

Democracia cultural y giro curatorial: Naves Matadero-Madrid

Cultural democracy and curatorial turn: Naves Matadero-Madrid

Alfredo J. Ramos Pérez

INCT - Instituto da Democracia e da Democratização da Comunicação
alfredo@redconvoz.org

Resumen

El giro curatorial tiene una historia muy reciente en el campo de las artes performativas. Este giro curatorial plantea importantes debates para cambiar cómo hemos entendido hasta ahora la gestión de las artes escénicas, ya sea en festivales, teatros u otros equipamientos. Este trabajo presenta cuáles son los ejes de trabajo que se plantean desde el giro curatorial, su relación con la agenda de la democracia cultural y cómo la experiencia de Naves Matadero, en Madrid, ilustra algunos de estos ejes.

Palabras clave: giro curatorial, teatro, performance, innovaciones democráticas, democracia cultural, Naves Matadero.

Abstract

The curatorial turn has a very recent development in the field of performing arts. This curatorial turn raises important debates to change how we understand the management of the performing arts institutions, whether in festivals, theaters or other facilities. This work will analyze which are the axes of work that arise from the curatorial turn, its relationship with the cultural democracy agenda and how the experience of Naves Matadero, in Madrid, illustrates some of these axes.

Key words: curatorial turn, theater, performance, democratic innovations, cultural democracy, Naves Matadero.



Culturas. Revista de Gestión Cultural

Vol. 7, Nº 2, 2020

pp. 20-39

EISSN: 2386-7515

Recibido:14/08/2020

Aceptado:23/11/2020



1. Introducción. El giro curatorial en la apuesta por la democracia cultural.

La apuesta por la democracia cultural ha supuesto una superación de la restrictiva y jerárquica

agenda de las políticas de democratización, incorporando temáticas como nuevas institucionalidades, bienes comunes, participación ciudadana en el ciclo completo de las políticas culturales, ciudadanía cultural,... etc. (Juncker y Balling 2016; Barbieri 2014; Virolainen 2016). En este contexto, el giro curatorial en artes performativas articula estas agendas con iniciativas de innovación en la gestión de instituciones escénicas y con la reforma del *contrato teatral* (Sellar 2019; Malzacher 2017a, 2019). Si el contrato social explica metafóricamente los sistemas de regulación social y las formas de inclusión y exclusión (Sousa Santos 2005), el contrato teatral implica la regulación de qué cosas pueden suceder en un teatro y quién y cómo las puede llevar a cabo. El giro curatorial, desde la perspectiva de la democracia cultural, busca transformar esos criterios de inclusión/ exclusión en el ámbito de lo escénico.

Los objetivos de este trabajo son: a) señalar qué elementos vinculan el giro curatorial a la agenda de la democracia cultural y; