performativo**) supone la aparición de nuevas prácticas artísticas como el *happening*, el *body-art* y la *performance*, cuyo germen venía desarrollándose desde las primeras vanguardias del siglo xx. Una de las cuestiones más interesantes de esta ruptura es justamente ver de qué manera(s) estas prácticas han afectado (y transformado) el concepto de realización escénica.

El Black Mountain⁶ fue uno de los lugares centrales para la ruptura y la experimentación en las prácticas escénicas de los años cincuenta. Artistas como **John Cage**, **Robert Rauschenbert**, **Merce Cunningham** y **Willem de Kooning** coinciden en este centro y desarrollan una serie de trabajos que marcarán la historia del arte experimental en Occidente. En 1955, **John Cage** presenta *4'33"*, una pieza de piano sin una sola nota. La ejecución consistía en tres movimientos de brazos del pianista, que señalan el final y el principio de cada uno de los tiempos que componen la pieza.



El pianista David Tudor apareció en escena con un frac negro y se sentó frente al piano. Abrió la tapa y permaneció un rato ante el piano abierto, sin tocarlo. Cerró la tapa. Treinta

⁶ El Black Mountain era un centro de enseñanza que reunió a un gran número de artistas interesados en sus planteamientos holísticos. Fue conocido como un «lugar secreto para la educación interdisciplinar».

tres segundos después, la abrió de nuevo. Poco más tarde volvió a cerrar la tapa y la abrió otra vez después de dos minutos y cuarenta segundos. Cerró la tapa por tercera vez, en esta ocasión durante un minuto y veinte segundos. Entonces la abrió por última vez. La pieza había terminado. David Tudor no había tocado una sola nota al piano. Se levantó e hizo una reverencia al público. (Fitcher-Lichter, 2011: 250)

Como el pianista no había tocado nada, los espectadores pensaban que no oían nada, excepto un silencio que les molestaba, que no era otra cosa que su sonoridad (el espacio sonoro) en continua transformación. Es evidente que *4'33"* no tiene carácter de obra, sino de acontecimiento. Aunque esta acción fue considerada por el propio Cage una experiencia exclusivamente teatral, *4'33"* era el preliminar de la idea de interdisciplinariedad que Cage sostendría posteriormente:



Antes teníamos barreras entre las artes [...] Ahora, tenemos una tan maravillosa destrucción de barreras que la definición de un happening podría ser una pieza musical o un experimento científico, o un viaje al Japón o también un viaje a su supermercado local.

De acuerdo a esta afirmación, José A. Sánchez comenta lo siguiente:



Esta contaminación del territorio artístico se traduce en la opción por un tipo de espectáculo escénico que permita la mezcla de los medios y que no imponga un modo de recepción definido, sino que mantenga la anarquía como principio organizativo, de modo que cada oyente/espectador oiga o vea lo que él quiera y que cada participante sea libre para alterar o improvisar sobre la partitura o guión. Cage concretó esta idea en el concepto de «no-intencionalidad»: pues la aspiración del arte es el encuentro con la vida, y la vida es básicamente no-intencional, el arte debe practicar la no-intencionalidad. (Sánchez, 1994: 75)

En la galería Reuben Gallery de San Francisco, **Allan Kaprow** presentó *18 Happenings in six parts*⁷ en 1959. Este pintor estaba interesado en experimentar con la performatividad de la pintura, con la noción de tiempo y, sobre todo, con la participación del espectador. *18 Happenings in six parts* es una experimentación teatral basada en la idea de eliminar la distancia entre el público y el artista para convertir al espectador en parte activa y central, personal y económica, del proceso artístico. A menudo se considera que esta obra marca el inicio de la posmodernidad, por la vuelta de tuerca que supone el hecho de querer experimentar con la pintura y la toma de conciencia de que lo que se estaba haciendo.

Actualmente encontramos un vasto material sobre el *happening* y la *performance* desde diferentes líneas de pensamiento, posicionamientos políticos y zonas geográficas. En 1961, Susan Sontag escribe un artículo sobre estas prácticas, que, aunque pueda parecer un poco *naïf* (por todo lo que se ha escrito posteriormente), me parece interesante para el ejercicio de comprensión que estamos realizando de estas prácticas:



Un cruce entre exposición de arte y representación teatral [...] No transcurren sobre un escenario convencional [...] El rasgo más sorprendente de los *happenings* es el tratamiento (es la única palabra que cabe) que en ellos se dispensa al público. [...] Otro aspecto sorprendente de los *happenings* es su tratamiento del tiempo. La duración de un *happening* es

⁷ La Fundación Antoni Tàpies presentó una retrospectiva del trabajo de Allan Kaprow recreando varias de sus *performances*, entre otras, *18 Happenings in six parts*: <https://www.youtube.com/watch?v=FoWebd-dAaI> Barcelona, 2014.

imprevisible. [...] No tiene trama ni argumento. [...] Opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación. [...] Están siempre en el tiempo presente. [...] No produce nada que se pueda comprar. [...] Si es representado durante varias tardes consecutivas, es probable que varíe considerablemente de una representación a otra. [...] Los *happenings* registran una protesta contra la concepción de museo de arte (la tarea del artista consiste en producir cosas para que sean preservadas y protegidas). No es posible apoderarse de un *happening*. (Sontag, 2007: 337-350)

De este texto se pueden extraer varias ideas relevantes:

- > La liminalidad de esta práctica artística: se encuentra en el cruce entre la exposición de arte y la representación teatral.
- > Las acciones se realizan en espacios no convencionales: pequeñas galerías, patios, espacios en desuso...
- > La cuestión de la actualidad: son acontecimientos que ocurren aquí y ahora.
- > La crítica a la instrumentalización del arte: el mercado y las instituciones generaron la necesidad de crear objetos de arte vendibles.
- > La última afirmación, «No es posible apoderarse de un *happening*», entra en conflicto con la provocadora *performance* que **Marina Abramovic** realizó en el MOMA (NYC) en 2010, *The Artists is Present*,⁸ y que vendió posteriormente a dicha institución.

Si dirigimos la mirada más allá del eje central Estados Unidos-Europa, encontramos en Brasil al artista **Flávio de Carvalho** realizando acciones en las calles de São Paulo en la década de los treinta. La *Experiência n2* consistía en caminar contracorriente en una procesión del Corpus Cristi vestido con una falda, una blusa (su vestimenta tropical) y un sombrero verde. Su comportamiento incomodó profundamente a una multitud enfurecida dispuesta a lincharle y tuvo que salir corriendo; se refugió en una comisaría de policía. El artista estaba interesado en realizar un análisis sobre la psicología de las masas, cuyo resultado fue un libro con sorprendentes conclusiones. Esta experiencia fue considerada un *happening* por la historiografía del arte varias décadas después.

En Buenos Aires, en la década de los cincuenta, se funda el Instituto Di Tella para promover el estudio y la investigación en los ámbitos científico, cultural y artístico del país. Fue un semillero de experimentación artística por el que pasaron artistas mundialmente conocidos como **Roberto Jacoby**, **Marta Minujín** o **León Ferrari**.

El batacazo es una instalación, *happening* que **Marta Minujín** presentó en 1965, en donde la participación del espectador es el elemento fundamental de la propuesta. En el archivo *Vivo Dito* encontramos la descripción siguiente:

Estructura poliédrica de vidrio en cuyo recorrido el espectador-participante se enfrentaba a diversas experiencias perceptivas: habiéndose sacado los zapatos, subía por una escalera que conducía a una superficie flanqueada por conejos vivos por la que caminaba algunos pasos hasta la cima de un tobogán. Desde allí, se deslizaba y caía sobre la cabeza de una muñeca inflable. Finalmente, se retiraba por un túnel de acrílico transparente en cuyas paredes se estrellaban abejas. Además, en este recorrido, el público se encontraba con muñecos de tamaño natural que parecían jugadores de rugby; con figuras de cosmonautas que colgaban del techo y con figuras realizadas con tubos de luces de neón que, al prenderse y apagarse, parecían jugar al fútbol.

⁸ <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965>

En palabras de Minujín:



Con *El batacazo* no caben actitudes distintas de las que provoca. Actúa en forma compulsiva sobre el espectador. Lo obliga a despertarse y vivir, por acción directa de lo insólito, de lo sorpresivo, de las circunstancias desconectadas de la realidad. Todo eso desata sus trabas, diluye sus inhibiciones y entonces actúa en plena libertad.⁹

Graciela Carnevale (una de las participantes de Tucumán Arde) presentó *El encierro* en un local de una galería comercial de la ciudad de Rosario en 1968 (<https://www.youtube.com/watch?v=-MqjwIHthew>). La artista difundió la reinauguración del ciclo en el local n.º 22 de la galería comercial Melipan (alquilado por los artistas del Grupo de Arte de Vanguardia para el desarrollo de eventos) por medio de un anuncio de prensa y varias invitaciones personales. Una vez reunido un grupo significativo de asistentes, Carnevale salió del local y cerró con candado la única puerta de acceso. Lo previsto era que los «encerrados» rompieran los vidrios para intentar salir de allí. Sin embargo, fue una persona que se encontraba afuera la que llevó adelante este acto. Uno de los integrantes del Grupo de Arte, pensando que dicha persona estaba arruinando la obra, le pegó un paraguazo en la cabeza. Tras ello llegó la policía y clausuró el local.

En estos mismos años, el grupo japonés Gutai¹⁰ estaba experimentando con la pintura y la *performance*. En un contexto de posguerra, Japón se vio obligado a romper con su tradicionalismo y abrirse culturalmente a la invasión del mercado capitalista. Gutai experimentó con formas de crear acciones que pudiesen reflexionar sobre el contexto de posguerra y las nuevas formas insurgentes del arte. El artista **Saburo Murakami** atravesó series de hojas de papel para romper el soporte pictórico con el cuerpo. En varias acciones se lanzaron contra las telas de forma violenta para *re-presentar* los cuerpos abatidos por la guerra. La relación entre la *performance* y la pintura no se da únicamente en relación con el soporte tradicional de la tela o al uso de la tinta como pigmento, la idea principal era generar un artefacto en el que el cuerpo y el espacio fueran el soporte de la práctica pictórica.

Una década más tarde, en territorio catalán, el poeta **Joan Brossa** presenta *Concierto irregular* (1968), junto con **Pere Portabella**, **Carles Santos** y **Anna Ricci**, en el marco de la celebración del 75.º aniversario del pintor mallorquín Joan Miró, en el teatro Romea de Barcelona. Las críticas de algunos diarios de la época muestran el desconcierto por el hecho de no saber cómo calificar esta pieza, ya que ni era teatro ni era música, sino las dos cosas al mismo tiempo. En el texto del programa de mano, Brossa afirma: «la aventura del espectáculo que veréis fusiona la música y la acción, que, en cierta manera, pasa a sustituir la letra». A menudo se habla del sorprendente parecido entre algunas piezas de Cage y el poeta catalán. No cabe duda de que la aportación de ambos en la experimentación escénica es extraordinaria.

Se hace evidente la dificultad para definir la línea divisoria entre lo que es *performance* y lo que es *happening*. Yo misma he usado los términos aleatoriamente en los ejemplos anteriores. Sin embargo, lo que parece estar muy claro es que el surgimiento de estas prácticas artísticas supone el cuestionamiento del arte disciplinado: el artista «sale del lienzo» para pasar a la presencia, la temporalidad, «a incorporarse a un mundo donde emerge una compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial». (Alcázar; Cornago, 2011: 160)

⁹ <http://www.vivodito.org.ar/>

¹⁰ Participan Jirō Yoshihara, Sadamasa Motonaga, Shozo Shimamoto, Saburō Murakami, Katsuō Shiraga, Seichi Sato, Akira Ganayama y Atsuko Tanaka (una de las pocas mujeres del grupo).

Una posible definición de performance es: la performance se muestra en el acontecimiento a través del cuerpo, en su capacidad de transformación inmediata (en la capacidad de afectar y de ser afectada), en un tiempo real y en un espacio social, en donde los límites entre arte y vida desaparecen.

Guillermo Gómez-Peña¹¹ afirma que el cuerpo es *el verdadero lugar de la creación y nuestra verdadera materia prima*, es decir, que es en el propio cuerpo donde se experimentan, se cuestionan y se exploran las infinitas posibilidades en la creación. En el cuerpo se da el sujeto que crea y la creación de forma simultánea.

El artista madrileño **Paco Nogales** presentó, en la última edición del festival de *performance* eBent (Barcelona, 2010), *Tóxico (Reloaded)*, en donde reflexiona sobre el papel de la masculinidad en nuestra sociedad (basado en unos estereotipos que no son siempre generalizables y contra los cuales se rebela). Nogales coloca su cuerpo en los límites del dolor y el sufrimiento en un acto de demostración de lo que se entiende por «valentía masculina». Afirma lo siguiente: «Trabajo los símbolos y con símbolos. El vino es la sangre, y una bofetada es una mujer dócil. El pan es el cuerpo, y el tronco del árbol es la familia, la tradición, la transmisión de la esclavitud. A veces vomito metros, metros de cintas rojas... A veces son claveles lo que vomito. El símbolo es la gran conquista del ser humano. Lo que nos permite ser y también saber lo que somos, lo que nos permite saber que dejaremos de ser». (https://www.youtube.com/watch?v=wpX_ZAK_UJY)

Regina Galindo es una artista guatemalteca que explora en sus *performances* las implicaciones éticas universales de las injusticias sociales, relacionadas con discriminaciones raciales, de género y otros abusos implicados en las desiguales relaciones de poder que funcionan en nuestras sociedades actuales. En el 8.º Encuentro Hemisférico del Centro de Estudios de Arte y Política, celebrado en São Paulo, en 2013, presentó la *performance Piedra*. La artista se colocó en el suelo con su cuerpo inmóvil, desnudo y cubierto de carbón. Dos voluntarios y alguien del público tenían que orinar sobre ella. El texto decía lo siguiente: «Soy una piedra / no siento los golpes, / la humillación, / las miradas lascivas. / Los cuerpos sobre el mío, / el odio. / Soy una piedra / en mí, / la historia del mundo». (<http://www.reginajosegalindo.com>)

Michelle Mattiuzzi es una *performer* brasileña que trabaja con su cuerpo en tanto materia de creación de toda su obra. La elección de trabajar con el cuerpo la llevó a pensar los estereotipos inscritos en él por el hecho de ser una mujer negra. Las cuestiones que atraviesan sus *performances* son: ¿cuál es ese cuerpo negro y cuáles los estigmas que lo marcan? En la II Muestra de Performance organizada por la Universidad Federal de Bahía (UFBA) presentó *Merci Beaucoup Blanco*, una acción en la que la artista está encadenada de pies, manos y del cuello, con la boca tapada y es conducida por un hombre blanco que la lleva con una cadena al cuello. (<https://www.youtube.com/watch?v=Wm7Gt-noR3Q>)

IV / Las **realizaciones escénicas** —en cualquiera de sus formas: danza, teatro, *performance*— tienen su origen en el encuentro, la confrontación y la interacción entre dos grupos: los que actúan y los que observan, en un espacio y un tiempo concretos. De este encuentro podemos identificar una serie de condiciones particulares de producción y de recepción. Están los que realizan acciones (hablan, se mueven por el escenario, tocan objetos, lloran, cantan) y los que observan esas acciones y reaccionan. Estos últimos también se pueden mover en sus asientos, hablar, quejarse, aplaudir, etc. Sabemos que resulta imposible no reaccionar a la presencia ajena. Y estas reacciones no pueden ser controladas. Cualquier acción realizada por uno de los dos grupos irremedia-

¹¹ Guillermo Gómez-Peña es uno de los fundadores de la asociación La Pocha Nostra. <http://www.pochanostra.com/> En el material adicional se encuentra el artículo: *En defensa del arte del performance*, del mismo artista. Esta es una lectura obligatoria.

blemente afectará al otro. En consecuencia, podemos decir que «la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio. De ahí que su transcurso no sea totalmente planificada ni predecible». (Fischer-Lichte, 2011:78)

Este elemento contingente —constitutivo de las realizaciones escénicas— fue recibido con entusiasmo por los artistas del giro performativo. El interés se centró concretamente en el bucle de retroalimentación autorreferencial, el cual no es susceptible de control por ningún tipo de estrategia de montaje y cuyo resultado final es abierto e impredecible. Surgieron algunas cuestiones como: ¿de qué modo se influyen mutuamente las acciones y los comportamientos de los espectadores en una realización escénica? ¿Cuáles son los factores que condicionan el desarrollo y su resultado final?

Además de las acciones y el comportamiento de actores y espectadores, en el hecho escénico está presente otro elemento importante: las **relaciones de negociación** entre ambos grupos.

El conjunto de reglas que se establece para desarrollar el juego escénico tiene que ver con el cambio de roles entre actores y espectadores, con la idea de formar una comunidad entre ellos y con los distintos modos de contacto recíproco (la distancia y la cercanía / lo público y lo íntimo / lo visual y lo corporal).

Como apunta Erika Fischer-Lichte:



El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se construyó entonces como posibilidad de que aconteciera algo entre ellos. (Fischer-Lichte, 2011:42)

Esta nueva relación entre actores y espectadores se basaba en procesos de negociación que no siempre daban resultados óptimos. En ese juego de cambio de roles, el resultado quedaba completamente abierto y sujeto a cualquier tipo de sorpresas. En los trabajos de *Living Theatre* (**Julian Beck** y **Judith Malina**) y *Environmental Theater* (**Richard Schechner** y su Performance Group), más allá de participar y redefinir los roles, lo que hacían era realizar rituales comunitarios como vemos en *Paradise Now* de *Living Theatre* (1968) (https://www.youtube.com/watch?v=jF7_BdHi_NA) y en *Dionysus in 69* de Performance Group (1968) (http://hidvl.nyu.edu/video/000031372_enhanced.html).

Aunque las estrategias para el cambio de roles utilizas tanto por *Living Theatre* como por *Environmental Theater* eran entre cosujetos (relaciones de igualdad), ocurría que los espectadores se tomaban sus propias libertades y en varias situaciones los actores se sintieron profundamente violentados. Pero no siempre es así. En la mayoría de los casos, los espectadores siguen las indicaciones sin ninguna objeción, como suele ocurrir en *La consagración de la primavera* del dramaturgo catalán **Roger Bernat**. En esta pieza, el espectador es invitado a entrar en una sala con unos auriculares. Suena *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky, uno de los ballets más importantes del siglo xx. Cada espectador tiene que escuchar una de las voces que define el juego coreográfico, basado en la versión de esta obra que Pina Bausch hizo en la década de los setenta. Aquí los espectadores adquieren el papel protagonista para el desarrollo de esta propuesta y tienen varias opciones: 1) aceptar y realizar las indicaciones de los auriculares; 2) boicotear el juego yendo en contra de las indicaciones; 3) abandonar la sala. De todo lo que vi y escuché de este trabajo, parece que la opción segunda nunca fue elegida por nadie (<https://www.youtube.com/watch?v=dfZUuFasID0>).

En este trabajo de Bernat es fácil identificar las relaciones de poder que se dan en las realizaciones escénicas: pueden entenderse como una negociación o como una estipulación de posiciones. Por tanto, vemos como las dimensiones estética, social y política forman parte del hecho escénico, especialmente en el cambio de roles entre *performers* y espectadores.

En el quinto centenario del llamado descubrimiento de América (1992), **Coco Fusco** y **Guillermo Gómez-Peña** presentaron la performance *Two Ameridians Visit...* en distintos lugares emblemáticos como la plaza de Colón en Madrid. La *performance* fue abordada como un experimento con el que los artistas pretendían demostrar que el mero acto de percibir a otro es ya un acto político. En las culturas occidentales, la mirada sobre los otros (y sobre uno mismo) está todavía hoy determinada por el discurso colonialista. (Fischer-Lichte, 2011:90)

El experimento performático consistía en «vivir» dentro de una jaula dorada como los amerindios oriundos de una pequeña isla del golfo de México. Llamaron a su tierra natal Guatinau y a ellos mismos guatinauis. Estaban vestidos con fantasías de amerindios: Fusco llevaba una falda y un sujetador de tigre, un collar de garras, unas gafas de sol y zapatillas de deporte. Gómez-Peña tenía el rostro maquillado como una máscara de tigre, también llevaba gafas de sol y un gigantesco adorno en su cabeza. Representaba la imagen de un jefe indio. Ambos artistas tenían una correa atada al cuello. Allí encerrados realizaban tareas cotidianas como leer, coser y, además, posaban con los visitantes para hacerse fotografías. En la jaula había dos paneles con información: uno mostraba la historia de los momentos álgidos de las exposiciones coloniales; el segundo exponía una falsa entrada de la *Enciclopedia británica* sobre los amerindios.

¿Qué buscaban Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña con esta *performance*? Primero, escenificar el discurso colonialista, no solo cuestionando los estereotipos, sino también la exigencia de autenticidad. Segundo, escogieron espacios muy peculiares que condicionaron la recepción de la *performance* (en el caso de Madrid, podía ser entendida como un acto más de celebración del quinto centenario de la Conquista de América). Tercero, la estrategia para desarrollar este trabajo se basaba en el cambio de roles. Fusco y Gómez-Peña asumían el papel de espectadores, observando sus comportamientos, reacciones, comentarios... En este acto de observar, identificaron tres formas de percepción de la conducta:

1. Los colegas del mundo del arte que reconocieron la *performance* como algo artístico. (En general, Fusco y Gómez-Peña fueron bastante criticados por motivos artísticos y morales. Les reprocharon engañar al público al actuar como si se tratara de una exposición etnológica).
2. Los espectadores que entendieron perfectamente el juego de intercambio de roles y que, aun así, decidieron participar haciéndose fotos, dándoles plátanos, etc.
3. Los que entendieron la *performance* como una exposición etnográfica sin ningún diálogo con el espacio en el que se estaba presentando. En este caso, también hubo diversas reacciones: protestas, aprobaciones, curiosidad...

Lo que podemos concluir de este trabajo es que en ese juego de cambio de roles, los artistas pretendían dar un giro al discurso colonialista: los espectadores (conscientes o inconscientes) se convirtieron en «salvajes», es decir, en los observados, los analizados, los controlados y los interpretados. Este cambio de roles no solo fue ejecutado entre las figuras del *performer* y el espectador, sino también entre el colonizador y el colonizado. Tanto unos como otros se aprovecharon del cambio de papeles para imponer su derecho y su capacidad para interpretar el contexto en el que se desarrollaba. La lucha de poder en el cambio de roles es una muestra de cómo la dimensión estética es verdaderamente política. Si se trata de una relación entre actores y espectadores, tiene sentido preguntarse por las condiciones que se tienen que dar para que alguien sea actor o espectador, y cuáles son las consecuencias de ello.

El cambio de roles conlleva un grado de indeterminación de la realización escénica y de imprevisibilidad enorme. El espectador, además de posibilitar esa experiencia, actúa, influye y puede determinar cambios en el desarrollo

de la pieza escénica. En este juego, el espectador se encuentra en una situación paradójica: por un lado, experimentaba su poder; por otro, su falta de poder, sintiéndose obligado a comportarse de alguna manera.

Si la **indeterminación** y la **imprevisibilidad** son características esenciales de las artes performativas, de ningún modo pueden ser comprendidas como una expresión que tiene una intención dada de antemano. Pero esto no es tan radical. Toda concepción escénica tiene un plan (una idea elaborada por un artista o varios), que, generalmente, se modifica constantemente en cada ensayo. Este plan puede prever los elementos que utilizarán y de qué manera serán empleados. Pero a pesar de que el plan se siga estrictamente, cada presentación será diferente de las anteriores, porque cada vez los cuerpos se encuentran en diferentes estados, con energías distintas, con un nuevo público... Y todo esto hace que una realización escénica sea única e irrepetible.

V / La danza clásica es una tecnología de entrenamiento del cuerpo, dedicada a proyectar los ideales burgueses (belleza, género, sexualidad, clase social y raza), representados en todos los ballets clásicos, desde *Giselle* hasta la trilogía de Tchaikovski (*El cascanueces*, *La bella durmiente* y *El lago de los cisnes*). Se concibió como una organización de pasos y ritmos, en un espacio y en un tiempo determinado. Ni la concepción arquitectónica del teatro (a la italiana) ni las estructuras de poder de la sociedad jamás se cuestionaron. Las figuras de poder obedecían de manera pacífica a las funciones del maestro, el coreógrafo, el espejo, el estudio, el teatro, el cuerpo hiperentrenado, anoréxico, el cuerpo-imagen, el cuerpo-robot sin vísceras ni deseos, tanto bailarines y coreógrafos como críticos y público.

A inicios del siglo XX, en los ballets de **Diagilhev** se lleva a cabo un intento de ruptura con las convenciones clásicas, colocando a Nijinsky como bailarín principal, en lugar de acompañar a la bailarina solista como históricamente venía haciéndose. Parece que la recepción del público fue de mucha extrañeza y revuelo. Sin embargo, ya a finales del siglo XIX, tenemos a damas como **Isadora Duncan** y **Loie Fuller**, apropiándose de la práctica del movimiento, sin someterse a la disciplina de la danza clásica y dando paso a lo que llamamos **modern dance**. Duncan afirma en su biografía: «la danza del futuro es el desarrollo de un movimiento que esté en armonía con y que desarrolle la más alta forma del cuerpo. La primera concepción humana de la belleza se obtiene de la forma y simetría del cuerpo humano». ¹² **Fuller**, en su práctica se interesaba en crear efectos visuales con tejidos que flotan y luces multicolores, alejándose de la rigidez de los principios del ballet. Ambas artistas rompieron con los ideales burgueses, modificaron el uso del cuerpo y crearon una nueva estética.

En el continente americano, **Martha Graham** es la primera artista que afirma la autonomía de la danza como un lenguaje propio, capaz de generar conocimiento. En la década de los cincuenta, **Merce Cunningham**, bailarín solista de la compañía de Graham, publica el libro *Space, Time, Dance*, resultado de todo un proceso de investigación que venía desarrollando junto a John Cage y fuertemente influenciado por las experimentaciones en el Black Mountain.

En la década de los sesenta, la danza contemporánea es una danza-que-piensa;¹³ es decir, un proyecto de crítica de las fuerzas sociales, políticas e ideológicas, que coordinan la construcción de un cuerpo en relación con su tiempo presente.

La danza-que-piensa (contagiada por el surgimiento del *performance art*, *minimal art* y *conceptual art*) instauro nuevos modos de activación crítica, para escapar de la pesada herencia de la tradición europea, en donde la danza teatral surge como disciplina basada en premisas pedagógicas, éticas y estéticas incuestionables (desde

¹² Isadora Duncan (2006). *Mi vida*. Buenos Aires: Ed. Losada.

¹³ Concepto que tomo prestado del dramaturgo y teórico André Lepecki.

la fundación de la Academia Real de la Danza por Luis XIV, 1649, hasta la danza expresionista alemana de Mary Wigman).

Yvonne Rainer, bailarina de las compañías de Graham y Cunningham, advirtió que la danza moderna acabó construyendo un cuerpo canonizado que era necesario desmontar. Tanto la danza clásica como la moderna partían de la construcción de una técnica y un cuerpo de baile cuyo objetivo principal era mercantilista, desplazando la práctica dancística al lugar del *entertainment*.

Rainer utiliza el concepto *pos-modern dance* para referirse a lo que ella y los artistas de la Judson Dance Group estaban experimentando. En su caso, se trataba de romper con la idea de la danza como espectáculo, creando una escena neutral en donde no se involucrara al espectador y el movimiento no representara nada más que movimiento. En 1965 escribe el *Manifiesto del No*.



No al espectáculo,
no al virtuosismo,
no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.
No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella,
no a lo heroico,
no a lo antiheroico,
no a la imaginería basura,
no a la implicación del intérprete o del espectador.
No al estilo,
no al amaneramiento,
no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete,
no a la excentricidad,
no a conmover o ser conmovido.

La propuesta de Rainer consistía en crear un alejamiento entre la figura del bailarín y el espectador. Ya no había más fantasía ni jerarquías en el cuerpo de baile, ni entretenimiento, ni tampoco era necesario la legitimación del espectador para validar esa práctica. Rainer no cuestiona lo que puede significar o representar la danza, sino qué es la danza. Esta no necesita de una puesta en escena dramática o psicológica para comunicar, ya que el cuerpo se significa por sí mismo.

En aquel momento, el colectivo de artistas de la Judson Dance Theater (**Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forte, Meredith Monk, Carolee Schneemann...**) se dedica a explorar otras formas de trabajar con el cuerpo, distanciándose de la danza moderna, del espacio hegemónico teatral y de las convenciones coreográficas en el uso del espacio y del tiempo. Esto supone un cambio de paradigma: había una necesidad urgente de recuperar el medio de la danza a partir de su cuestionamiento, generando nuevas formas de hacer, a través de la improvisación de movimientos y enfatizando el contacto con el otro. Esa fue la manera de activar una danza verdaderamente democrática y políticamente consciente, fuera de las cadenas disciplinantes de la técnica.

En la Alemania de los años setenta, **Pina Bausch** reformula el problema de la danza y sus estructuras de poder con su ética del ensayo, a partir de un entendimiento democrático del cuerpo del bailarín, el cual no debe ser relegado a la mudez ni subordinado a la mono-voz de la coreógrafa. Bausch inaugura un nuevo campo expresivo para bailar.

Bocanada Danza (1986), formado por las bailarinas **La Ribot, Blanca Calvo** y el cineasta **Félix Cábez**, es uno de los grupos referentes de experimentación de la llamada **Nueva Danza en España**. Sus trabajos consistían, básicamente, en devolver el cuerpo al suelo (asumiendo su gravedad y la caída) y generar diálogos con otras

disciplinas (las artes plásticas, el cine y el teatro). Fue una plataforma de despegue de varias artistas que participaron en el grupo, como **Olga Mesa**, **Mónica Valenciano** o **Juan Domínguez**. En plena transición política, el cuerpo fue un espacio de libertad para experimentar y transformar el lenguaje de la danza.

El trabajo más maduro de Bocanada Danza fue *Ahí va Viviana* (1988) presentado en el teatro Albéniz (Madrid) e interpretada por los artistas **Juan Domínguez** y **Olga Mesa**, entre otras (<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=287>). Un año después, coincidiendo con la consolidación de la danza contemporánea, Bocanada Danza desaparece.

En 1992 se produce un cambio de Gobierno cuyo conservadurismo define las nuevas políticas culturales del país. La danza se ve enormemente afectada por la falta de planificación, el cese de apoyos a la creación experimental y un aislamiento internacional. Un año antes, **La Ribot** estrena *¡Socorro! ¡Gloria!* (<https://vimeo.com/76345368>), el solo que antecede a las tres series de *Piezas distinguidas* (1993-2003) (<https://vimeo.com/77055009>), una vuelta de tuerca muy interesante, a partir de la necesidad de materializar sus ideas en un formato menor y ampliar el circuito de exhibición.

Tras cinco años de recortes y conservadurismo aparece el manifiesto *Defensa de la nueva danza*, donde se defiende una nueva práctica dancística en contra del academicismo que había relegado la danza a lo decorativo. El texto completo se encuentra aquí: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=17>.

En aquel momento, artistas europeos como **Vera Mantero**, **Xavier Le Roy**, **Jérôme Bel**, **Meg Stuart** estaban desarrollando trabajos en los que problematizaban las relaciones entre la danza y la *performance*, con diferentes modos de presencia que subvertían las economías del tiempo y de la atención. Se trataba de reinventar la danza como una máquina de producción de acciones de resistencia.¹⁴

Si para el artista escénico el cuerpo es el **lugar de creación** y **su materia prima**, no podemos obviar las perspectivas de género y raza a la hora de pensar la danza. Históricamente, la danza (y sobre todo el ballet clásico) ha reproducido los estereotipos de mujeres y hombres¹⁵ cuyos movimientos y comportamientos han sido culturalmente asignados. Como afirma Margarita Tortajada: «La danza escénica ha significado para las mujeres un espacio de realización fuera del ámbito privado, y tanto ellas como los varones se valen de ese espacio para desarrollarse integralmente».¹⁶

Como estamos viendo, la práctica dancística genera conocimiento y poder, y abre un espacio para la subversión de los valores dominantes. El cuerpo es un lugar de extrema densidad política. «Lo personal es político» fue uno de los lemas más importantes del activismo feminista en la década de los sesenta. Sin embargo, no es necesario practicar una danza panfletaria para entender que trabajar con el cuerpo es un acto completamente político. La artista alemana **Antonia Baehr**¹⁷ es uno de los múltiples ejemplos que encontramos en la historia de la danza. *Lachen* es un trabajo que pudimos ver en el Mercat de les Flors (Barcelona) en 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=yb794jyy5X4>).

Para la artista africana **Nora Chipaumire**, el cuerpo es un laboratorio de experimentación artística y un arma para luchar contra el racismo y el machismo de la sociedad. «Ser negra es una invención, es una cuestión

¹⁴ Debemos tener en cuenta la situación política y social de aquellos años noventa: en 1994 se firmó la constitución oficial NAFTA (Tratado Norteamericano de Libre Comercio); el inicio de la insurrección zapatista; las huelgas masivas en Francia (1995-1996) contribuyeron a crear los movimientos contra la globalización neoliberal del capitalismo, que culminó con el bloqueo de la reunión OMC (Organización Mundial del Comercio) en Seattle (1999)...

¹⁵ El hombre afeminado (el homosexual) ha sido siempre una figura controvertida en la historia de la danza.

¹⁶ Margarita Tortajada Quiroz (2001) *Danza y Género*. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.

¹⁷ <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=12&e=a&v=work&a=Antonia%20Baehr&t=>

plástica, estética». (<https://vimeo.com/55306911>). Otra forma de entender y trabajar el cuerpo negro es el de la coreógrafa y bailarina **Germaine Acogny**, cuya práctica se basa en una fusión entre las danzas que heredó de su abuela (una sacerdotisa Yoruba), las danzas tradicionales africanas y la danza occidental (clásica y moderna) (<https://www.youtube.com/watch?v=VUG6jNQZEel>). Existen un vasto número de artistas que están pensando la experiencia del cuerpo negro (la africanidad, la negritud, lo afro-caribeño, lo afro-brasileño) en nuestro presente. En este sentido es muy difícil determinar lo que es la danza contemporánea negra o afro (encontramos multitud de etiquetas), resulta más fácil entender que hay tantas definiciones de danza negra como artistas que la practican, la definen y la actualizan cada día. La película *Um filme de dança* de la coreógrafa y cineasta **Carmen Luz** presenta un panorama de artistas brasileños de diferentes generaciones, que, a partir de posicionamientos diferentes en la manera de entender el cuerpo negro, desarrollaron y desarrollan múltiples lenguajes y algunos de difícil clasificación (<https://vimeo.com/66777139>).

Generalmente, los seres humanos tendemos a reproducir las identidades estereotipadas para ser reconocidos por las demás personas. Los rasgos somáticos, el color de la piel, el comportamiento, la higiene, la ropa y la ocupación del espacio remiten al sexo/género, la raza, la clase social, la edad y la salud. Actualmente existen una multitud de proyectos críticos en defensa de los derechos¹⁸ de los cuerpos no normativos. **Mat Fraser** es un artista británico que ha desarrollado una práctica escénica subvirtiendo la imagen del cuerpo-bello-en-escena desde una perspectiva humorística. (<http://matfraser.co.uk/>)

VI / La reflexión y el debate sobre el cuerpo como archivo adquiere fuerza en el contexto español a partir de la publicación del artículo «El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza» de **André Lepecki** en el libro *Lecturas sobre danza y coreografía*, editado por Isabel de Naverán y Amparo Écija, Madrid: Arte, 2013.

Sin embargo, encontramos varios coreógrafos que estaban investigando sobre el cuerpo-archivo anteriormente a ese artículo. En mi opinión, uno de los trabajos de investigación más inteligentes es la trilogía del coreógrafo francés **Jérôme Bel**: *Veronique Doisneau* (bailarín del Ballet de la Ópera de París) (<https://www.youtube.com/watch?v=OLuWY5PInFs>), *Isabel Torres* (bailarina del Teatro Municipal de Río de Janeiro) y **Cédric Andrieux** (bailarín de la Compañía Merce Cunningham). Estas tres figuras tienen en común el hecho de pertenecer al cuerpo de baile y, en consecuencia, ser bailarines completamente invisibilizados. Sus cuerpos operan como archivos; a partir del relato de sus biografías (las marcas que el ballet dejó en sus cuerpos), escriben la historia de la danza.

En la última edición del Festival LP (2011) en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), **Bea Fernández**, del colectivo Las Santas (Barcelona), presentó *Restos de mis series*, otro ejercicio de memoria a través del cuerpo, en el que entrelaza su biografía como bailarina (su cuerpo es el archivo de todas las coreografías que bailó durante su carrera) y la historia de la danza en Cataluña (<https://www.youtube.com/watch?v=XUuA3p8qV3M>).

¹⁸ No solo derechos sociales y civiles sino también al placer, deseo y sexo.

■ INSTALACIÓN

La instalación es una práctica artística que surge en la década de los sesenta y que hace uso de objetos, fotografías, material visual, sonoro y del cuerpo. No existe una definición exacta de lo que es una instalación. Una vez más entendemos que hay tantas como «*practitioners*». Sin embargo, identificamos algunos trazos generales como la cuestión de la temporalidad (suelen tener un carácter efímero); son prácticas *site-specific*, surgieron como crítica al objeto físico, estático y coleccionable, aunque actualmente las lógicas del mercado han empujado a los artistas a reproducirlas en varios lugares, perdiendo en algunos casos su perspectiva crítica.

Las instalaciones establecen una relación diferente con el espectador, esto es, proponen experiencias sensoriales (auditivas, visuales, gustativas), invitando a la interacción en muchos casos y convirtiéndose en inmersiones creativas cargadas de mucha magia y fantasía.

Ya hemos hablado de las instalaciones, *happenings* de **Alan Kaprow**. En la misma época, **Nam June Paik** empezaba a construir instalaciones con televisiones, material audiovisual, robots y figuras muy complejas. En Argentina, **Marta Minujín** realizaba instalaciones a escala real de monumentos importantes, como el obelisco de la avenida Nueve de Julio en Buenos Aires.

Weather Project (2003) es una instalación interactiva de **Olafur Eliasson**. En la sala de las turbinas de la Tate Modern (Londres) colocó un sol enorme; los visitantes se congregaban en la sala para tomar el sol. Fue un proyecto que permitió el encuentro con otras personas, un detalle importante en una ciudad como Londres, marcada por la velocidad y las exigencias del capital (<https://www.youtube.com/watch?v=IsT9vEpfNq4>).

Márcia X realizaba *performances* que podían considerarse grandes instalaciones, en donde creaba ambientes muy íntimos y poéticos, jugando con objetos y su propia presencia. *Cair em si* es un ejemplo de este tipo de acciones: (<http://www.marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=24>).

La cineasta mexicana **Sarah Minter** ha realizado en diferentes ciudades una *performance*-cena-instalación llamada *Háblame de amor*. Se trata de registrar los relatos de seis personas que se reúnen para cenar y conversar sobre las relaciones amorosas. La instalación consiste en varias pantallas que muestran un montaje de los discursos de los comensales y, dependiendo de las posibilidades del espacio de exposición, recrea lo que fue el lugar y los objetos de la cena (la mesa, las sillas, los platos, etc.) (<https://www.youtube.com/watch?v=oCIPFXZwwdU>).

En la primera edición del Venice International Performance Art Week (2012), **Johannes Deimling** realizó una *performance* duracional («*ongoing performance*», como suele llamarse en este tipo de encuentros) en la que el artista pasó varios días realizando una acción de cuatro horas aproximadamente, con movimientos y gestos muy lentos, creando así una instalación con varios objetos y su propio cuerpo (<https://www.youtube.com/watch?v=aGfsrQwO0M8>).

■ ESPACIO

I / El **espacio escénico** es donde tiene lugar la realización escénica y se puede entender como un espacio geométrico. Tiene una planta determinada, una altura y una anchura, y, a menudo, se asocia con la idea de contenedor. Sin embargo, la espacialidad (importante no confundir los términos) es fugaz y transitoria. No existe ni antes ni después de la *performance*. Únicamente se da durante la acción.

El espacio escénico, más allá de ser concebido como un espacio geométrico, también puede ser considerado un espacio performativo.¹⁹ Si revisamos el recorrido de trabajos artísticos que hemos visto anteriormente, podemos identificar los cambios en la relación entre los *performers* y los espectadores, a partir de la movilidad/adaptabilidad que tenían los espacios.

El espacio performativo siempre es un espacio atmosférico: una fábrica, un búnker, el cuarto de un hotel, la vitrina de una tienda, una galería... Es en los años sesenta cuando las prácticas performativas crean el llamado **espacio performativo**, entendido como un espacio atmosférico. Erika Fitcher-Lichte destaca tres aspectos:



En primer lugar, queda meridianamente claro que la espacialidad en las realizaciones escénicas no tiene carácter de obra sino de acontecimiento, que es fugaz y transitoria. En segundo lugar, el espectador siente su corporalidad en el espacio atmosférico de un modo muy singular. Se experimenta como un organismo vivo, está en una situación de interacción con su entorno. La atmósfera penetra en su organismo superando las fronteras corporales. Con ello el espacio performativo se define, en tercer lugar, como un espacio liminar en el que tienen lugar transformaciones y se producen modificaciones. (Fitcher-Lichte, 2011:243)

Pasamos a detallar una lista de espacios que las artes performativas han utilizado para su exhibición a lo largo de la historia:

ESPACIO *BLACK-BOX*

Es el espacio multifuncional por excelencia. Generalmente, las condiciones técnicas de estos espacios son mínimas y, a su vez, fácilmente adaptables a diferentes propuestas, sobre todo a aquellas dirigidas a experimentar otras formas de relación entre el público y los *performers*. En el Estado español, la Red de Teatros Alternativos²⁰ es un proyecto que nace en los años de la transición y que ha sufrido muy pocas modificaciones y actualizaciones (como vemos, empezando por la terminología, *alternativo*). En esta red trabajan conjuntamente una serie de salas *black-box*, que, por medio de convocatorias, organizan pequeñas giras para artistas cuyos

¹⁹ Erika Fischer-Lichte utiliza la terminología «espacio geométrico», «espacio performativo», y es la que vamos a usar en la asignatura. Sin embargo, debemos conocer otras terminologías que hacen referencia a la misma diferencia, como es la de Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático*: «El espacio dramático es siempre el símbolo de un mundo entendido como totalidad, por más que sea mostrado de modo fragmentario. Por el contrario, en el teatro posdramático, el espacio deviene una parte del mundo ciertamente destacada, pero entendida como algo que permanece en *continuum* de lo real; como fragmento enmarcado en las coordenadas espacio-temporales, pero, al mismo tiempo, continuación y, por ello, fragmento de la realidad de la vida». (Lehman, 2013:280)

²⁰ <http://www.redteatrosalternativos.org/>

trabajos son de pequeño formato. Tenemos el Espacio Inestable (Valencia) (<http://www.espacioinestable.com/>), la sala TNT (Sevilla) (<http://www.atalaya-tnt.com/>) o La Fundición (Bilbao) (<http://www.lafundicion.org/>). Otras salas que no pertenecen a esta red son el teatro Pradillo (Madrid) (<http://teatropradillo.com/>) y el Antic Teatre (Barcelona) (<http://www.anticteatre.com/>).

TEATRO A LA ITALIANA

Es el modelo de espacio geométrico heredado del siglo XVIII (de origen cortesano), a partir del cual se popularizó la ópera y la lírica. La estructura del espacio tiene dos partes claramente diferenciadas:

- > El espacio dedicado al público, conocido como el **patio de butacas**. Suele tener forma de herradura cerrada con los palcos dispuestos unos sobre otros a diferentes niveles.
- > La **caja escénica**, que consta de tres partes: el escenario, el foso y el telar. El escenario se encuentra a una altura más elevada respecto al patio de butacas. Como está cerrado por todos los lados, el público solo tiene un único plano de visión. El foso es la parte contigua al escenario, que básicamente se usaba para guardar la escenografía. Actualmente, hay pocos teatros con foso debido a la falta de utilidad. El telar es la parte del escenario desde donde se bajan y se suben los telones y las bambalinas.

Esta disposición supone una separación radical entre público y actores. Tanto para el regidor como para el apuntador y los técnicos, esta concepción es muy práctica para controlar el funcionamiento de la realización escénica. Los teatros a la italiana presentan piezas de gran formato; por tanto, esta disposición facilita las dificultades que supone la creación, el soporte y la movilidad de los elementos escenográficos y técnicos. En muchas ciudades españolas, encontramos los llamados **teatros principales** que tienen estas características, los más conocidos son el Teatro Real (Madrid) y el Liceu (Barcelona).

ESPACIO WHITE-BOX

Este espacio es el de las galerías y los museos, que desde los años sesenta abrieron sus puertas para presentar *performances* y *happenings*, especialmente los realizados por artistas visuales como **Vito Acconci, Chris Burden, Bruce Nauman, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Valie Export, Hanna Wilke, Robert Filliou, María Evelia Marmolejo...**). En el contexto español, una de las primeras artistas escénicas que presentaron su trabajo en este espacio fue **La Ribot**. Sus *Piezas distinguidas* formaron parte del catálogo de la galería Soledad Lorenzo de Madrid; a partir de ahí, estas piezas se han presentado en galerías y museos de diferentes países hasta el día de hoy. No podemos olvidar que la galería es un espacio comercial de objetos de arte, por tanto, siempre han existido tensiones entre estos espacios y las artes performativas, que, de algún modo, han generado debates enriquecedores y transformadores tanto para unos como para otras. Un artista que ha contribuido a pensar la relación entre el cuerpo y el *white-box* es **Tino Sehgal**, tanto desde el ámbito artístico como en la gestión. En cada *performance* exige un contrato en donde esté todo concretado hasta el último detalle (el espacio, el tiempo de duración, el número de *performers*, los descansos, la retribución económica...) (<https://www.youtube.com/watch?v=B9VWzZoFz7k>).

ESPACIO PÚBLICO

El uso del espacio público en las artes escénicas comenzó en la década de los sesenta, momento en el que el *happening*, la *performance* y las artes escénicas dialogaban, y ha ido adquiriendo una gran relevancia durante todas estas décadas. Históricamente, la calle es el lugar de la práctica política: desde las manifestaciones contra la guerra de Vietnam, los estudiantes y trabajadores de Mayo del 68, contra la participación en la OTAN, el movimiento antiglobalización, el aborto y la violencia de género, hasta llegar

a la ocupación de las plazas en la primavera de 2011, en varios países del mediterráneo y Europa. Pero ¿cómo vivimos la ciudad cada día? El modo de vivirla depende de la concepción urbanística y arquitectónica (si tiene parques, espacios públicos agradables para poder estar y no solo circular, el tipo de bancos para sentarse...); también depende de los medios de transporte (el coche, la bicicleta o la posibilidad de caminar); otro factor que tener en cuenta es el clima. Todo esto va a definir las formas de relacionarnos con el espacio y entre las personas. En el espacio público, las artes performativas rompen con la distancia entre artista y espectador, generando un espacio libre y democrático; son desestabilizadoras en el sentido de romper con los flujos y las velocidades del cotidiano; permiten otras formas de relaciones con/en la ciudad. Los festivales de *performance* suelen ocupar el espacio público con sus poéticas: Festival Acción!MAD (<http://accionmad.org/>), la bienal Performa (<http://15.performa-arts.org/>), Venice International Performance Art Week (<http://www.veniceperformanceart.org>). Aunque las artes escénicas y, sobre todo, el circo también presentan proyectos muy interesantes desde un enfoque más lúdico: la Fira de Tàrega (<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

Se toma de las artes visuales y su definición está sometida a un debate abierto y continuo. Podemos afirmar que el *site-specific* implica una gran diversidad de prácticas, tantas como «*practitioners*». Son acciones pensadas y creadas para un espacio y un tiempo concreto. En España, no ha sido una práctica muy extendida en las artes escénicas, pero, sin embargo, lo ha sido más en las artes visuales y la *performance*. Durante diez años (2001-2011), el festival Mapa (Pontós, Cataluña) generó un espacio, en el que los artistas desarrollaban durante dos semanas (modelo residencia artística, lo veremos más adelante) una pieza *site-specific*, en medio de la naturaleza, para después presentarla en el marco del festival. Ha sido hasta el presente el único festival *site-specific* de la península. Puede ocurrir que en festivales de *performance* o teatro presenten una convocatoria para realizar uno o varios *site-specific* sin dedicarles una programación completa, como es el caso del Fringe de Toronto (<http://fringetoronto.com/fringe-festival/site-specific/>) o el Fringe de Vancouver (<http://www.vancouverfringe.com/site-application-complete/>).

ESPACIO DOMÉSTICO

Desde hace pocos años, el espacio doméstico ha resurgido como lugar de encuentro y de exhibición de proyectos de artes en vivo. Los motivos son varios: un desinterés por las programaciones más comerciales de los teatros de nuestras ciudades, la falta de espacios para presentar proyectos de investigación, formas diferentes de relación entre espectadores y artistas, otras maneras de producir no sometidas a las condiciones de las ayudas públicas (siempre son proyectos autogestionados), posibilitar espacios más íntimos en donde generar encuentros y no objetos de consumo. Pero esto no es nada nuevo. Los dadaístas y los futuristas de principios del siglo xx, las artistas feministas de la década de los sesenta... Todos ellos subvirtieron los dispositivos de creación y producción de los circuitos artísticos dominantes, inventando acciones pensadas para espacios domésticos. Actualmente se han desarrollado proyectos caseros con formatos muy diversos: festivales como La Cosa en Casa (<http://lacosaencasa.blogspot.com.br/>), Escena Doméstica, festival en espacios caseros (<https://escenadomestica.wordpress.com/>); circuitos como Circuito C!NICO (<https://circuitocinico.wordpress.com/>); plataformas de investigación y exhibición como ACASAS (<http://nascasas.tumblr.com/>); espacios domésticos de programación regular como Espai Nyamnyam (<http://www.nyamnyam.net/>); exposiciones puntuales como la del artista **Mariokissme** (<http://mariokissme.com/proyectos/invited-one-day-05/>).

ESPACIOS NÓMADAS

El espacio por excelencia es la carpa del circo. Este invento nómada se emplea para alojar a los miembros de la familia del circo y, a su vez, como espacio artístico y lúdico. Es el lugar que promueve las emociones (especialmente para los más pequeños) y fomenta un sentimiento de comunidad.

Otro espacio nómada es el que ha creado la compañía de teatro Rimini Protokoll con el proyecto *Truck Tracks Bochum*, cuya propuesta es convertir un camión en un auditorio móvil para asistir al paisaje cotidiano, en un recorrido por la ciudad (http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6934.html).

ESPACIOS MEDIA

Son laboratorios de investigación, producción y difusión de proyectos culturales, también llamados **Media-lab**. No es muy común encontrar artistas performáticos, aunque algunas veces surge alguna colaboración. En Madrid está Medialab-Prado, que es una de las referencias más conocidas en el Estado español (<http://medialab-prado.es/>).

ESPACIOS VIRTUALES

Desde no hace muchos años existen varias comunidades de artes escénicas en Internet. Son espacios que han cohesionado un sector que, por su precariedad, inestabilidad y movilidad, siempre ha estado muy disperso y desconectado. Estas comunidades virtuales han servido para difundir proyectos de pocos recursos, debatir temas de interés sobre las políticas públicas, discutir cuestiones éticas y estéticas de programaciones y realizaciones escénicas, y para conectarse/conocerse entre los miembros de la comunidad. En España tenemos Teatron (<http://www.tea-tron.com>); Movimiento es la red sudamericana de danza (<http://movimiento.org/>); y Dance-tech, en el contexto anglosajón (<http://www.dance-tech.net/>).

ESPACIOS NATURALES

En la década de los sesenta, los artistas **Robert Smithson** y **Michael Heizer** empezaron a desarrollar instalaciones en espacios naturales, dando origen al llamado *land art*. Esta práctica artística consistía en intervenir en la naturaleza para crear grandes instalaciones enmarcadas en paisajes vivos. Sin embargo, el espacio natural ya fue utilizado por los dadaístas como escenario para los paseos que realizaban mientras debatían sobre arte, filosofía, literatura y política. En el presente encontramos diversos formatos creados en espacios naturales: el ya mencionado festival Mapa, en un pueblo de montaña en la región de Gerona (Cataluña); L'Animal a l'Esquena es un espacio de creación y pensamiento dirigido por María Muñoz y Pep Ramis (de la compañía de danza Malpelo) en la localidad de Celrà (<http://www.lanimal.org/>); los artistas-performers Vest&Page tienen una trilogía de «art-filmes» en donde realizan acciones artísticas en lugares épicos del planeta, como la Antártida (<http://www.vest-and-page.de/>); LabVerde: Experimentações Artísticas na Amazônia es un proyecto de reflexión sobre el arte contemporáneo y el medio ambiente, en el que convergen la biología, las artes visuales y la arquitectura. Las actividades que organizan son encuentros científicos, seminarios y exposiciones enfocados principalmente en el *land art* (<http://www.amazonianarede.com.br/lab-verde-experimentacoes-artisticas-na-amazonia-no-parque-do-mindu/>).

OTROS ESPACIOS

La habitación de hotel ha sido uno de los espacios elegidos por artistas escénicos para realizar sus trabajos, como el *Solo para una habitación de hotel*, de **Àngels Margarit**

(<http://margarit-mudances.com/es/proyectos/solo-per-a-habitaci%C3%B3/>), que puede considerarse también un *site-specific*. Un recorrido por la ciudad de Valencia en cuatro taxis fue la propuesta de **Néstor Mir, Jacobo Julio y Rebeca Crespo**, en el festival VEO (2010). El espectador recorría en taxi diferentes áreas de la ciudad, que no forman parte del circuito turístico, mientras escuchaba el relato del conductor (<https://festivalveo.wordpress.com/2010/12/02/taxis/>).

II / Las lógicas del mercado del arte y los ritmos institucionales afectan directamente a la creación artística. En el contexto español, un artista tiene que crear cada año un proyecto diferente para poder recibir apoyo del Ministerio de Cultura por producción o gira. En muchos casos, las piezas se estrenan, giran por dos o tres teatros, y quedan en el repertorio del olvido. De este modo, encontramos una inmensa producción girando por nuestros teatros (con diferentes niveles de precariedad) y pocas son las propuestas que transforman nuestras vidas en términos de experiencia.

Para trabajar en un proceso de creación, el artista necesita un espacio para buscar, probar, dudar, cuestionarse, experimentar; es decir, necesita un espacio y tiempo para trabajar libre de las presiones institucionales o mercantiles. Son tres las estructuras de apoyo a la creación: los centros de creación; las residencias artísticas; los laboratorios de experimentación.

1. Los **centros de creación** son estructuras destinadas a estimular la creación, facilitando a los artistas los recursos necesarios para la investigación y el desarrollo de sus ideas. En general, apoyan la creación local por medio de programas de residencia y ayudas económicas, así como también generan infraestructuras para trabajar en red y difundir sus proyectos. Estos centros son espacios de encuentro entre los artistas y la población local. Con sus programas de formación fomentan el interés en la cultura (creando hábitos) y generan nuevos públicos para el futuro de las artes en vivo. Algunos ejemplos serían Azala (<http://www.azala.es/es/>), El Graner (<http://granerbcn.cat/>) o ArtsAdmin (<http://www.artsadmin.co.uk/>).
2. Las **residencias artísticas** son espacios para la experimentación en condiciones sustancialmente diferentes a las de un centro de creación. En estas residencias se busca que los efectos del trabajo artístico traspasen los muros del espacio, ampliando la comunicación entre el artista, el espacio, la sociedad e incluso la región. Por tanto, algunos de los elementos claves de estos programas son la relación con el territorio, el contexto cultural local y la convivencia con otros artistas en la residencia. En estos programas, los creadores disfrutan de un espacio para trabajar, tiempo para investigar y recursos materiales para experimentar.

En algunos países del norte de Europa, se ofrece la posibilidad de trabajar con un dramaturgista/acompañante/tutor durante el proceso de creación. Sobre el papel que cumple esta figura, encontramos muy poco material escrito en español.²¹ El dramaturgista acompaña el trabajo del artista, cuyas intervenciones se basan en una negociación previa, y ambos desarrollan una metodología propia de acuerdo con la necesidad del proyecto. Después de muchas conversaciones con artistas y profesionales que han acompañado varios proyectos, me atrevo a afirmar que la base para realizar un trabajo interesante para ambas partes es acompañar el proceso de creación de manera continua, a partir de una serie de preguntas, creando un espacio donde intercambiar conocimiento y mucho *feedback*, para establecer una relación de confianza.

Algunos ejemplos de residencias artísticas son El Ranchito o El Matadero (<http://www.mataderomadrid.org/>), Lugar a Dudas (<http://www.lugaradudas.org/>), Urra (<http://www.urraurra.com.ar/>).

²¹ André Lepecki (2010). «No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza». *Repensar la dramaturgia. Enrancia y transformación*. Centro Párraga y CENDEAC.

3. Los **laboratorios**, conocidos como «*work places*», son centros de creación y experimentación artística que ofrecen a los creadores un espacio para investigar, hacerse preguntas y equivocarse. Generalmente, estos espacios funcionan como productores, cuya contrapartida suele ser una presentación abierta al público de una parte del proceso. Estas estructuras dependen en su totalidad de financiación pública, motivo por el cual no ofrecen partidas económicas, ni cuentan con grandes estructuras ni recursos materiales. Por ejemplo: Metaculture, (<http://www.metalculture.com/>), WP Zimmer (<http://www.wpzimmer.be/>), O Espaço do Tempo (<http://www.oespacodotempo.pt/pt>).

■ TIEMPO

En el teatro, lo más importante es el tiempo vivido, la experiencia del tiempo que comparten *performers* y espectadores, y que no se puede medir con exactitud, pues se da únicamente como experiencia. El tiempo no puede medirse objetivamente, pero podemos realizar un breve análisis para distinguir los niveles de experiencia en las artes performativas.

- > Empezamos llamando la atención en los **tiempos de transición**, implicados en el hecho de ir al teatro: llegar a la entrada, el *hall*, el encuentro con las personas, el tiempo para acomodarse en las butacas... En todo ese proceso, el cuerpo del espectador se prepara para entrar en el tiempo de la actuación.
- > El **tiempo del texto**, es decir, el de la duración de una lectura de un texto dramático: el modo de estructuración de las frases, el ritmo, la extensión, la complejidad sintáctica, las pausas... Todos estos elementos crean el tiempo del texto.
- > El **tiempo del drama** es la disposición particular de las acciones y los acontecimientos presentados en el marco de la dramaturgia. Hans-Thies Lehmann afirma: «La duración y la sucesión de cada una de las escenas no son idénticas a la duración y el orden de los acontecimientos en la ficción, sino que constituyen su propio espacio temporal, de importancia decisiva para los textos teatrales. La organización del tiempo del texto dramático consiste en una secuencia de acontecimientos y escenas escogidas que complican a menudo la estructura temporal a través de un conjunto de anticipaciones, *flashbacks*, secuencias paralelas y saltos temporales que, por lo general, se encuentran al servicio de la comprensión del tiempo». (Lehmann, 2013:300-301)
- > El **tiempo de la acción ficticia** es concebible independientemente del tiempo de su representación en el texto del drama e independiente también del tiempo teatral real de la realización escénica. Puede ocurrir que transcurran largos periodos temporales en el mundo de la ficción y, sin embargo, ser muy breves en la realización escénica. En el teatro dramático es fácil realizar grandes lapsos temporales, por ejemplo, a través del uso de vestuario, de pelucas, etc.
- > La **dimensión temporal de la escenificación** es inherente al teatro. Ya hemos comentado que cada realización escénica es única e irrepetible, exactamente igual, debido a las diferencias en el tiempo del habla de los *performers*, las pausas, los enlaces... El azar es un factor constitutivo de estas prácticas.
- > El **tiempo histórico**. Este resulta especialmente importante para el teatro dramático que trabaja con textos clásicos y consiste en la actualización de personajes e historias pasadas.
- > El **tiempo del performance text**. Se refiere a la situación real y escenificada de la realización escénica como *performance*, para acentuar el impulso de presencia que siempre se da en ella. Es una estructura temporal característica de la relación entre teatro y público: pausas, interrupciones, entreactos, comidas comunitarias; es decir, el teatro como un proceso social. Como decíamos, el hecho de llegar al teatro, encontrar a las personas y acomodarse en la butaca es el tiempo de transición entre la vida cotidiana y el tiempo del *performance text*, es decir, el tiempo de la experiencia teatral.

En las artes performativas se produce una pérdida del marco temporal. En la década de los sesenta, se abrió la posibilidad de permitir al público entrar y salir según su voluntad. Estas nuevas dramaturgias suspendieron la unidad del tiempo con un principio y un final, como marco cerrado de la ficción teatral. Uno de los objetivos principales era ampliar la dimensión del tiempo compartido por *performers* y espectadores como proceso abierto, el cual estructuralmente carece de planteamiento, nudo y desenlace. En este sentido, las artes performativas se pueden entender como una imagen directa del tiempo en estado puro; el tiempo deviene objeto de una experiencia directa. Lehmann apunta lo siguiente:



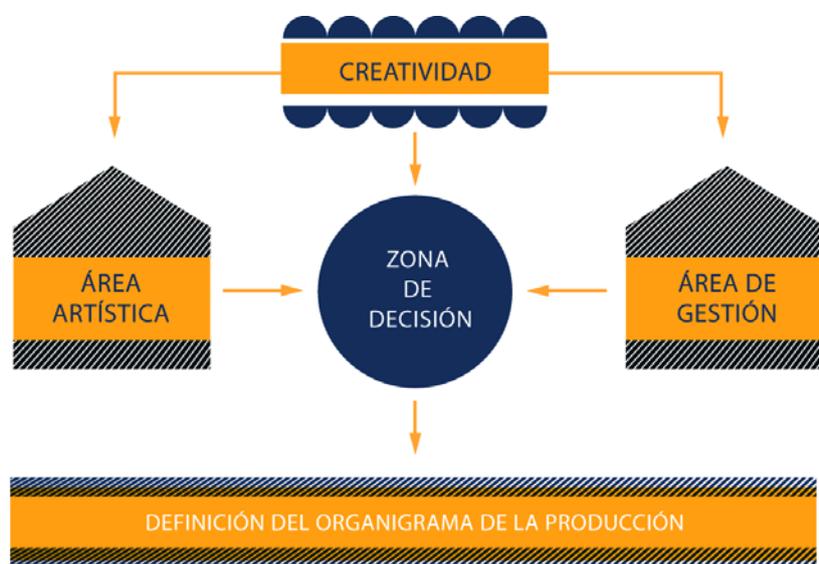
Con ello se da un nuevo fenómeno teatral: al volverse central la intención de utilizar la especificidad del teatro como modo de presentación para hacer del tiempo como tal (el tiempo como tiempo) objeto de una experiencia estético-teatral, se transforma por primera vez el tiempo efectivamente mensurable del acontecimiento teatral en objeto de elaboración y reflexión artística; esto es, se hace consciente, se intensifica su percepción y se organiza estéticamente. Presencia y actuación de los actores, presencia y rol del público, duración y disposición real del tiempo de la realización escénica, el puro hecho de la congregación como un espacio-tiempo común. (Lehmann, 2013: 319)

■ TEATRO – MUSEO

I / Las **poéticas corporales** son prácticas efímeras que, por su naturaleza viva, están en constante proceso de reformulación. La cadena de valor de una realización escénica pasa por la creación, la producción, la exhibición y la difusión. Históricamente, la creación ha estado diferenciada de las tareas de producción y comunicación. Esto ha supuesto unas relaciones de poder entre los profesionales que no siempre han sido favorables para las propias prácticas. Como apunté en la introducción, en esta asignatura trabajaremos la producción de una pieza escénica en su totalidad. En el artículo «¿Gestionar lo dado o producir discursos?» desarrollo esta idea: <http://interaccio.diba.cat/blogs/2015/gestionar-dado-producir-discursos>.

En el ámbito propio de la gestión se desarrollan tareas de producción y comunicación, así como de gestión de recursos y formas de financiación. El objetivo para llevar a cabo una óptima gestión de un proyecto artístico (tanto un equipamiento, como una compañía o un festival) es disminuir la distancia entre las personas que planifican y aquellas que toman decisiones sobre el terreno (para no perder la perspectiva global del proyecto). Para lograr este objetivo se deben tener en cuenta algunos funcionamientos internos en general:

- > En la gestión de equipamientos públicos es necesario tener la conciencia de **servicio público**. Aunque la gestión sea privada, la actividad siempre va dirigida a los ciudadanos. El compromiso con las diferentes capas de la sociedad tiene que formalizarse en una programación plural, así como también se debe presupuestar cada una de las partidas del centro de manera responsable.
- > Definir las tareas de cada miembro del equipo, para trabajar con **conciencia de grupo** (aprendiendo a escuchar, respetar y negociar).
- > Trabajar con **estructuras horizontales** permite que la comunicación sea más fluida, fácil y directa. En casos de emergencia, esta forma de funcionar supone alcanzar una capacidad de respuesta mayor que la de las estructuras jerárquicas.
- > El equipo debe ser **flexible** y adaptarse a las necesidades de cada proyecto y circunstancias.
- > El **rigor en la gestión** presupuestaria es una de las claves para la viabilidad de todo proyecto.
- > Una **evaluación constante** de los resultados y procedimientos que se están llevando a cabo permite dar respuestas a las posibles irregularidades de manera rápida y eficaz.



Después de estas pautas más generales, nos adentramos en el terreno de la producción e identificamos tres significados diferentes:

- > Producción como la actividad de generar contenidos creativos y discursivos.
- > Producción ejecutiva: el conjunto de actividades dirigidas a la presentación de un trabajo escénico, desde el diseño de producción hasta el estreno y su explotación.
- > Producción como vía de apoyo para la creación y el desarrollo de un proyecto. Este apoyo se da en forma de partida económica, cesión de espacios, recursos humanos y organización de giras.

Nosotros aquí vamos a trabajar el segundo punto, es decir, el conjunto de acciones que posibilitan que una producción sea posible. El desarrollo de una producción escénica requiere un conocimiento específico y cada vez más especializado. A pesar del vasto número de manuales de producción publicados, este conocimiento solo se logra por medio de la experiencia y la intuición (dos formas de conocer todavía infravaloradas en algunos ámbitos de la academia). Sin ser conscientes de ello, en la organización de nuestro vivir cotidiano estamos haciendo producción cada día.

Las artes performativas son actividades productivas artesanales que, a veces, requieren procesos largos de concreción y desarrollo, sometidos a muchos cambios respecto a la idea inicial. En general, estas poéticas son muy divergentes. No es lo mismo producir una pieza de danza o de música, un festival o la gira de una compañía. La línea que divide el proceso creativo del de producción es difusa y difícilmente definible. Por tal razón no debemos demarcar de manera severa cada una de las fases de la cadena de valor. La vida no está departamentalizada y, en consecuencia, la escena tampoco lo está. El gestor deberá adaptarse a las necesidades de cada proyecto, escuchando y posibilitando una comunicación fluida, horizontal y transparente entre los miembros del equipo. Tanto el **productor ejecutivo** como el **responsable técnico** son dos figuras imprescindibles para resolver una gran parte de los problemas funcionales.

La técnica no es el objetivo final, sino un conjunto de herramientas al servicio de la creación.

Por lo tanto, el productor ejecutivo debe contar con toda la información necesaria para llevar a cabo una correcta negociación con los responsables técnicos. En muchos casos, las decisiones no suelen ser fáciles. Se trata de equilibrar las necesidades de cada una de las partes, generando mucha empatía y viendo cuál es la mejor manera para trabajar en las mejores condiciones. El productor ejecutivo debe tomar decisiones que implican a todo el equipo: artistas, técnicos y público. Es necesario que acompañe el trabajo técnico en la explotación de las producciones; a menudo, se generan tensiones entre las necesidades artísticas y la realidad económica-técnica del proyecto. Ante estas tensiones, las posturas intransigentes no contribuyen a resolver los problemas. Por tanto, trabajar con empatía y respeto es determinante. El productor ejecutivo no tiene que invadir «la parcela» del director técnico (básicamente porque el conocimiento que tiene es otro) y debe respetar sus decisiones.

Existen casos en los que se subcontrata una empresa para la gestión de la técnica. Antes de tomar ninguna decisión, se deben valorar los parámetros generales de trabajo: si el número de técnicos que proponen es el adecuado (dependiendo de las particularidades de cada producción), si el personal es cualificado, si el tiempo de montaje está ajustado, los criterios económicos, etc.; es recomendable contactar con diferentes empresas para comparar.

El documento donde se encuentra la información de las necesidades técnicas (material técnico requerido y recursos humanos) de cada producción es la **ficha técnica** (también llamada *raider*). Este documento es un elemento básico para viabilizar un buen trabajo entre los técnicos y el productor ejecutivo. Es muy importante que

en la ficha técnica se especifiquen los procedimientos de seguridad del personal que trabaja, para que todo el equipo conozca la normativa y se cumpla. Existen diferentes modalidades de fichas técnicas:

- > La ficha técnica previa, con las condiciones de explotación, en la fase del diseño de producción.
- > La ficha técnica de una función o una gira (con la información relativa a los hoteles, *caterings*, etc.).
- > La ficha técnica de un espacio de exhibición: sala, teatro, auditorio.
- > La ficha técnica para un espacio público o efímero, donde se tiene que dotar de toda la infraestructura.²²

Una de las claves del éxito es constituir un equipo de técnicos profesionales, que sean eficaces (para ahorrar horas de montaje y desmontaje), con capacidad para valorar las inversiones en material (economizando todo aquello que es superfluo) y, de este modo, optimizar al máximo los equipamientos técnicos.

Resumiendo: es necesario definir claramente los puestos de trabajo, seleccionar al personal adecuado a las necesidades de cada producción, considerar al equipo técnico un elemento clave en la organización de las tareas, manteniéndolo informado de todo aquello que le afecta directa o indirectamente, y respetar las decisiones del responsable técnico, buscando siempre la máxima complicidad.

Una vez que hemos visto todos los factores que debemos tener en cuenta para la producción de una realización escénica, pasamos a analizar las **estructuras de apoyo a la producción**: compañías artísticas, centros públicos, centros independientes, empresas productoras.

Las **compañías artísticas** (que generalmente son de gran formato) tienen un espacio propio, son responsables del mantenimiento técnico y de la gestión administrativa y reciben ayuda del Estado, como es el caso de Deborah Colker (<http://www.ciadeborahcolker.com.br/>, <http://www.cmdc.art.br/>). Si una compañía tiene un espacio adecuado, puede llegar a convertirse en un centro de creación y espacio de residencia para otras compañías. Incluso existen casos en los que el espacio deviene un centro de desarrollo de jóvenes creadores con el objetivo de perpetuar su legado artístico, como la compañía Rosas de **Teresa de Keersmaeker** y la famosa escuela P.A.R.T.S., en Bruselas, un centro de enseñanza que es una internacional (<http://www.rosas.be/>, <http://www.parts.be/>).

Otrora, compañías de teatro y de danza eran invitadas a ocupar espacios teatrales durante un tiempo determinado, para trabajar en las producciones en proceso y exhibir las piezas del repertorio. La compañía podía desarrollar su trabajo en óptimas condiciones y la contrapartida era realizar una serie de actividades, que no solo incluían la presentación de los trabajos, sino también la realización de talleres, ensayos abiertos, *masterclass*, etc. Este fue el caso de la compañía de teatro de **Marta Carrasco** o la de danza Sol Picó, en el Teatre Nacional de Catalunya. También se da el caso de que sea el propio teatro quien tiene su compañía, como ocurre en el Teatre Lliure con La Kompanyia Lliure (<http://www.teatrelliure.com>) o el mítico Tanztheater Wuppertal con Pina Bausch (<http://www.pina-bausch.de/>).

Los **centros públicos** dependen directamente de una administración pública (sea local, nacional o mixta), que se encarga de seleccionar un director artístico y un equipo de gestión (técnicos, producción, comunicación y administración), dotando al espacio de la infraestructura necesaria para desarrollar sus producciones propias. Gran parte de este tipo de estructuras suele tener una compañía y un espacio de exhibición para la presentación de su repertorio y nuevas creaciones. Por ejemplo, los centros coreográficos como el de Valencia

²² La normativa para las producciones en espacios públicos: http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/rd2816-1982.html

(<http://teatres.gva.es/danza/centro-coreografico>), el Centro Andaluz de Danza (www.centroandaluzdedanza.es/) o el Centro Dramático Nacional (<http://cdn.mcu.es/>).

Los **centros independientes** son estructuras privadas (no dependen de la administración pública) sin ánimo de lucro, que promueven producciones artísticas y producen trabajos de diferentes creadores independientes sin ningún interés económico, como The Chocolate Factory Theater (<http://www.chocolatefactorytheater.org/>), Ateliè 397 (<http://ateliè397.com/>) o El Palomar (<http://el-palomar.tumblr.com/>). En los países del norte de Europa, el modelo de financiación de estos centros suele ser mixto, es decir, reciben de la Administración Pública, de fundaciones privadas y, además, cuentan con recursos propios, como es el caso de Veem House (<https://veem.house/>).

Las **empresas productoras** son modelos de negocio privados, que conviven bajo el paraguas de las llamadas **industrias creativas**, dedicadas a la producción y comercialización de productos relacionados con las artes performativas. Estas empresas suelen desarrollar proyectos más comerciales con el objetivo de conseguir un beneficio económico. El caso más paradigmático en el Estado español es el grupo Focus, que no solo produce trabajos escénicos, sino también producciones propias. Focus se encarga de la gestión de una red de teatros ubicados en diferentes ciudades de España. Ofrecen prestación de servicios técnicos, comunicación e incluso la gestión de derechos de autor (<http://www.focus.cat/>).

Otro ejemplo interesante es la empresa MoM & El Vivero dedicada a la producción y distribución de artistas de la escena contemporánea. Para la gestora **Marta Oliveras**, la complicidad entre el creador y la productora es fundamental para trabajar en buenas condiciones. Ofrece estructura empresarial (ej.: facturación, contabilidad, gestión de subvenciones) y difusión/distribución internacionalmente (<http://momelvivero.org/>).

Como acabamos de ver, tanto las compañías artísticas como los centros públicos dependen de los programas de ayudas de la Administración Pública. Estas ayudas pueden ser de dos tipos:

- *Residencias técnicas*: el productor pone al alcance del artista los recursos materiales de los que dispone: cesión de espacios, material y personal técnico.
- *Laboratorios de creación*: el productor proporciona los recursos humanos, como por ejemplo, un dramaturgista que acompañe el proceso de creación.

RESIDENCIAS TÉCNICAS

Como hemos visto, la cesión de un espacio acondicionado para que una compañía/artista trabaje durante un tiempo determinado se denomina **residencia**. El productor pone al alcance de la compañía el material técnico (luz, sonido, vídeo y otras necesidades escenográficas), así como personal técnico especializado. El objetivo es poner en práctica las diferentes ideas del proyecto para ver si pueden o no funcionar (trabajar la «prueba-error»). En Europa es muy común esta forma de producción. Existe un amplio abanico de residencias que ofrecen:

- > Fácil accesibilidad.
- > Espacio personal privado donde poder crear tu propia atmósfera de trabajo.
- > Trabajar en un contexto artístico y social ideal para el intercambio de conocimiento y el *networking*.
- > Espacio cómodo y confortable de residencia (oficina de producción, cocina, espacios comunes de descanso).

En el contexto español, este tipo de producciones se llevan a cabo en espacios escénicos con la cesión de espacios y la infraestructura técnica. Las contrapartidas requeridas normalmente son realizar allí mismo el estreno o el preestreno de la pieza e incluir el logotipo de la entidad en todo el material de difusión (web, *flyer*, *newsletter*, programa de mano, etc.).

LABORATORIOS DE CREACIÓN

Los laboratorios son centros de creación artística independientes, normalmente gestionados por artistas o compañías que dependen de las ayudas públicas. Estos espacios de trabajo se conciben para desarrollar una investigación y trabajar en el proceso creativo, sin la exigencia de un resultado final.

El centro, como productor, pone al alcance del artista/compañía un dramaturgista/acompañante para que realice el seguimiento del proceso creativo durante el periodo de residencia. En este caso, no se requiere una presentación pública del resultado, ya que, como hemos visto, lo importante es el proceso de trabajo.

Cuando más de una estructura colabora conjuntamente para la realización de un proyecto es cuando hablamos de **coproducciones**. Las formas de coproducción son muy variadas según los diferentes agentes implicados (centros de creación, teatros, festivales, redes) y las necesidades del proyecto.

En el informe International coproduction & touring, de **Guy Cools** (dramaturgo de la compañía belga Akram Khan), publicado por el IETM (Informal European Theatre Meeting: <https://www.ietm.org>), se presentan dos tipos de coproducciones:

1. El primero y el más común es cuando la producción de un proyecto artístico es compartida por diferentes productores (festivales, centros, redes). En este caso, los coproductores colaboran para facilitar y crear las condiciones (con infraestructura y financiación) necesarias para la realización del proyecto.
2. Cuando dos o más estructuras unen sus fuerzas para desarrollar una propuesta artística común. Normalmente, estas coproducciones se dan en contextos interdisciplinarios con el objetivo de intercambiar diferentes competencias artísticas. Estos tipos de coproducción son muy habituales en los países del norte de Europa.

Como hemos visto, cada proyecto requiere una forma particular de coproducción, dependiendo de sus necesidades y de las posibilidades de los coproductores. En términos generales, podemos identificar cuatro modelos de coproducción de un proyecto escénico:

1. La **cofinanciación o prefinanciación**. La principal razón por la cual compañías/artistas necesitan coproductores es para cubrir los gastos totales del proyecto. No hay ninguna regla determinada. Cada coproductor aporta el porcentaje acordado según sus posibilidades, pero ese acuerdo está mediado por la capacidad de seducción de los que negocian.
2. Las **residencias artísticas** (trabajadas anteriormente).
3. El llamado **commissioning work**. Aquí, las relaciones entre el artista y las diferentes instituciones parten de un planteamiento diferente al que hemos visto hasta ahora. El artista no presenta su proyecto a los coproductores, sino que son ellos mismos los que le encargan un trabajo artístico concreto.
4. Las **coproducciones artísticas**. Este modelo de colaboración se da entre artistas, que deciden compartir un proyecto, donde cada una de las partes aporta sus competencias artísticas (*skills*) y los recursos materiales de los que dispone.

Para lograr la coproducción de un proyecto, Cools recomienda tener en cuenta las siguientes pautas:

- > El artista/compañía tiene que dar prioridad al contenido artístico del proyecto. No se debe pensar a partir de las condiciones de producción. Primero es la idea y después la búsqueda de financiación que lo haga posible.
- > La coproducción es un recurso complementario del proyecto. De este modo, el artista / la compañía tiene que desarrollar una estructura sólida de base.

- > En las coproducciones debe haber un compromiso real, basado en la confianza, para que el proyecto se lleve a cabo con éxito. A menudo, los procesos de trabajo se vuelven largos, por lo que la comunicación tiene que ser continua y fluida.
- > Es recomendable determinar las reglas escritas y no escritas de hospitalidad: por un lado, se tienen que ofrecer las mejores condiciones de trabajo y, por otro, se deben respetar las normas del lugar en el que se trabaja.
- > La comunicación es un elemento intrínseco al proyecto artístico: es necesario trabajar los tres elementos básicos, emisor-mensaje-receptor. Tanto el emisor como el receptor deben tener la misma información sobre el proyecto. Es fundamental encontrar los canales de comunicación adecuados para difundir los mensajes de la manera más clara posible.

Ahora más que nunca, las compañías necesitan varios coproductores para hacer realidad sus proyectos. Pero es importante subrayar que se debe valorar la inversión de tiempo y dinero que estas colaboraciones requieren (sobre todo cuando intervienen diferentes países). Como afirma Cools, las coproducciones internacionales no son una obligación, sino una elección.

II / Las artes escénicas (tanto artistas y compañías como espacios y festivales) dependen casi exclusivamente de los sistemas de ayudas públicas. Debido a esto, es importante conocer el *know-how* de los programas de ayudas para garantizar la supervivencia de los proyectos. La gestión de una subvención pasa por tres fases:

1. Presentación del proyecto para el que se pide la ayuda.
2. Ejecución económica y administrativa.
3. Justificación económica (una vez realizada la actividad).

1. PRESENTACIÓN

Lo más importante de esta primera fase es conocer la normativa que regula la subvención. Es recomendable leer atentamente las bases para adaptar la redacción del proyecto al esquema que propone la institución. La información más relevante es:

- > La fecha límite de presentación de la subvención.
- > La cifra máxima de dinero que puede solicitarse y las condiciones relativas a ese importe.
- > Los documentos que deben presentarse junto con la solicitud (proyectos de actividad, presupuestos, documentación legal).
- > Si existen modelos para presentar en cada apartado (memoria, modelos de presupuesto, declaraciones).

Generalmente, la presentación está organizada en tres bloques:

- > **Memoria de presentación:** descripción del proyecto, objetivos, equipo, currículum, plan estratégico, calendario, plan de comunicación, público objetivo, *clipping* de prensa).
- > **Plan de financiación:**
 - > Gastos: organizativos (escenografía, diseño de luces y sonido, alquiler de material técnico, comunicación, difusión y estreno), recursos humanos y gastos de inversión.
 - > Ingresos: propios y externos (subvenciones, coproducciones, patrocinio, micromecenazgo y financiación bancaria).
- > **Documentación oficial** (estatutos, CIF, acta fundacional, seguridad social y otras declaraciones).

La información debe ser muy clara y precisa.

El proyecto se tiene que entender en una primera lectura. Si los criterios de la normativa se ajustan al proyecto, los argumentos han de ser lógicos y coherentes. Es aconsejable no dar más información de la que se pide. Pensar que las personas que forman la banca están evaluando muchos proyectos en un corto plazo de tiempo. No por escribir más, se consigue la ayuda. A menudo ocurre todo lo contrario.

2. EJECUCIÓN ECONÓMICA Y ADMINISTRATIVA

En esta segunda fase es conveniente volver a leer las bases para tener en cuenta todas las especificidades del programa. Es importante saber:

- > Qué tipo de actividad subvenciona la institución a la que hemos pedido la ayuda, para saber los gastos que serán cubiertos y cuáles serán excluidos.
- > El tipo de justificantes necesarios para algunas partidas más especiales, como pueden ser las dietas (en las giras, en periodos de residencia). Es recomendable usarlos desde el comienzo de la actividad.
- > Los materiales complementarios que deben presentarse en la justificación, como, por ejemplo, el material de difusión con el logotipo de la institución subvencionadora.
- > Los plazos de recepción de los ingresos. Normalmente, las instituciones realizan dos pagos: el primero, al poco tiempo de la aceptación del proyecto; el segundo, después de presentar la justificación.

Para agilizar la gestión y facilitar la justificación económica, es recomendable llevar un control exhaustivo de las facturas derivadas de la actividad.

3. JUSTIFICACIÓN ECONÓMICA

Una vez concedida la subvención y finalizada la actividad, la última fase es la justificación económica. Para su perfecta realización se debe atender a lo siguiente:

- > La fecha límite de presentación.
- > La documentación que se debe presentar.
- > Si la justificación ha de ir acompañada de un informe auditor (este sería el caso de las ayudas europeas o cuando la cantidad de dinero recibida es superior a la media del resto de los proyectos).

El gestor debe informar del proceso de justificación al resto del equipo implicado porque, a menudo, es necesario que otras personas colaboren aportando información. Si a lo largo de la ejecución del proyecto el equipo se ha encargado de organizar las facturas y toda la documentación derivada de la actividad, la justificación tiene que ser una tarea relativamente fácil. En general, las instituciones suelen pedir:

1. Una memoria explicativa de la actividad.
2. Un listado con todos los justificantes de pago (tanto materiales como de recursos humanos) relativos a la actividad.
3. Las facturas originales y copias derivadas de la actividad subvencionada.

Para evitar fraudes, algunas instituciones exigen la justificación de los gastos totales del proyecto y no únicamente los relativos a la parte subvencionada. No es habitual que una institución subvencione el cien por cien del proyecto; por ello exigen la justificación total para saber la procedencia de los gastos restantes.

Una vez presentada la justificación en el registro, la institución procederá a las rectificaciones y enmiendas necesarias. Si la documentación se ha presentado correctamente, se efectuará el pago final.

Una reflexión interesante, con alguna dosis de humor, sobre la gestión de una subvención es la pieza escénica *The Application* (La Solicitud) del coreógrafo español Juan Domínguez. (<https://vimeo.com/136101388>). En este trabajo, Domínguez presenta las dificultades, e incluso, a veces, las incongruencias que artistas-gestores encuentran a la hora de realizar una solicitud (*application*), a partir de la puesta en escena de situaciones absurdas, cargadas de humor. Plantea la dificultad que supone pensar un proyecto escénico que todavía no tiene ni coreografía, así como el tiempo de dedicación necesario para presentar una solicitud cuyas posibilidades son totalmente inciertas.

La Comisión Europea tiene varias líneas de actuación en diferentes campos de la cultura, que, desde hace algunos años, están determinadas por la palabra negocio (*business*), característica que dificulta la realización de proyectos en el ámbito de las artes performativas *Culture. Supporting Europe's cultural and creative sectors* (http://ec.europa.eu/culture/index_en.htm).

La **movilidad de profesionales de la cultura** y el **diálogo intercultural** son las dos vías de acceso por las que podríamos participar en el programa. Tenemos que saber que es extremadamente difícil conseguir una ayuda de este tipo. En el contexto español existen dos casos que consiguieron estas ayudas, la sala Inestable (Valencia) y el festival Zemos 98 (Sevilla). En ambos casos, contrataron una persona dedicada exclusivamente a la gestión de la ayuda durante un año. Tenemos que pensar que el proyecto se realiza entre tres países como mínimo y esto dificulta mucho el proceso de trabajo (son tres interlocutores, tres realidades diferentes y a veces lenguas diferentes).

A pesar de estas advertencias, animo a los estudiantes a que vivan esta experiencia. Trabajar en colaboración con otros países es muy enriquecedor, tanto desde el ámbito de la gestión como del intercambio cultural. Paso a detallar algunos consejos para participar en el programa y aprovecho para reiterar algunas de las ideas que apunté anteriormente:

- > **Primero la idea y después buscar la financiación para su viabilidad.** Nunca se tiene que pensar un proyecto a partir de una convocatoria de ayuda.
- > **Leer atentamente los criterios mencionados en el programa para ver si se ajustan a la realidad del proyecto.** Se aconseja desarrollarlo siguiendo punto por punto el formulario para conocer bien cuál es el marco de actuación.
- > **No dar más información de la que se requiere.** Las ideas tienen que ser claras y el contenido definido, tanto en el plan de actuación como en el presupuesto.
- > **No hacer juicios de valor ni exaltaciones del propio proyecto en la presentación,** puesto que será la comisión evaluadora la que decidirá quién merece la ayuda y quién no.
- > **Se requiere coherencia y lógica tanto en los argumentos como en las cifras.** Ser realistas y no exagerar, ya que se deberán presentar datos estadísticos que demostrarán la realidad.
- > **Todo el contenido del proyecto se tiene que cumplir y justificar.** La estadística ha de ser muy rigurosa. El comité evaluador se encarga de revisar toda la información. Se deben presentar los datos de cinco ediciones anteriores.
- > **El presupuesto debe ser realista y preciso.** Será necesario distinguir entre gastos nacionales y no nacionales.
- > **La internacionalidad del proyecto tiene que quedar muy bien especificada** porque el punto de artificio hace vulnerable al proyecto.
- > **El *partenariado* tiene que ser equilibrado.** Hay que huir del liderazgo, así como de cierto oportunismo para adecuarse al programa.
- > **Los proyectos tienen que ser innovadores en cuanto a las estrategias de comunicación y producción.**
- > La comisión valora en positivo la **presentación de informes sobre la evolución de los públicos.**

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español proporciona la llamada Oficina Europea Creativa-Cultura para asesorar a los profesionales interesados en participar del programa europeo de cultural, con toda la información en castellano (<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cooperacion/oficina-europa-creativa-cultura.html>).

Por otro lado, la plataforma *On-the-Move* ofrece vasta información de actualidad sobre subvenciones, becas, residencias, intercambios... Y no solo en el territorio europeo. (<http://on-the-move.org/>)

III / Una vez que hemos visto las estructuras de apoyo a la producción y las diversas posibilidades de financiar una realización escénica, pasaríamos a estudiar el **plan de comunicación**.

¿Qué significa tener que comunicar un proyecto? La **comunicación** consiste en el proceso de transmitir ideas e información acerca de una iniciativa y/o asunto de interés a la comunidad. No se trata únicamente de hacer publicidad o de promocionar una actividad, sino de comunicar la verdadera índole de lo que se va a realizar y los valores que se quieren transmitir. En la era posfordista, la comunicación ya no es un proceso unidireccional, sino multidireccional: tanto el emisor como el receptor participan activamente en el proceso de comunicación. El público de un teatro-museo-festival (el receptor) ya no es el sujeto pasivo de la actividad cultural, sino un agente vivo que determina, de alguna manera, las programaciones de estos centros.

¿Qué es un plan de comunicación? **Planificar** es una forma de organizar las acciones que se llevarán a cabo para alcanzar los objetivos. Debemos tener en cuenta tanto a los ciudadanos como a los agentes culturales y las organizaciones implicadas. Para realizar el diseño de un plan tenemos que responder a las siguientes cuestiones:

- > ¿Por qué queremos comunicarnos con la comunidad? = ¿Cuál es el propósito?
- > ¿A quién vamos a comunicárselo? = ¿Quién es el público?
- > ¿Qué pretendemos comunicar? = ¿Cuál es el mensaje?
- > ¿De qué manera vamos a comunicarlo? = ¿Qué canales de comunicación utilizaremos?
- > ¿A quién debemos contactar y qué debemos hacer para utilizar esos canales? = ¿Cómo transmitiremos en realidad el mensaje?

El primer paso es definir los objetivos de la actividad, que pueden ser planteados o bien a corto y largo plazo, o bien objetivos cualitativos y cuantitativos. Una vez todo el equipo tiene claro cuáles son los objetivos, se determinan el conjunto de acciones que nos van a permitir alcanzar los objetivos (el **plan de acción**). Estas acciones deben pensarse en función de las condiciones humanas y económicas del equipo.

El plan de comunicación pasa por tres fases diferentes:

ETAPA 1. Conceptualización del plan

- > Creación de la imagen corporativa
- > Dossier y notas de prensa
- > Comunicación digital: web, blogs y redes sociales
- > Publicidad y promociones
- > Definición del plan de acción

ETAPA 2. Gestión, aplicación y seguimiento del plan

- > Rueda de prensa
- > Prensa escrita generalista
- > Medios audiovisuales

- > Prensa especializada
- > Informativos y agendas
- > Invitados

ETAPA 3. Evaluación y conclusión

- > Indicadores para la valoración del plan
- > *Clipping*
- > Memoria del proyecto

La imagen corporativa es fundamental en la conceptualización del plan.

Generalmente, es lo primero que ve el ciudadano. A través de ella, se comunican los valores éticos, estéticos y políticos del proyecto. Es importante encontrar una fórmula que funcione tanto con los elementos impresos (programas de mano, carteles, *flyers*), como con los digitales (web, *newsletter*, redes sociales, blogs). Para la creación de la imagen corporativa debemos tener en cuenta los siguientes puntos:

- > **Lenguaje visual:** saber comunicar el mensaje adecuado con los recursos que cuenta el proyecto.
- > **Comunicación:** el diseñador tiene que conocer bien los procesos del plan y el proyecto artístico para captar los conceptos que el diseño debe transmitir.
- > **Percepción visual:** conocer las formas de ver y percibir de los usuarios a los que va dirigido el proyecto. Hay que tener en cuenta el campo visual, el recorrido de la vista, los contrastes, la percepción de las figuras, la trayectoria de la luz...
- > **Administración de recursos:** es importante aprender a optimizar los recursos, aprovechando todas las herramientas materiales y los recursos humanos (como la creatividad y el ingenio).

Debemos tener en cuenta que cada dispositivo requiere de un tipo de mensaje diferente. No puede ser el mismo para una nota de prensa que para una acción en una red social. Tenemos elementos, como el **dosier**, donde explicaremos todo con el máximo detalle (el texto de presentación del proyecto, la trayectoria artística, la programación, información completa de los artistas que participan, los días, los horarios y los espacios claramente especificado) y otros, como un «**post**» en la red social Facebook, que tiene que ser corto, claro, con la información justa y seductor, ya que se producen millones de mensajes diarios a gran velocidad.

Antes de contratar la publicidad y las promociones, se recomienda tener las máximas propuestas posibles; consultarlo con el equipo y evaluarlo conjuntamente, ya que es una inversión económica que tiene que tener un fuerte impacto, para no tener la sensación que se ha malgastado el dinero. Por ejemplo, las radios suelen ceder cuñas de pocos minutos a cambio de colocar el logotipo en todos los elementos de comunicación. Este tipo de acciones son bastante efectivas y la inversión es mínima, depende de la capacidad para seducir a los periodistas y de los contactos del equipo de gestión.

Por otro lado, es fundamental conocer los tiempos de las publicaciones mensuales (generalmente, cierran entre tres y cuatro meses antes de cada número), diferentes de la prensa generalista, cuyas notas se envían dos o tres días antes. La relación con los medios audiovisuales suelen ser diferentes, ya que tienen más espacio para desarrollar su trabajo, suelen pedir el dosier de prensa, para tener la información completa y, en muchos casos, hacer entrevistas de varios minutos. En general, los medios de comunicación están desbordados y cada vez la publicidad está ocupando más espacio y reduciendo las páginas de contenido. En las secciones de cultura, las artes escénicas suelen tener poquísima visibilidad, más allá de grandes festivales como el Festival de Otoño de Madrid, el Grec en Barcelona o Temporada Alta en Girona. Por eso, es recomendable invitar a los periodistas especializados y darles un trato especial.

IV / Encontramos una vasta bibliografía sobre la figura del **curador**,²³ sobre todo, en el ámbito de las artes visuales y el *performance-art*, escrita en inglés. En la biblioteca de Live Art Development Agency se encuentra disponible material interesante sobre esta cuestión, en relación al *live art*, que es la terminología que utilizan en el Reino Unido para referirse a las artes performativas (<http://www.thisisliveart.co.uk/>). Más allá de esto, podemos afirmar que no existe ningún modelo preestablecido para desarrollar las funciones del curador. Su trabajo se enmarca en los ámbitos artístico, producción y administración, y las decisiones están determinadas por las condiciones específicas de cada proyecto. Por tanto, el mejor manual es la experiencia personal que cada profesional va adquiriendo en la vida.

La curadoría de una programación de un festival y la de un teatro parten de planteamientos diferentes. Las características de una programación de festival y de las de un teatro son las siguientes:

TEATRO

- > **Regular.** La programación se presenta cada semana de manera regular a lo largo de toda la temporada. De este modo, el equipo trabaja las estrategias del proyecto a largo plazo, teniendo una mayor capacidad de respuesta ante las posibles incidencias.
- > **Extendida en el tiempo.** Las programaciones pensadas a largo plazo permiten consolidar un público habitual con más facilidad. La comunicación es determinante para generar la imagen ética y estética del proyecto.
- > **Variada.** Además de la programación regular, es común encontrar ciclos, itinerarios, seminarios, talleres y otras actividades en relación con las prácticas relacionadas con la creación y la formación.
- > **Desarrollo de diferentes tipos de público.** El hecho de presentar una programación variada supone atender a diferentes segmentos de la población y esto implica conocer las necesidades y los deseos de cada tipo de público.

FESTIVAL

- > **Concreta.** El festival (como actividad singular que se lleva a cabo en un momento determinado) presenta una programación concreta, con la voluntad de crear un efecto de impacto en el lugar donde se realiza.
- > **Efímera.** La programación tiene una duración corta (uno o dos semanas o, como mucho, un mes). Generalmente, el equipo del festival trabaja una gran parte del año, jugándose todo a una carta. Las estrategias deben estar muy bien definidas y la capacidad de respuesta tiene que ser muy rápida.
- > **Diferentes espacios.** Al contrario que en un teatro, las programaciones de los festivales se presentan en diferentes espacios. Esto permite generar colaboraciones con otros proyectos y contribuir a cohesionar el tejido cultural de la ciudad o el municipio.
- > **Público más definido.** Las programaciones de los festivales van dirigidas a un segmento de público mucho más concreto y definido (por ejemplo: los festivales para un público infantil).

De estas características, podemos concluir que un **festival**²⁴ es un acontecimiento cultural singular, que se celebra en un momento concreto del año. Es muy complicado categorizar los festivales debido a que no existe

²³ Aquí voy a utilizar la palabra *curador/a* para referirme a la figura del programador. Dependiendo del contexto, también uso el término *comisario/a*.

²⁴ Los factores que determinan un festival dependen de cuestiones climáticas, económicas, de densidad de población, políticas, sociales...

ningún modelo establecido, sino que hay tantos como festivales posibles. La realidad de cada proyecto es totalmente diferente y, por lo tanto, se requieren estrategias enfocadas en lo local para lograr su éxito. A continuación, un análisis de las estructuras que facilitan el buen funcionamiento de este tipo de encuentros: la gestión del equipo, la programación y la relación con los artistas, la comunicación y la financiación.

EQUIPO

La consolidación de un equipo estable es en gran medida una de las claves del éxito.

De esta manera, es necesario que el festival tenga una trayectoria para que el equipo se constituya y se forme profesionalmente, desde la confianza, transparencia y con una comunicación constante y horizontal. Es fundamental cuestionar, criticar y analizar en grupo el desarrollo del proyecto. Esta forma de trabajar posibilita la capacidad de un equipo para resolver rápidamente los problemas que surgen durante el proceso de producción y ejecución del festival. Suele ser más interesante para los miembros del equipo trabajar con estructuras horizontales. Aunque exista la figura del director, es necesario que escuche, delegue y confíe. Si únicamente toma él todas las decisiones, el buen funcionamiento acaba obstruyéndose debido a las limitaciones que tenemos todas las personas. No se puede llegar a todo. La diversidad de perfiles dentro del equipo garantiza que todas las necesidades estén cubiertas. Cada profesional tiene que saber cuáles son las tareas que va a desarrollar, para trabajar con mayor fluidez.

El organigrama del equipo se basa en estas figuras:

- > La **dirección** suele cuidar de la programación artística.
- > La **producción** se encarga de toda la programación y la logística del festival.
- > Los **técnicos** hacen posible que los espacios del festival se adapten al máximo a las necesidades técnicas de las realizaciones escénicas.
- > La **comunicación** se encarga de desarrollar las estrategias del plan definido por el equipo, así como atender a los profesionales y al público del festival.

PROGRAMACIÓN Y RELACIÓN CON LOS ARTISTAS

La programación es la principal marca identitaria de un festival.

Como dije anteriormente, no hay fórmulas exactas en las curadorías. Son muchos factores los que entran en juego. Es fundamental tener un proyecto definido, saber lo que se quiere comunicar y mostrar. La programación está atravesada por cuestiones de carácter ético, estético, político y social. Es muy importante conocer los proyectos en directo y hablar con los artistas. Para eso, el curador tiene que participar en otros festivales fuera de la ciudad en la que trabaja, compartir experiencias con otros profesionales, conocer los procesos de creación y de producción, las publicaciones... En definitiva, conocer el medio en el que se trabaja.

Las prácticas más habituales son:

- > Los curadores suelen ir a los encuentros profesionales (festivales y ferias) para ver los trabajos en directo, acompañar los procesos y hablar con los artistas.
- > Otra opción es recibir el material audiovisual para visualizarlo desde la oficina. Este funcionamiento no es muy efectivo debido a que los curadores reciben grandes cantidades de material y acaban progra-

mando las compañías que conocen. Sabemos que la experiencia en vivo nunca va a sustituir el formato vídeo. Por otro lado, los curadores no suelen comportarse como meros compradores; es más interesante poder acompañar el proceso, compartir con el artista, intercambiar ideas...

- > Existen organizaciones que escogen abrir una convocatoria (el conocido *open call*) para recibir propuestas de distintas procedencias y a partir de las cuales conforman una programación.

Según mi experiencia, la primera opción es la más efectiva, ya que es donde se generan las complicidades y los intereses en común. Los festivales tienen que favorecer la creación a través de las producciones, coproducciones y residencias, y la mejor forma de hacerlo es encontrándose y compartiendo ideas. Un factor importante que tenemos que tener en cuenta en las curadorías es el espacio. A menudo vemos como el trabajo de las compañías se ve afectado por una falta de organización y planificación del equipo de producción. El espacio es vital para las creaciones y para la imagen pública del festival.

COMUNICACIÓN

El equipo de comunicación debe trabajar codo a codo con los curadores, para crear juntos el discurso del festival. Así, podemos decir que la comunicación forma parte del mismo proceso de creación del festival. Las estrategias de comunicación (por el hecho de ser un acontecimiento efímero y singular) deben ser muy diferentes a las de un teatro con programación regular.

Un festival requiere una comunicación de impacto con mensajes claros y directos, acciones concretas, respuestas rápidas y mucha creatividad.

FINANCIACIÓN

Un plan de financiación mal gestionado puede acabar con la vida de un festival.

Es importante contar con un profesional dedicado exclusivamente a esto, para evitar el caos y la pérdida de recursos. Esta figura tiene que conocer a la perfección el sistema de recaudación de fondos, tanto públicos como privados.

V / En el ámbito institucional, otro elemento interesante para analizar son las **redes**, en tanto espacios de comunicación horizontal, no jerarquizados y creados para facilitar la circulación de información y conocimiento sobre el sector de las artes escénicas. A pesar de no tener como objetivo la circulación de espectáculos, trabajan para conseguir programaciones estables en los teatros, auditorios y festivales, miembros de la red, mediante la cooperación y colaboración entre ellos. Los circuitos fueron creados para facilitar la circulación de los trabajos escénicos que, previa selección, son elegidos por un comité artístico. Se establecen unos acuerdos entre las entidades miembro para garantizar un mínimo de funciones a los artistas y compañías, y, de esta manera, contribuir a la consolidación del sector.

La red más conocida en el Estado español es Redescena (<http://www.redescena.net>). Creada en el año 2000, actualmente cuenta con ciento treinta y siete asociados y un total de setecientos espacios escénicos públicos. Redescena es una asociación sin ánimo de lucro, en convenio con el INAEM (Instituto Nacional de Artes Escéni-

cas y Música), que pertenece al Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. La red se organiza de la siguiente manera:

- > **Asamblea general:** órgano supremo que tutela y decide mediante deliberaciones y votaciones el funcionamiento de la asociación.
- > **Junta directiva:** formada por el presidente, el vicepresidente, el secretario, el tesorero y cinco vocales, que representan, coordinan y administran la asociación en relación con los dictámenes de los estatutos.
- > **Oficina de coordinación:** como su nombre indica, es el órgano profesionalizado de gestión.

Redescena está formada por comisiones de acuerdo con las diferentes disciplinas de las artes escénicas (teatro y circo, música, ballet, danza y artes del movimiento), cuyos miembros llevan a cabo un seguimiento del panorama nacional a lo largo del año, para asesorar a los diferentes espacios, circuitos y festivales miembros.

Otra de las redes es la Red de Teatros Alternativos (<http://www.redteatrosalternativos.org/>), que ya hemos comentado anteriormente; en Europa encontramos la European Off Network (<http://www.eonnetwork.eu/>); también cabe destacar la red de festivales a escala internacional que es la World Festival Net (<http://www.worldfestivalnet.com/>).

■ AUDIOVISUAL – TECNOLOGÍA

Lo que hace que nos interese o nos guste una realización escénica es la combinación (equilibrada, elegante, sorprendente...) del conjunto de elementos que la componen. Con la democratización de la tecnología, aparecieron nuevos elementos en las artes performativas que dieron lugar a variaciones escénicas como las instalaciones multimedia o la video-danza / *dance for camera*.

Con la ayuda de cámaras se registran los movimientos; es posible alterar la voz de los *performers*: ralentizar, acelerar, retener como si estuvieran congelados y combinarlos con material pregrabado. Se producen múltiples efectos en la combinación de imágenes reales y digitales. En definitiva, se disipa lo que tradicionalmente entendemos por «teatro vivo», en la mezcla entre arquitectura, espacio físico y espacio digital. Sin embargo, la investigación ha avanzado mucho y hemos pasado del uso de la cámara para realizar un simple registro a la creación de nuevos elementos en el lenguaje escénico como el *video mapping*, los *hyperinstruments* o el *wearable computing*.

Entre 1961 y 1962, **Nam June Paik** concibió un concierto para piano que se tocaba simultáneamente en Nueva York y en Shanghái. En 1965, **John Cage** presentó *Variaciones V* en el Lincoln Center de Nueva York, una pieza multidisciplinar en la que intervenían **Merce Cunningham** en el trabajo de movimiento y coreografía, los filmes de Stan Van DerBeek, las imágenes distorsionadas de **Nam June Paik** y el *sound system* de los compositores **David Tudor** y **Max Mathews**. No existía un plan previo de notación, sino que los diferentes elementos discurrían de forma simultánea, en virtud del principio de indeterminación. Cage creó la partitura a posteriori como registro de lo sucedido (<https://www.youtube.com/watch?v=iQTFZNm3dE4>). En 1967, **Bruce Nauman** realizó *Walking in a Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, uno de los filmes que registró en su estudio, en su investigación sobre el movimiento (https://www.youtube.com/watch?v=ccrSd_p-NIM). Un año después, **Norman McLaren** presentaba su *Pas de deux*, una de las piezas que van a marcar la relación entre la danza y la tecnología (https://www.youtube.com/watch?v=9bXWWz5Tv_I).

En la década de los setenta, el **Wooster Group** utilizaba imágenes electrónicas en sus piezas teatrales, como, por ejemplo, en *El mono peludo*, un combate de boxeo entre un blanco y un negro. Hans-Thies Lehmann cuenta lo siguiente:



Resulta lógico que la técnica del vídeo revele su propia tendencia a ser utilizada para mantener la copresencia de la imagen y el actor en carne y hueso, lo cual funciona generalmente como autorreferencialidad del teatro ejercida a través de la técnica. Se trata de un momento central en el trabajo de este grupo, que tomó su nombre de la calle Wooster, de Nueva York, donde tenía su sede el Performance Group, de Richard Schechner, del que se escindieron en 1975. Aquí el teatro se hizo consciente de sus posibilidades técnicas, desmontadas en elementos individuales. La maquinaria teatral se hizo visible y el funcionamiento técnico de la realización escénica se exhibió abiertamente: cables y equipos técnicos, aparatos que no se ocultaban pudorosamente o se ensombrecían, sino que, como atrezzo, se integraron en la actuación como un elemento más. (Lehmann, 2013:404)

El audiovisual es un recurso muy habitual en los trabajos de La Carnicería, la compañía de teatro que dirige **Rodrigo García**, como, por ejemplo, en *Daisy* (<https://www.youtube.com/watch?v=1qJlrw4aUoE>). Más allá del recurso audiovisual como un elemento más de la escenografía, tenemos el trabajo de **Macarena Recuerda**, cuyas realizaciones escénicas se construyen a partir de la interacción entre el cuerpo de la *performer* y la manipulación de unas instalaciones de cartón proyectadas en una pantalla (<http://www.macarenarecuerdashpherd.com/>).

Pipilotti Rist, en los años noventa, montaba instalaciones en las que el espectador entraba a una sala, se acomodaba en el suelo con cojines y se dejaba llevar por las imágenes reproducidas en dos o tres grandes pantallas, acompañadas de una música que le conducía a estados de relajamiento o incluso podía entrar en trance (https://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdC). Pero esto no era nuevo. En la década de los setenta, los artistas brasileños **Hélio Oiticica** y **Neville D'Almeida**, en su investigación sobre el *quase-cinema* y la participación del espectador, crearon unas instalaciones conocidas como *Cosmococas* (https://www.youtube.com/watch?v=cLi9EyR_Va8).

De las vídeo-instalaciones hemos pasado al cuerpo cibernético escénico, metacuerpo o *performer* transmedia. En Cataluña, uno de los pioneros fue **Marcel·lí Antúnez**, fundador del conocido grupo de teatro La Fura dels Baus. Cuando abandonó La Fura empezó a investigar el cuerpo cibernético, desarrollando piezas como *Transpermia* (<https://www.youtube.com/watch?v=siSrlKt3nn0>). La compañía de danza de **Blanca Li** también ha experimentado con el cuerpo-robot en escena (<https://vimeo.com/73267626>). *Motion Bank*, el principal eje de investigación de la Forsythe Company, trabaja con el código como material artístico para presentar nuevas y diferentes maneras de entender el cuerpo (<https://www.youtube.com/watch?v=PlxWsyCkKxE>). Estos son solo unos pocos ejemplos de la cantidad de producción que se está realizando en la investigación sobre cuerpo y tecnología. El reto más importante al que se enfrenta el artista escénico, cuando intervienen inteligencias artificiales, es la gestión de la complejidad y su lucha contra el aburrimiento. Se trata de una negociación permanente entre el control y el azar. Hay que tener mucha paciencia y recursos para poder mantener este tipo de trabajos.

La vídeo-danza o *dance for camera* surge del encuentro entre el movimiento dancístico y el movimiento cinematográfico. Mucho se ha escrito y se ha producido desde sus inicios en el siglo XIX. Aquí voy a presentar algunas notas de manera modesta, para los estudiantes que estén interesados en investigar este campo.

Serpentine Dance (1894) se ha considerado la primera pieza de vídeo-danza (<https://www.youtube.com/watch?v=sNXNfcEo5dQ>). Dando un salto gigante, nos vamos a los trabajos de **DV8-Physical Theater** (<https://www.youtube.com/watch?v=nXykoQRImho>); el cineasta **David Hinton** tiene un trabajo muy bonito con la coreógrafa africana **Nora Chipaumire** (<https://vimeo.com/16990097>); en Cataluña, **Txalo Toloza** y **Sonia Gómez** colaboran desde hace más de una década en realizaciones escénicas de gran formato, pero también tienen piezas como esta (<https://www.youtube.com/watch?v=ScchZnj-oEY>); en el trópico encontramos el trabajo del artista brasileño **Yuri Tripodi** (<https://vimeo.com/145468684>).

En cuanto a puntos de encuentro, el festival de referencia en Europa es Cinedans (<http://cinedans.nl/>); en el Estado español, tenemos el festival bianual IDN del colectivo NU2's, curado por la artista **Núria Font**, cuya sede es el Mercat de les Flors (Barcelona) (<http://www.nu2s.org>), y, desde 2013, el festival Choreoscope presenta una programación nacional e internacional también en Barcelona (<http://www.choreoscope.com/>); en Portugal, el festival Inshadow suele mostrar trabajos muy interesantes (<https://inshadowfestival.wordpress.com/>); dando el salto a América Latina, tenemos en México el festival Agite y Sirva (<http://www.agiteysirva.com/>), en Argentina, el festival Videodanzaba (<http://videodanzaba.com.ar/>); en Brasil, el festival Dança em Foco (<http://www.dancaemfoco.com.br>); en Chile, el FIVC (<http://www.videodanza.cl/>).

Para finalizar, aquellos interesados en la historia de la vídeo-danza, el libro más completo es *Dancefilm: choreography and the moving image*, editado por la Oxford University Press.

■ INTIMIDAD-EXTIMIDAD

En el siglo XIX aparece por primera vez la noción de **privacidad**. Pero no será hasta mediados del siglo XX cuando se establezca en el artículo 12 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos el derecho a la vida privada como un derecho humano. En la modernidad, lo público abarca lo social y lo político, mientras que lo privado (desconectado del proceso de producción) tiene que ver con la esfera de la intimidad.

En el escenario, las actuaciones son observables desde diferentes ángulos de visibilidad: por un lado, está el del actor/bailarín; por otro, el del público que asiste.

La *performance* altera las distinciones tradicionales entre lo público y lo privado. En las décadas de los sesenta y los setenta, las mujeres artistas colocan en escena el ámbito de la privacidad para reflexionar críticamente sobre las estructuras patriarcales, el espacio doméstico, la sexualidad y el derecho al placer, la despenalización del aborto, la violencia, bajo el conocido lema «lo personal es político». La intimidad adquirió una dimensión performativa. Estas artistas realizaban acciones en el espacio público que pertenecían al ámbito de la intimidad, cuestionando el sistema cultural y social. La práctica performática fue el instrumento perfecto para la reformulación de los postulados en los que se basaban los movimientos feministas.

Valie Export presentó una serie de foto-*performances* llamadas *Genitalpanik*, en 1969, en Alemania ([http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1963](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1963)). Su trabajo es relevante dentro de la historia del arte feminista por sus «*performances* de guerrilla». En Estados Unidos, **Martha Rostler**, en *Semiotics of the Kitchen* (1975), realiza una *performance* al modo de un programa de televisión convencional, explicando el significado de los utensilios de una cocina, en tanto crítica a esa violencia inherente a la afirmación «la mujer en la cocina» (<https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>). Entre 1972 y 1975, la artista cubana **Ana Mendieta** realizó varios trabajos con un enfoque feminista sobre el cuerpo de la mujer y la naturaleza, la mitología, la violencia y las relaciones de poder en el mundo del arte, como *Facial Hair Transplant* (1972). La investigadora **María del Mar López-Cabrales**, de la Universidad de Colorado, escribió un artículo muy interesante sobre la vida y obra de Mendieta (<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>).

El trabajo del colectivo de mexicana Polvo de Gallina Negra (**Mónica Mayer** y **Maris Bustamante**) realizó una acción en el Canal 2 Televisa de México llamada *¡Madres! Madres por un día*,²⁵ en donde cuestionaban las presiones que la sociedad proyectaba sobre las mujeres sobre la maternidad. En la década de los noventa, **Annie Sprinkle** presenta *A public Cervix Announcement*, una *performance* en la que invita al público a observar su útero. La acción comienza explicando al público las cuatro razones por las que está realizando *A public Cervix Announcement*: 1) muchos de vosotros nunca habéis visto el cuello del útero; 2) creo que el mío es precioso; 3) quiero mostrarles que no hay dientes ahí dentro; 4) en otra época, las mujeres no podían llevar faldas por encima de sus tobillos y, posteriormente, pasaron a usar las minifaldas. El siguiente paso es este. Entonces invitaba al público a acercarse con una linterna y observa su útero por dentro (<http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/>).

En estos últimos años, en el contexto español, se han llevado a cabo una serie de proyectos posporno; Barcelona es uno de los focos principales. El colectivo Quimera Rosa investiga el cuerpo y la sexualidad desde una perspectiva posporno junto con una serie de recursos tecnológicos, como podemos ver en la *performance* *Sexus 3 aka. La Violinista* (<https://vimeo.com/89096909>).

²⁵ <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=132&e=>

Desde la década de los sesenta hasta el presente, tenemos innumerables ejemplos de artistas que han privilegiado el espacio biográfico para construir piezas enmarcadas en el ámbito de lo íntimo. Son artistas que desde diversos lenguajes (la danza, el teatro, la instalación, el audiovisual) exploran el binomio «**íntimo/biográfico**»: las experiencias de los diferentes ciclos vitales, la memoria, los encuentros individuales y colectivos, los lazos familiares, los vínculos de proximidad, los sueños y el deseo que forman parte de nuestro cotidiano. *Mi madre y yo* (<https://vimeo.com/88065178>) es un trabajo de **Sonia Gómez**, en el que la artista catalana invita a su madre para contar pasajes de sus vidas. Sonia cuenta lo siguiente:

El proceso de creación fue muy interesante, ya que la pieza tenía que adaptarse a ella y a mí, pero sobre todo a ella. Partimos de textos, imágenes y coreografías sencillas que las dos pudiéramos disfrutar y memorizar. Y así, sin más, pasamos seis años de gira, viajando por medio mundo, y nuestros lazos de madre e hija se consolidaron desde un lugar muy especial.

La dramaturga argentina **Lola Arias** presentó en 2009 *Mi vida después*, una pieza de carácter documental en donde seis *performers* narran su experiencia como hijos de desaparecidos en la última dictadura cívico-militar argentina. En este trabajo no hay un espacio-tiempo figurado, como en la vida (como en la práctica performática); las acciones transcurren en el espacio y el tiempo presente. En el programa de mano, la directora afirma lo siguiente: «Mi vida después transita por los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, el *remake* como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada» (<https://www.youtube.com/watch?v=7qIEelZoRhI>).

Los objetos y las ropas que llevaban sus padres son testimonios de un pasado actualizado, que producen una experiencia transformadora, tanto para los actores como para los espectadores. Conocer y vivenciar estéticamente el pasado supone producir experiencia y subjetividad. De alguna manera, todas estas prácticas de lo íntimo suponen un modo de estetización de lo cotidiano. Desmontan el lugar sagrado del objeto artístico y convocan saberes, experiencias y relatos cotidianos a partir de un vínculo interpersonal entre artista y espectador. Este espacio biográfico provoca un encuentro y un momento de intimidad que adquiere una forma performativa.

Yo no soy bonita, de **Angélica Liddell**, es una historia real. La pieza se basa en el acoso sexual que sufrió la dramaturga cuando tenía nueve años. A partir de ese recuerdo, denuncia la humillación a la que se ven sometidas muchas mujeres en las diferentes fases de la vida (<https://www.youtube.com/watch?v=-Ao9TR83ZQk>).

En los años sesenta y setenta, el contacto entre los *performers* y los espectadores contribuyó a desestabilizar la dicotomía «público/privado», vigente en la sociedad burguesa del siglo XVIII. Sin embargo, a partir de la década de los noventa, esa dicotomía perdió su vigencia y los asuntos más íntimos pasaron a formar parte de la esfera pública. La extimidad (entendida como la exposición de los aspectos íntimos de la persona) es un concepto prestado de Lacan, que actualmente se usa con un sentido diferente, por parte de sociólogos, antropólogos y psicoanalistas, en los análisis sobre la construcción de la identidad en las redes sociales y en Internet en general. En las artes performativas, la extimidad es un arma política, como podemos ver en muchos de los trabajos presentados aquí. Angélica Liddell, en una entrevista para el Festival Internacional de Buenos Aires (2011), afirmó lo siguiente sobre *Yo no soy bonita*: «Para mí es una forma de hacer pornografía del alma y romper la barrera del pudor, es una forma de hacer política con mi cuerpo».

■ COMIDA

Desde las pinturas de Giuseppe Arcimboldo (siglo XVI) hasta nuestro presente, encontramos numerosos ejemplos de obras de arte y prácticas artísticas que hacen uso de los alimentos y se apropian de la cocina como otro espacio escénico. Aquí entran en juego varios conceptos: la gastronomía, el erotismo, la creatividad, el arte del encuentro, la experimentación versus la tradición, la violencia, el juego y el ritual.

En Documenta 2007²⁶ hubo un intento de institucionalizar la práctica culinaria en el contexto del arte contemporáneo, invitando a participar a Ferran Adrià y considerando el restaurante El Bullí (Gerona, Cataluña) uno de los espacios de este macroevento artístico. Este desplazamiento de la práctica artística a la gastronomía abrió, una vez más, el debate sobre los límites del arte. ¿Un plato de El Bullí es arte no es arte? Adrià nos da una respuesta bastante clara: <https://vimeo.com/34247365>. Aunque como ocurre con frecuencia, lo interesante no son las respuestas, sino las reflexiones y los discursos que se generaron en torno al debate.²⁷

De este episodio me parece importante destacar dos cosas: primero, la escenificación del ritual que va desde el viaje de Kassel al restaurante en Gerona, hasta el propio espacio en donde se va a desarrollar la *performance* (la visita a la cocina, el huerto, las bodegas de vino, la elección de la mesa, la dramaturgia de los camareros, el saludo final de Ferran Adrià; es decir, todas las convenciones que implican asistir a un restaurante de esta categoría) y segundo, la experiencia (emocional, espiritual, gustativa, sexual) que se vive en cada uno de esos platos.

En 2012, el artista filipino **Joseph (Pepe) Patricio** realizó en Madrid una serie de encuentros en espacios domésticos llamados *Es-Cena*. Se trataba de cocinar las sobras de las cocinas por las que pasaba, como medio para investigar la crisis económica y social de España y la suya propia (<http://www.teatron.com/nomadprogress/blog/>).



Cocinar los alimentos es una práctica que aprendí y desarrollé como un cuerpo emigrando por Europa. El primer plato que preparé fue un intento de adobo (un plato filipino de pollo con salsa de soja, vinagre y ajo) para un grupo de amigos en Vevey, Suiza, en 2009. Esta práctica de hacer adobo para los amigos después haría su peregrinaje, llegando a lugares como Mulhouse, Nantes, París, y más tarde, Ámsterdam, Leamington Spa, Burgos, Madrid y Berlín. (Cornago; Patricio, 2013: 296-297)

El juego de Pepe tenía solamente una regla: cocinar con lo que hay. En cada uno de estos encuentros se creaban pequeñas comunidades efímeras, en donde la cocina era la excusa para que pasase otra cosa; esto es, el deseo de relacionarse con aquello que está aconteciendo, pero también con otras personas. Este tipo de propuestas interrogan los límites del arte; no desde la pregunta ¿esto es o no es arte? Sino creando un contexto relacional y generando nuevos modelos de sociabilidad que rompen con la dicotomía vida cotidiana y práctica artística.

Las propuestas de **Opavivará**, en Río de Janeiro, son menos intimistas. Este colectivo se dedica a realizar intervenciones en galerías y museos, así como también, crear situaciones de ocupación del espacio público, con el objetivo de propiciar experiencias colectivas. La *Cozinha Coletiva* (2010) fue una invitación para encontrarse, cocinar juntos y conectarse a través de los olores y sabores de los alimentos

²⁶ http://www.documenta12.de/index.php?id=100_tage

²⁷ Los estudiantes interesados en estos textos pueden contactar con la consultora.

(<http://www.opavivara.com.br/p/cc/cozinha-coletiva-ap>). La idea de «estar juntos» es uno de los ejes principales del trabajo de este grupo de artistas.

En un formato teatral más tradicional tenemos *Notas de cocina* (1995), de la compañía La Carnicería de **Rodrigo García**. La obra consistía en la acumulación de decenas de microsecuencias textuales, acompañadas de acciones, danzas y juegos, entre los que se encontraba la preparación de la cena, que se cocía en los hornillos del fondo, que desprendían un estimulante vapor que impregnaba progresivamente todo el teatro (<https://www.youtube.com/watch?v=sujiNBneo00>).

Sopa (2002), de **Gabriel Baggio**, fue un encuentro entre el artista, su madre y su abuela, para cocinar la misma receta familiar de una sopa. Baggio no estaba especialmente interesado en propiciar un encuentro (degustación del plato, sino resaltar que la receta representa la transmisión imperfecta de un texto (<http://www.gabrielbaggio.com/sopa.html>). Aunque no fuera el objetivo primordial del artista, *Sopa* generó un espacio de encuentro y reunión entre el artista, su familia y los asistentes (una comunidad efímera), y activó una reflexión sobre los roles de género, los rituales culinarios, la (re)construcción de las tradiciones y la memoria. La cocina, en general, invita a la creación de un espacio íntimo y emocional en donde se actualiza el pasado en el presente.

Nyam-nyam es un espacio ubicado en el barrio de Poble Nou (Barcelona), gestionado por **Iñaki Álvarez** y **Ariadna Rodríguez**. Es un proyecto vivo, en proceso y sustentado por estos dos artistas, que tiene como elemento articulador la cocina. Nyam-nyam nació en medio de la crisis y gracias a ella. Una muestra más de que los periodos de ruptura abren posibilidades de transformar territorios desde una dimensión micropolítica. La cocina, entendida como un lugar de creación y de práctica política es atravesada por una serie de actividades que combinan artes visuales, música, *performances*, literatura y un compromiso militante con la selección de alimentos y con los productores a pequeña escala (<http://www.nyamnyam.net/>).

Cabe destacar que no se trataba únicamente de crear un proyecto para sobrevivir a una crisis, sino de trabajar generando otras formas de relacionarse con los otros, cultivando el arte del encuentro, dando espacio y tiempo para que los artistas puedan trabajar desde la «prueba-error», sin la necesidad de presentar propuestas acabadas, y aprendiendo la lentitud de los tiempos que cada dispositivo requiere. Nyam-nyam es un proyecto vital con un fuerte potencial transformador en el plano de lo cotidiano, pero también es un proyecto político que no denuncia los modelos homogeneizantes, sino que revela, a través de sus prácticas, las relaciones de dominación de la esfera cultural.

■ MODOS DE ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN

Los modos de organización y producción cultural han sido concebidos a partir de dos bloques sociedad y gestión comunitaria y mercado e industrias culturales, como dos formas contrapuestas de entender la cultura, en general, y las prácticas performativas, en particular.

La **gestión comunitaria** tiene que ver con los lugares de democracia urbana donde la ciudadanía participa directamente en la producción de espacios, recursos y políticas; esto es, son formas alternativas de consumo, de interacción social y de participación política. La gestión comunitaria se basa en un proceso de movilización social permanente. Los agentes que gestionan estos servicios culturales suelen tener perfiles diferentes: por un lado, las tradicionales asociaciones de vecinos; por otro, los nuevos activistas urbanos, personas que utilizan su conocimiento para desarrollar proyectos colaborativos. Estos proyectos pueden ser centros culturales de gestión comunitaria, como la Tabacalera (<http://latabacalera.net/>), cooperativas de trabajo, grupos de crianza compartida, huertos urbanos, etc. Una de las cuestiones urgentes actualmente es pensar cuál debería ser el papel de la Administración Pública ante estos nuevos tipos de organización social.

En contraposición, las **industrias culturales** se definen como aquellas actividades que tienen como objetivo la producción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades culturales, artísticas o de contenido patrimonial. Se dice que estas industrias son el «centro de la economía creativa» por el hecho de abrazar ámbitos como la economía, la cultura y la tecnología. En el contexto español, esta «economía creativa» representa el 3,5% del PIB; en el Fórum de Indigestió (2013), Rubén Martínez afirmaba que «hablar de industrias creativas no es una manera de describir una realidad productiva, sino un tipo de discurso y políticas que interpretan y producen un tipo de realidad social y política».²⁸ Esto lo decía en el caso del Reino Unido, pero parece claro que podemos pensarlo en otros contextos como el nuestro.

²⁸ <http://www.nativa.cat/2013/12/la-economia-de-la-cultura-no-existe/>

■ SOCIEDAD // GESTIÓN COMUNITARIA

La caída del muro de Berlín (1989) marca el inicio de este mundo global en el que vivimos, que se sabe interdependiente, pero que cada vez se nos presenta más fragmentado, debido a los constantes conflictos (culturales, ideológicos, religiosos) que nos rodean. A partir del 11 de septiembre de 2001, nuestra contemporaneidad se presenta en forma de dualidad: ellos y nosotros. Un yo y un nosotros privatizado y encerrado en las lógicas del valor, la competencia y la identidad. La pregunta es inevitable: ¿cómo podemos estar juntos en este mundo común? La vida en común se refiere al conjunto de relaciones materiales y simbólicas que hacen posible nuestra supervivencia. No podemos dudar de nuestras relaciones de interdependencia. Nos necesitamos para resolver lo más básico de nuestra vida: la comida, la casa y el frío. Cada uno de nosotros no es uno, sino uno en relación con una situación que nos presenta nuestras diferencias, actitudes, desencajes, desconexiones. No somos uno y luego el grupo (como la suma de cada uno), sino que somos una multitud que tiene que negociar los afectos, los deseos y los intercambios. Marina Garcés señala: «¿Y si nosotros no somos unos y otros, puestos frente a frente, sino la dimensión del mundo mismo que compartimos? Así el nosotros no sería un sujeto plural, sino el sentido del mundo entendido como las coordenadas de nuestra actividad común necesariamente compartida». (Garcés, 2013:30)

En diciembre de 2012, los investigadores Óscar Cornago y Carolina Boluda, junto con CETAE, organizan un encuentro en Valencia bajo el título: *¿A qué estamos jugando?* (<http://cetae.weebly.com/iquesta-queacutestamos-jugando.html>). El objetivo era discutir de una manera teórica y práctica sobre la posibilidad de la comunidad (o del acontecimiento), en relación con el nosotros como artistas, gestoras, críticas, teóricas, activistas... Este encuentro dio como resultado el libro, coordinado por el propio Cornago, *Manual de emergencia para prácticas escénicas* (<http://contintameties.com/colecciones/escenicas/manual-de-emergencia-para-practicas-escenicas/#>), del cual me he servido para desarrollar las ideas relacionadas con las prácticas colectivas y colaborativas.

En *¿A qué estamos jugando?* lo importante era el encuentro, es decir, la celebración de los orígenes de la escena como acontecimiento colectivo. Lo importante, entre la gente allí reunida, no era lo que se hacía, sino el hecho de estar juntos. Este ser-en-común no se da en comunidades creadas a partir de identidades preconcebidas ni en la singularidad del individuo, sino justamente en el acontecimiento, en la relación con el otro, en tanto cuerpo afectado por los efectos que producen el encuentro. «El evento somos nosotros». Lo que ocurrió allí no pasa por el reconocimiento de la pieza o de lo que está aconteciendo como propuesta artística. Si el *establishment* artístico valida el encuentro como artístico o no, en nada afecta a lo que se vivió allí.

Estas prácticas generan una nueva politización de la corporalidad: ese cuerpo no es el de los movimientos de protesta política de la segunda mitad del siglo xx (como un cuerpo liberado), sino un cuerpo preocupado por un mundo que cada día percibe más límites en su espacio vital: cuestiones económicas, emocionales, psicológicas, culturales, ecológicas... Y que, a partir de la creatividad, organiza y ocupa físicamente un espacio [escénico], utilizando la palabra para inventar nuevos modos de relacionarse.

En este tipo de propuestas no se sabe lo que va a ocurrir. Se produce una pérdida de control y el azar adquiere más protagonismo. A pesar de que había un programa predefinido, *¿A qué estamos jugando?* se basó en la idea de dejar el espacio abierto al acontecimiento, e hizo hincapié en la idea de estar juntos. Aquí se produce un cambio de paradigma: se redefine el trabajo curatorial y artístico realizado hasta ahora, a partir de algunas cuestiones: ¿cómo se puede proponer un encuentro sin imponer nada? ¿Quién es el público? El encuentro, entendido como un espacio de negociación constante, no se articula a partir de una lógica previa, sino que se redefine y renegocia constantemente. De esta manera, podemos afirmar que los espectadores y los artistas convivieron en el espacio y en el tiempo durante «la obra»; es decir, participaron juntos del proceso de creación. En esta circunstancia, es interesante la pregunta: ¿qué ofrece el artista / el curador / el gestor a la ciudad y qué ofrece la ciudad a estas figuras?

Actualmente encontramos multitud de obras de arte que tratan sobre temas políticos de manera bastante banal, pensadas para el reconocimiento y el autoconsumo. Como trabajadores culturales deberíamos preguntarnos: ¿de qué manera tratar la realidad y con la realidad? La honestidad es la clave. Marina Garcés afirma: «la honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición en la realidad» (Garcés, 2013:69). La honestidad, como señala esta filósofa, ejerce una violencia hacia uno mismo (porque supone dejarse afectar por los efectos del mundo) y hacia lo real (porque implica estar en escena).

Dejarse afectar significa aprender a escuchar para transformarse, rompiendo algo de nosotros mismos y recomponiendo nuevas alianzas. Implicarse significa exponerse. Y no debemos confundirlo con participar. Existen muchas oportunidades para participar que anulan nuestra implicación. Nuestro sistema de representación política es un claro ejemplo de ello. Participar no es implicarse. El mundo nos presenta un abanico amplio de posibilidades preestablecidas, en las que podemos participar. Por eso es importante la pregunta: ¿cómo hacer para estar abiertos, disponibles, expuestos a lo que ocurre, a los otros y trabajar con honestidad (implicándonos)?



La cultura es hoy el instrumento que ofrece una experiencia despolitizada de la libertad y de la participación. Los dos principios de la política democrática son experimentados de manera no política desde la esfera cultural: la libertad se nos ofrece como libertad de elección entre gustos, estilos y visiones del mundo que coexisten unos al lado de otros, en la más completa indiferencia. Y la participación consiste en asistir, ser convocado o haber consumido aquellas propuestas que se nos ofrecen, con mayor o menor éxito. Así lo recoge la crítica cuando una propuesta cultural ha funcionado: «éxito de participación». Pero participar, en este sentido, no es implicarse. Participar, como en el ejercicio del voto, es ser contado sin contar para nadie. (Garcés, 2013: 78)

La cultura ha sido colonizada por las lógicas del mercado: se trata de crear puestos de trabajo, de aumentar el porcentaje del PIB y de ofrecer diversión y entretenimiento. Pero, la realidad es que no está pasando nada. ¿Por qué nos empeñamos en generar tanta actividad en la que no pasa nada? «La cultura no es un producto que vender ni un patrimonio que defender. Es una actividad viva, plural y conflictiva con la que hombres y mujeres damos sentido al mundo que compartimos y nos implicamos con él [...] Es la actividad significativa de una sociedad capaz de pensarse a sí misma». (Garcés, *ibid*:77-79)

Ante esta situación, parece urgente redefinir el ámbito de la política y la cultura. Las artes escénicas permiten repensar la comunidad desde el cuerpo y su poética. La experiencia estética produce una serie de conexiones y transformaciones que reestructuran las relaciones entre los cuerpos y la manera de adaptarse al mundo en el que viven. En la última edición del festival LP'11, **Paz Rojo** presentó *Lo que sea moviéndose así*, un trabajo que plantea esta problemática desde el cuerpo (<https://vimeo.com/103407549>).

La cultura está presa de la visibilidad como presencia mediática.

Ser artista o ser curador es ganar convocatorias que acrediten ese estatus. Lo importante es estar presente en ese espacio de visibilidad, de reconocimiento, pero también de control. La actividad es lo que da sentido a cualquier propuesta cultural: programar, convocar, exponerse, comunicar. En el ámbito de la cultura también impera el ritmo de la productividad. Pero ¿qué ocurre cuando no hacemos nada?

Una de las cuestiones en las prácticas colectivas que se desarrollaron en *¿A qué estamos jugando?* fue la relación entre el juego y el trabajo. Ricardo Masté²⁹ lanzó la pregunta: ¿nos atrevemos a no hacer nada? Una de las actividades partía de la provocación de atreverse a no hacer nada, sostener el vacío y evitar la posición explícita de líderes. El resultado fue comprobar que un grupo de personas sin líder tienen la capacidad de autorregularse y autoorganizarse, para satisfacer sus deseos y sus necesidades como grupo y como personas. Para ello, se necesita un periodo de adaptación, aprendizaje y constitución, para ser capaz de mantener ese tipo de estructura. Se trata de reafirmar la importancia del planteamiento procesual simultáneo de «hacer-haciendo» (pensar y hacer son la misma actividad corporal).

Este tipo de prácticas son un ejercicio de desapropiación de las prácticas culturales, como apunta Marina Garcés:



«desapropiar la cultura significa arrancarla de sus “lugares propios”, que la aíslan, la codifican, la neutralizan, para implicarla de lleno en la realidad en la que está inscrita. Por un lado, se trata de desapropiarla del sistema de marcas que la patentan, que la identifican y que le asignan un valor que le es ajeno. Son marcas corporativas, pero también autores-marca y países, naciones o ciudades-marca. Por otro lado, se trata también de arrancarla de una determinada distribución de disciplinas (música, teatro, literatura, educación, etc.), roles (creador, productor, crítico, espectador, etc.), relaciones (autor, propietario, consumidor, etc.) y lugares (escena, aula, librería, etc.), que dibujan el mapa que reconocemos como “mundo de la cultura” y que nos permite ubicarnos en él» (Garcés, *ibid*:81).

De acuerdo con esto, podemos decir que no es suficiente con fusionar las disciplinas, crear en otros espacios no convencionales o jugar con los roles actor-espectador. Actualmente, la urgencia es otra. Se trata de crear exponiéndonos, abriendo posibles, en lugar de producir sin parar. Por eso es tan importante la pregunta por el sentido de nuestro trabajo. Es fundamental parar para preguntarnos: ¿por qué hacer algo? ¿Y para quién?

Desde hace dos años se lleva a cabo un encuentro en La Casa Encendida que reflexiona sobre estas cuestiones, *¿Qué puede un cuerpo?* (<http://quepuedeuncuerpo.com/>), comisariado por la coreógrafa y bailarina Paz Rojo.

La crisis económica, política y social de 2008 generó muchas formas de desposesión forzadas y privativas (pérdida de derechos de ciudadanía: hogar, subsistencia, modos de violencia a través de medidas legales militares...). Este proceso de desposesión ha generado comunidades que comparten una característica en común, la precariedad, y que propician el encuentro con el «nosotros». El contacto con la alteridad es transformador, porque refuerza la situación de vulnerabilidad en la que nos encontramos. Por ejemplo: el Festival Living Room es un proyecto que pretende romper la dinámica del mercado proponiendo un festival de pequeño formato, presentado en espacios domésticos, con una programación de trabajos artísticos no remunerados, con máxima libertad y en colaboración con varias ciudades europeas (<https://livingroomfestival.wordpress.com/>). Juan Domínguez (el curador del festival en Madrid) señala la importancia que tiene la economía de los afectos en este tipo de actividades. Existe la necesidad de salir de la individualidad, generando complicidades, para realizar prácticas colaborativas que refuercen a las personas.

²⁹ <http://www.colaborabora.org/>

■ PENSAR-HACER-SENTIR

Caminhando (1964), de la artista brasileña **Lygia Clark**, es una acción que consiste en coger una cinta de papel en forma de *moebius* y, con unas tijeras, cortar en el sentido de la largura de la cinta, hasta que sea tan estrecha que ya no se pueda continuar cortando. La obra consiste en la experiencia de cortar. Clark escogió una cinta de *moebius* porque su forma rompe con nuestros hábitos espaciales: derecha-izquierda o inverso-reverso. Esta cinta, con forma de holograma, nos permite llevar a cabo la experiencia de un tiempo sin límite en un espacio continuo. Pues bien, este holograma puede servirnos como metáfora para comprender nuestro cuerpo como una superficie topológica-relacional, creada en función de múltiples conexiones variadas y variables (con objetos, cuerpos, situaciones). Según Suely Rolnik,³⁰ las dos superficies de la cinta de *moebius* representan las formas y las fuerzas del mundo. Las formas que percibimos están estructuradas conforme al repertorio cultural de cada persona. Sin embargo, las fuerzas tienen que ver con la emoción vital, es decir, con los efectos vivos que el mundo produce en el cuerpo a través de la experiencia con la alteridad.

Durante el proceso de desposesión (crisis 2008), se producen fricciones entre la forma y la fuerza, y tales fricciones generan tensiones y un gran desequilibrio en los cuerpos. Ante esta situación, se convocan a las políticas del deseo como una cuestión vital. El deseo es el motor generador de nuevas conexiones que llevan al cambio. Como hemos visto anteriormente, el darnos tiempo y espacio para encontrarnos (para abrirnos) nos hace más vulnerables a lo ajeno como presencia viva (ejemplos: *¿A qué estamos jugando?* o el festival Living Room, las experiencias vitales realizadas en las plazas en 2011...), y eso genera otros sentidos de riqueza no relacionados con el capital.

Si la acción del deseo es el pensamiento, como afirma Rolnik, pensar es sinónimo de actuar, ya que en toda acción hay pensamiento. De este modo, se establece una nueva relación entre pensar, hacer y sentir. Pensar no es únicamente elaborar teorías, a partir de contemplar el mundo como un objeto externo. Pensar es respirar, es vivir viviendo, ser siendo, sentir sintiendo. Una vez más, todo remite al cuerpo: nuestra forma de ser y conocer. Por tanto, crear, escribir o pensar no son actos solemnes, son actividades orgánicas que atraviesan nuestro cuerpo. **Esther Belvis**, en *Carta a mi cuerpo. una forma de hacerse presente*, afirma:



«en cuanto todo remite al cuerpo (nuestra forma de conocer y ser, así como qué conocemos y a quién), la tradicional división filosófica queda cancelada en el narrar desde el cuerpo. Así que nuestro contar siempre estará sujeto a la naturaleza de nuestra corporalidad posicional y atravesada. Muy holística..., muy a lo 3D». (Cornago; Belvis, 2013:126)

A partir de esta forma de entender el arte y su práctica, ha surgido una nueva figura: el «**artista-investigador**», según José A. Sánchez. Estos artistas trabajan con cuestiones filosóficas, históricas, políticas y antropológicas. Son generadores de conocimiento desde la práctica transdisciplinar. Se ubican en un espacio liminar entre las humanidades y las artes. Reivindican la libertad de movimiento entre la universidad, la galería, el espacio social, el teatro, el laboratorio... Y sus investigaciones se basan en la relación entre el lenguaje y la experiencia, no de manera contemplativa, sino práctica. El artículo completo se puede leer en: (<http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>).

La Red Latinoamericana de Investigación en Danza (RELID) publicó un manifiesto a raíz del encuentro de la Red Suramericana de Danza (México, junio 2013).³¹ El texto es el siguiente:

³⁰ https://www.youtube.com/watch?v=V73MNOob_BU

³¹ <http://movimientolaredsd.ning.com/profile/redsd>



La REDLID convoca y vincula a todos aquellos que deseen intercambiar y compartir sus experiencias y preguntas respecto al ejercicio investigativo y reflexivo en danza desde diversos espacios académicos, artísticos y otros. La investigación ha sido «invadida» por paradigmas científicos y normas institucionales, pero es una de las primeras *performances* que realizamos en la vida.

La curiosidad y la producción de conocimiento están presentes en la investigación con formas siempre cambiantes. En la danza, los motores de la investigación son preguntas estéticas, fenomenológicas, ontológicas, conceptuales, biopolíticas, coreográficas, sociológicas, etc. Al mismo tiempo, la investigación en danza solicita sistemas de práctica que no necesariamente remiten a las metodologías tradicionales en las artes, las ciencias y las humanidades. La investigación en danza implica cuestionar constantemente y resolver de múltiples modos las maneras de hacer y de su propio conocimiento. Considerando dichos aspectos, la REDLID vincula a investigadores y proyectos que desde diferentes abordajes exploran la danza y a través de ella, generando estrategias para sistematizar conocimientos de las experiencias que su práctica dispone. Así, dentro de sus objetivos se encuentra el desarrollo de perspectivas críticas en las relaciones de interpretación y configuración de realidades (y ficciones) que estos estudios sugieren. Concebimos la creación artística como investigación, y al arte como un conjunto de prácticas que, si bien pueden ser abordadas desde marcos diversos, constituyen en sí mismas un campo de conocimiento. Entendemos la investigación de y con la corporalidad como una práctica de disidencia sensible y biopolítica ante el sistema de poder académico.

Creamos y practicamos modos de conocer no basados en la certeza, y más bien inestables y dispuestos al cambio según los contextos de experiencia. Reconociendo la heterogeneidad de espacios donde puede darse la investigación, concebimos la universidad como institución a la que deseamos cuestionar e interferir, participando en su significado y función social mediante un proceso que desestabilice las delimitaciones entre lo reconocido como «ciencia» y lo reconocido (o desconocido) en el «arte» como saber sensible. Si la religión fue anteriormente el principal modo de alcanzar y producir conocimiento y luego la ciencia ocupó su lugar (imponiéndose de modo falsacionista y por ello sentenciando su propia condición de finitud), el arte es hoy un modo de investigación sensible y, por ende, involucrado con una de las principales enfermedades de nuestra contemporaneidad: la pérdida de experiencia sensible y la discapacidad perceptiva.

POR ESO MANIFESTAMOS

- > El cuestionamiento a la división de teoría y práctica al referirnos a la investigación y al conocimiento.
- > La eliminación de la separación mente-cuerpo y concomitantemente la de pensamiento-movimiento.
- > La apropiación y reterritorialización del concepto y práctica de «investigación» dentro del campo, prácticas y filosofías artísticas-dancísticas.
- > Que «¡tenemos la sensación!» de que esta disponibilidad corporal sugiere un giro epistémico hacia lo estético y afectivo que nuestro mundo contemporáneo desea desarrollar.

EN VISTA DE ESTO PROPONEMOS

- > Desarrollar nuevos lenguajes y formatos de comunicabilidad que den cuenta de las complejidades que implica incluir o interpelar al cuerpo y a lo sensible como modos de conocimiento.

- > Romper con la univocidad de la relación entre investigación y discurso académico: la investigación puede dar lugar y tener como objetivo otros tipos de saberes que involucren lo coreográfico, lo educativo, la gestión, la colaboración, la comunicación, la difusión, etc.
- > Reflexionar juntos y potencializar a través del intercambio nuestras prácticas de investigación considerando la creciente: a) relación entre ciencia y arte, b) inserción de la danza en el medio científico-académico y c) la conceptualización de la creación como investigación, d) conocimiento derivado de prácticas y experiencias ya operativas.
- > Practicar la investigación como modo de conocimiento y autoconocimiento, considerando que a veces los experimentos testan a su experimentador además de a su objeto. Es decir, sernos sujeto/objeto de saber en el acto ético de estar atentos para sistematizar la experiencia y compartirla con otros, para abrir informaciones que puedan cambiar procedimientos prácticos de la vida emocional, física, social, cultural a través de experiencias heterogéneas de creación.
- > Cuestionar y explorar alternativas a la investigación dentro de marcos institucionales teniendo en cuenta la necesidad de reflexionar sobre sus pros y contras, sus modos, medios y fines de la investigación en danza, y el rol de las instituciones como: a) proveedoras de recursos, b) proveedora de legitimidad, c) proveedoras de visibilidad, d) agentes activos en la promoción de nuevos modos de investigación.
- > Practicar la organización y el trabajo en red considerando sus potencialidades políticas y anticapitalistas en la generación de nuevos lazos sociales respetuosos, receptivos y circulantes.
- > Desarrollar la RED LATINOAMERICANA DE INVESTIGACIÓN EN DANZA como plataforma para la articulación, la difusión y la expansión de la investigación en danza en Latinoamérica en contacto con el mundo, fomentando procesos de socialización y retroalimentación colaborativas.
- > Articular la RED LATINOAMERICANA DE INVESTIGACIÓN EN DANZA con la Red Suramericana de Danza, promoviendo y potenciando a ambas simultánea e interconectadamente.

PARA VIABILIZAR LO ANTERIOR CREAREMOS

- > Una red social profesional de investigadores.
- > Una biblioteca virtual colaborativa.
- > Un banco de procesos creativos que facilite textos, blogs y reflexiones relacionadas con procesos de investigación creativa y facilite el intercambio de experiencias, metodologías, reflexiones, crisis y recetas creativas entre artistas, investigadores, críticos y estudiantes de danza.
- > Residencias virtuales consistentes en seguimiento y colaboración a distancia entre procesos creativos e investigativos.

Una cuestión interesante sobre la que se puede reflexionar es: ¿qué tiempo de conocimiento abarca la práctica artística? Como no opera con contenidos conceptuales y discursivos, ¿podríamos afirmar que es un conocimiento evocativo, cognitivo y hermenéutico? Aquí se abre un campo de reflexión amplio con filósofos como Deleuze, Guattari, Merleau-Ponty, que va más allá de los límites de esta asignatura.³²

³² Si el estudiante está interesado en profundizar en este tema, puede contactar con la consultora para la recomendación de bibliografía.

■ TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA DEL ESPECTADOR // PARTICIPACIÓN //

¿Cocreación? ¿Mirar no sería una forma de hacer?

Una reflexión sobre la participación del espectador y la transformación de su mirada implica pensar en el sentido originario del teatro. Una realización escénica consiste en un encuentro entre *performers* y espectadores, en un determinado momento y lugar, para hacer algo juntos. Este juego social se da únicamente porque existe la co-presencia entre ambos. De acuerdo con esto, podemos afirmar que los espectadores son parte activa en la realización escénica, por su presencia, sus reacciones y su percepción. Pero ¿esto es realmente así? ¿Quién es el público? ¿Quiénes son la mayoría más allá de una abstracción reducida a números de butacas? En muchos casos, al público todavía se le considera, de alguna manera, un elemento ajeno. Alguien desconocido para el que se hace algo.

En la modernidad, el público tenía que salir de su pasividad, despertarse, activarse e incluso subir al escenario y participar de cualquier confusión planteada por el actor o el director. En las sesiones que organizaban los futuristas, los espectadores se transformaban en actores por medios de *shocks* planeados estratégicamente. En el manifiesto *El teatro de variedades* (1913), **Filippo Marinetti** proponía las siguientes estrategias:



Introducir la sorpresa y la necesidad de reacción por parte de los espectadores de la platea, de los palcos y de la galería. Algunas propuestas a propósito: 1) poner cola en algunos asientos para que el espectador, hombre o mujer, que permanezca encolado, suscite la hilaridad general. (El frac o la *toilette* dañada serán naturalmente pagados a la salida); 2) vender el mismo asiento a diez personas: lo que implica embarazo, escaramuzas, altercados; 3) ofrecer asientos gratuitos a señores o señoras notablemente maniáticos, irritables o excéntricos, que vayan a provocar alborotos con gestos obscenos, pellizcos a las mujeres u otros comportamientos extraños; 4) espolvorear los asientos con polvos que provoquen picores, estornudos, etc.³³

Sabemos que el cambio de roles es una de las características que definen las realizaciones escénicas en la década de los sesenta (el giro performativo), especialmente en la performance, el *happening* y el teatro. Anteriormente vimos como este cambio de roles plantea algunas cuestiones éticas, ¿la participación es una negociación o una imposición? Si se acepta participar, se crea un espacio de incertidumbre, pérdida de control y de lucha de poder, como ocurrió en las propuestas de Living Theatre o Performance Group, y se tienen que asumir las consecuencias, ya que nadie es indiferente a la presencia ajena.

El artista conceptual Isidoro Valcárcel Medina anunciaba en una conferencia que es imposible ser espectador de lo que se llama arte, porque ese arte, cuando puede ser contemplado, está muerto. El público (considerado un consumidor por la industria cultural) es un individuo pasivo que se relaciona con el artista-autor que hace «aquello que tiene que hacer». Para Valcárcel Medina, el arte es acción y, en consecuencia, no puede tener espectadores, ya que, o se convierten en creadores revolucionados por lo que ven, o se trasladan a otros territorios más cómodos de la esfera cultural mercantil. Aquí se puede leer el texto completo: <https://notocarporfavor.wordpress.com/2012/02/06/el-espectador-suspenso-de-isidoro-valcarcel-medina/>.

³³ Filippo Tommaso Marinetti (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* (pág. 119). Madrid.

Más allá de las provocaciones inteligentes de Valcárcel Medina, sabemos que no hay teatro sin espectadores. Y es aquí donde se produce una paradoja: la **paradoja del espectador** según Jacques Rancière,³⁴ en el sentido de que mirar es considerado lo opuesto de conocer y de actuar, ya que se asocia con la idea según la cual mirar un espectáculo es permanecer inmóvil en tu asiento (condición pasiva). De esto se deriva la necesidad de cambiar los roles entre *performers* y espectadores, para liberarlos de su pasividad. En la modernidad se pensaba que el teatro era un espacio donde la acción la ejecutan cuerpos vivos frente a otros cuerpos vivos; y para eso los espectadores tenían que ser liberados de su condición de meros espectadores, quietos, sin ser afectados por el espectáculo distante.

Rancière propone repensar la distancia que existe entre ambas posiciones a partir del concepto de **emancipación**.³⁵ ¿Por qué no pensar que es precisamente el intento de suprimir la distancia lo que la constituye? ¿Por qué identificar inactividad con el hecho de estar sentados sin moverse? Para este filósofo, los opuestos «mirar-saber», «apariencia-realidad», «actividad-pasividad» son binarios basados en una relación de sometimiento («alegorías de la desigualdad»). El espectador está desacreditado porque no hace nada, frente al actor que hace algo con su cuerpo, luego, el planteamiento es en términos de capacidad del actor y de incapacidad del espectador. Sin embargo, mirar es una acción; interpretar el mundo es una forma de reconfigurarlo. Por tanto, la emancipación empezaría por darle la vuelta a esos binarios y pensarlos desde el principio de igualdad.



Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado. [...] No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia; todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.³⁶ (Rancière, 2010:23)

En el encuentro de Valencia, *¿A qué estamos jugando?*, **Aris Spentsas** propuso una «mesa redonda para artistas» en el Solar Corona, un espacio autogestionado por los vecinos del barrio, en donde se llevan a cabo actividades, se comparten experiencias, reflexiones y nuevas ideas (<https://www.youtube.com/watch?v=imLRuwXz98g>). Este juego artístico se basaba en potenciar la conversación entre artistas y público, a partir de una serie de preguntas en el espacio público. La propuesta (la «obra de arte») era estar juntos y hablar. Espectadores y artistas convivieron en un espacio y tiempo, mientras se produjo «la obra», participando en el mismo proceso creativo.³⁷

Como señala Óscar Cornago en el artículo *La teatralidad de lo público*, debemos:



«pensar al público no como una presencia externa, sino como un lugar vivo del que forma parte uno mismo y que está por hacerse, difumina la distancia entre unos y otros para convertirnos en parte de un mismo acontecimiento cuyo sentido no ha estado nunca, por más

³⁴ Jacques Rancière (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

³⁵ Para Rancière, emancipación es el proceso de verificación de la igualdad de la inteligencia.

³⁶ El texto completo:

http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/09/Jacques-Rancieere-El-espectador-emancipado2.pdf

³⁷ Por otro lado, tenemos que pensar que la participación del espectador en el proceso creativo modifica el estatus de la autoría de la obra.

que así se haya querido, únicamente en el espacio de los actores, ni ha tenido una sola dirección, de la escena hacia el espectador [...] La obra no es la obra, sino el público asistiendo a esa obra, y lo que está pasando a través de ella. Aunque la pieza siga teniendo un principio y un final claramente delimitados, el interés se desplaza a ese otro espacio, el del público, donde esos límites van a entrar en un proceso abierto, vivo e indeterminado de negociación. En otras palabras, la obra somos nosotros, los que estamos ahí en ese momento, formando parte de un espacio social en el que los papeles del actor y el espectador, artista y no artista, obra y no obra, sin dejar de existir, entran en una relación dinámica». (Cornago, 2013: 98-103)

■ MERCADO // INDUSTRIAS CULTURALES

El debate sobre si las artes escénicas deberían o no ubicarse en el ámbito de las industrias culturales todavía sigue candente. Para no instrumentalizar la cultura en favor del consumo, es fundamental pensar que las artes performativas no siguen las pautas de producción y difusión industrial, y que, por tanto, requieren un determinado tratamiento en las políticas culturales, ya que no es lo mismo la difusión de un libro que la difusión de una pieza de danza, o no es lo mismo un concierto de rock que un concierto de música clásica. Las diferencias entre las expresiones artísticas que forman parte del ámbito de las industrias culturales y las artes performativas se deben a la naturaleza de sus procesos de creación, difusión y recepción. Esto, como decimos, requiere un tratamiento diferente en las políticas culturales.

El modelo económico de la cultura representa el 3,5% del PIB español. Según el Anuario de Estadísticas Culturales, las artes escénicas representan el 0,16% del total. Por tanto, parece claro que la dimensión económica no puede ser la lente a través de la cual observar/analizar/legislar el ámbito cultural, y ni mucho menos las artes performativas. A pesar de esto, parece claro que debemos conocer algunas herramientas que podrían ser útiles en nuestra trayectoria profesional como, por ejemplo, la gestión de un plan de patrocinio, un plan de marketing y las ferias.

PLAN DE PATROCINIO

El **patrocinio** es un instrumento de comunicación y una inversión social de la empresa, así como una fuente de financiación de proyectos y entidades.³⁸ En el Estado español, la financiación privada de la cultura no está muy desarrollada. Los profesionales todavía encuentran muchas barreras para aproximarse a los patrocinadores, como, por ejemplo, el desconocimiento por parte de las empresas de ese «mercado cultural» y la intangibilidad de muchos activos culturales,³⁹ así como también el hecho de no tener una ley de patrocinio con incentivos fiscales para las empresas.

El patrocinio para proyectos de artes en vivo se da principalmente en el ámbito de la música (festivales y grandes teatros como son el Liceu, Barcelona, y el Teatro Real, Madrid), ya que, en otros ámbitos, como pueden ser la danza o el teatro, el público es muy reducido, las contrapartidas que se ofrecen a las empresas son insuficientes y no existe un plan de comunicación consistente, porque, en general, no se dispone de estructuras ni de recursos humanos para desarrollar este tipo de trabajo.

Pere Clotas propone una metodología para la captación de recursos de patrocinio. Las tareas que propone son las siguientes:

- > Definir el proyecto y las acciones para buscar patrocinador/es.
- > Planificar todas las acciones (busca de empresas, contactos, visitas...) con un tiempo considerable de antelación.
- > Realizar las acciones según el calendario marcado.
- > Llevar a cabo un control en el seguimiento del plan de acción.
- > Evaluar los resultados.

³⁸ Pere Clotas (2008). *El patrocini empresarial*. Barcelona: LID Editorial Empresarial, S. L. Colección Seny i rauxa.

³⁹ Lluís Bonet (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]

Es recomendable presentar un documento escrito para que las empresas puedan analizarlo, y valorar la propuesta antes de la primera reunión. Una vez que hemos marcado en la agenda el primer encuentro, es recomendable preparar un *power-point* con la información más relevante, clara y concisa para seducir a nuestro posible patrocinador.

Las fases para desarrollar un plan de patrocinio son las siguientes:

- > **Preparar un dossier de presentación**, un documento en el que se presente el proyecto, los objetivos, el tema del patrocinio y quién lo solicita.
- > **Definir la propuesta de patrocinio**: las motivaciones para los patrocinadores, los valores del proyecto, la propuesta económica y las contrapartidas que se ofrecen.
- > **Seleccionar las empresas** relacionadas con las características del proyecto.
- > **Contactar y establecer las primeras relaciones con las empresas**. El primer contacto es telefónico. *A posteriori*, es recomendable enviar un correo electrónico con un breve resumen de la propuesta. Si interesa, se concreta la primera reunión. Es fundamental llegar a la primera reunión con el proyecto muy definido y las propuestas muy claras (las necesidades y las contrapartidas).
- > **Formalización y seguimiento**. Una vez aceptada la propuesta, las dos partes deben firmar un contrato con los acuerdos establecidos, el tratamiento fiscal y el seguimiento del convenio.
- > **Dispositivos de control y eficacia del plan**: se deben establecer indicadores para poder valorar el éxito del patrocinio, por ejemplo, un cuestionario cada dos semanas y una reunión mensual con el equipo para analizar el desarrollo, la evolución y los resultados del proyecto.

Para este tipo de relaciones comerciales se necesita un profesional experto dedicado únicamente a estas tareas. En el ámbito de las artes en vivo es posible encontrar estas figuras en proyectos de gran formato como es el festival Sónar o el festival Castell de Peralada, y en teatros como El Liceu o el Teatro Real, pero, más allá de estos ejemplos concretos, todavía queda mucho por hacer.

En la historia de las artes escénicas podemos encontrar ejemplos de financiación colectiva de teatros y óperas, que no recibían apoyo del Gobierno y que se mantenían gracias a las aportaciones privadas. No hace tanto que las instituciones públicas crearon un sistema de ayudas para la financiación de proyectos culturales con el objetivo de constituir un tejido estable. Entre 2010 y 2011 surgió en la red un modelo de micromecenazgo llamado *crowdfunding*, un sistema de financiación basado en las microdonaciones de mecenas que desean hacer realidad un proyecto.

El proceso es sencillo: presentar el proyecto para una de las plataformas en línea; cada mecenas recibe una contrapartida en función de la cantidad aportada; los beneficios dependen del éxito del proyecto. Estas plataformas especializadas exigen máxima transparencia en todo el proceso, desde la concreción de los objetivos hasta las compensaciones. Este sistema de microdonaciones crea unos vínculos entre los artistas y el público que van más allá de las aportaciones económicas. El hecho de participar activamente en el proceso de producción genera una satisfacción que va más allá del producto final.

Algunas de estas plataformas españolas son Verkami, para proyectos de corte más artístico y creativo (<https://www.verkami.com/>); Goteo, dedicados a proyectos sociales (<https://goteo.org/>); Lánzanos, que no está tan especializada como las otras dos y donde encontramos proyectos tanto artísticos como sociales (<http://www.lanzanos.com/>). En los dos últimos años se ha popularizado este sistema y encontramos sitios web de asesoría para el desarrollo de proyectos de *crowdfunding* (<http://www.universocrowdfunding.com/>).

PLAN DE MARKETING

La AMA (American Marketing Association) define el **marketing** como el proceso de planificación y ejecución de la concepción, el precio, la promoción y la distribución de ideas, bienes y servicios, para crear intercambios que satisfagan objetivos de los individuos y de las organizaciones.⁴⁰ Manuel Cuadrado y François Colbert, en el libro *Marketing de las artes y la cultura*, definen **marketing cultural** como «el arte de alcanzar aquellos segmentos de mercado interesados en ese producto, adaptando a este las variables, precio, distribución y promoción, con el objetivo de poner en contacto el producto con un número suficiente de consumidores y alcanzar así los objetivos de acuerdo con la misión de la organización cultural».⁴¹ Para ellos, la diferencia entre el marketing tradicional y el cultural se basa en que el tradicional busca cubrir las necesidades de los consumidores, mientras que las empresas culturales deben dirigir sus estrategias hacia aquellos consumidores interesados en sus productos. Esta forma de entender el marketing (centrada en el consumidor y no en el producto) implica tener que conocer bien a los públicos a los que nos dirigimos (perfil, contextos, intereses, dificultades para acceder a la oferta cultural), para definir correctamente las estrategias y las acciones de captación y desarrollo.

Para realizar un plan de marketing cultural se recomienda seguir los siguientes pasos:

- > **Analizar los entornos.** El macroentorno (la realidad sociocultural, política y económica) y el microentorno (la definición del mercado, los diferentes segmentos, los intereses y las tendencias).
- > **Análisis DAFO.** Este es el tipo de análisis más popular para definir las posibilidades de un producto. Las iniciales corresponden a *debilidades*, *amenazas*, *fortalezas*, *oportunidades*. Las debilidades son las características del producto que pueden impedir lograr los objetivos. Las amenazas son las condiciones externas que pueden perjudicar el proyecto. Las fortalezas son las características que ayudan a lograr los objetivos. Y las oportunidades, el conjunto de condiciones externas que ayudan a lograr los objetivos.
- > **Definición de los objetivos.** Es muy importante definir los objetivos e incluso hacer un documento para que cada uno de los miembros puedan (re)leerlo durante la aplicación del plan. Una definición poco clara de los objetivos puede poner en riesgo el éxito del proyecto.
- > **Estrategia de marketing.** Definir los cuatro puntos del llamado *marketing mix*: producto, precio, promoción, distribución.
- > **El plan de acción.** Una vez definidas las estrategias y los objetivos, diseñar el plan de acción. Es fundamental detallar acciones concretas para alcanzar los objetivos. Estas acciones requieren de un orden coherente y organizado en un organigrama.
- > **El análisis económico.** No es recomendable basar el plan de marketing en el ámbito económico; sin embargo, una vez redactado el plan, el análisis económico obliga a ajustar las acciones a la realidad del proyecto.
- > **Controles.** Se debe establecer un sistema de control del cumplimiento del plan para detectar las incidencias y evaluar los resultados de las acciones.

Continúo insistiendo en la importancia de crear un equipo estable, trabajar de manera transparente y horizontal, compartiendo la información internamente y conociendo las tareas que les corresponden a cada uno de los miembros del equipo. Más allá de todas estas recomendaciones, para la gestión de un plan de marketing y de comunicación, es fundamental ser conscientes de que el mejor marketing es el que el mismo público hace por medio del llamado «boca-oreja».

⁴⁰ <https://www.ama.org>

⁴¹ Manuel Cuadrado; François Colbert (2010). *Marketing de las artes y de la cultura*. Barcelona: Ariel Patrimonio.

Durante muchos años, las políticas culturales del Estado español han sido pensadas para consolidar compañías de danza y teatro, olvidando un elemento esencial: **el público**. Posteriormente, se produjo un cambio en el ámbito cultural, y las instituciones y los profesionales independientes se pusieron a trabajar en el desarrollo de los «nuevos públicos» y en la fidelización de los asistentes. La cuestión es: ¿estas estrategias han acercado las artes en vivo a los diferentes segmentos de la sociedad?

Si asumimos que hay casi tantos públicos como programaciones artísticas, tenemos que entender que su tratamiento no puede ser planteado de la misma manera, ya que cada público tiene unas características particulares, unas formas de funcionar y un campo de actuación muy concreto. De este modo, es necesario saber a quiénes van dirigidas las estrategias. Una investigación constante nos permitirá conocer los códigos y el tipo de mensajes, para pensar desde qué lugares y de qué manera abrir los canales de comunicación adecuados. Los públicos no son algo abstracto, sino determinados segmentos de la población con ciertas características comunes; es decir, grupos de personas con necesidades, deseos y ganas de vivir experiencias similares (en nuestro caso, en un teatro, un festival o una *performance* en la calle).

Jordi Sellas y Jaume Colomer han desarrollado una investigación sobre el comportamiento de los públicos, para establecer una serie de tipologías basadas en diferentes variables.⁴²

Según la **variable participación**, la tipología de públicos se divide entre:

- > **Públicos:** los usuarios reales de las propuestas artísticas.
- > **No públicos:** aquellos que no tienen ningún interés en las artes en vivo.

La **variable frecuentación** también sirve para analizar el comportamiento de los públicos:

- > **Públicos ocasionales:** aquellos que de manera ocasional acuden a ver un espectáculo, más por su relevancia social que por el interés concreto que genera el espectáculo.
- > **Públicos habituales:** participan de manera regular sin atender a ningún patrón concreto. Suele ser un público informado y siempre que decide ir es porque conoce la propuesta.
- > **Públicos asiduos:** asisten de modo continuado a lo largo del tiempo. Son los más susceptibles de comprar abonos y carnés de socios.

Según la **variable del nivel de formación**, se puede obtener información a pesar de que no sea determinante.

- > **Estudios primarios:** en este primer periodo de formación, la asistencia a espectáculos es algo muy básico.
- > **Estudios secundarios:** aumentan las posibilidades de asistir a espacios escénicos y festivales.
- > **Estudios superiores:** teóricamente, el nivel superior de estudios tendría que ser un indicador de participación, pero se ha comprobado que no siempre es así.

También es importante considerar la **variable geográfica y el transporte** para obtener información del público potencial:

- > **Públicos en tránsito:** aquellos públicos que no residen cerca de ningún equipamiento y que asisten de manera ocasional a ver un espectáculo.
- > **Públicos de proximidad:** los primeros a los que van dirigidas las acciones de captación, por su proximidad geográfica y la facilidad en el transporte.

⁴² Jordi Sellas; Jaume Colomer (2009). *Marketing de las artes escénicas. Creación y desarrollo de públicos*. Barcelona: Gesenic.

- > **Públicos de mercado secundario:** aquellos que no residen cerca del área de influencia y que dependen por fuerza de los medios de transporte.

Y, por último, la variable según el **estadio del ciclo vital**:

- > **Niños:** actualmente, existe un abanico amplio de ofertas de espectáculos dirigidas a un público infantil. Este público es difícil de alcanzar por sí mismo, ya que dependen de la elección materna/paterna. Es el momento para empezar a crear ciertos hábitos.
- > **Adolescentes:** consumidores por iniciativa propia de todo aquello que tiene mucha repercusión socialmente, así como también por la influencia de los centros de enseñanza.
- > **Jóvenes:** suelen decidir de forma autónoma y conocen perfectamente aquello que consumen.
- > **Adultos sin dependencia de terceros:** consumidores ideales por la falta de barreras y por poder asistir de forma regular.
- > **Adultos con dependencia de terceros:** aquellos que tienen barreras para ir con frecuencia a un espacio escénico, pero que lo harían con más regularidad.
- > **Personas mayores autónomas:** este grupo es muy similar al de adultos sin dependencia.
- > **Personas mayores dependientes:** las pautas de comportamiento son muy similares a las de los adolescentes.

Esta tipología se puede tener en cuenta a la hora de crear estrategias para la captación y el desarrollo de los públicos de espacios escénicos y festivales. Tenemos que ser conscientes de que estudiar el comportamiento de los llamados **consumidores** y analizar los factores sociales, económicos, psicológicos, es decir, tratar a los públicos como objeto de análisis del marketing, no es la clave del éxito. Existen casos concretos, como los musicales y las piezas de teatro, en donde aparecen actores de la televisión.

El gestor cultural no debería basarse únicamente en estadísticas e informes, sino en el trabajo realizado sobre el terreno; es decir, buscar canales de información para comunicar, pero también escuchar a las personas. Los equipos de trabajo deberían pensar estrategias de comunicación de proximidad, a través del diálogo, basadas en relaciones cercanas, de confianza e interés recíproco. Resulta bastante paternalista considerar que hay segmentos de la población que no entienden ciertas prácticas artísticas. Somos los profesionales quienes debemos trabajar para superar estas barreras, desarrollando proyectos que generen herramientas que faciliten la lectura de los diferentes lenguajes, posibilitando encuentros con artistas y conociendo más de cerca sus procesos de creación. Una vez más, afirmamos que no existen fórmulas establecidas ni manuales para la captación de públicos. La mejor fórmula es entender que cada proyecto tiene unas necesidades y que se trata de investigar, pensar y trabajar con imaginación y creatividad.

FERIAS

Una **feria** es un espacio de encuentro para profesionales que contribuye al desarrollo del sector (en este caso, el de las artes escénicas). Las ferias tienen un formato muy parecido al del festival. Son encuentros efímeros; es decir, que se llevan a cabo en un momento determinado y cuya duración no suele ser de más de cuatro o cinco días. En este caso, las aspiraciones están relacionadas con la idea de «hacer negocio» y, por lo tanto, el objetivo es contactar con profesionales (el llamado *networking*) para la compra-venta de espectáculos.

En las ferias se organizan una serie de actividades dirigidas exclusivamente a la idea de negocio y se presenta un programa de espectáculos, cuyos criterios de selección no son marcados por una propuesta curatorial, sino por el perfil de los profesionales que asisten al encuentro. En el contexto español, las ferias no generan grandes ventas, pero han funcionado para articular y cohesionar el sector. Son puntos de encuentro entre compañías/artistas independientes, curadores y gestores culturales, directores de teatros y festival. Es un momento para compartir experiencias, intercambiar ideas más allá de las oficinas y el *hall* de los teatros, sin tensiones, en un ambiente

festivo. La feria más conocida del Estado español es la Feria Internacional de Teatro y Danza de Huesca (<http://www.feriadeteatroydanza.com/>); en Cataluña, la Fira de Tàrrega (<https://www.firatarrega.cat/>); en Alemania, la Internationale Tanzmesse (<https://www.tanzmesse.com>).

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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://artescenicass.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 Elèctrica 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.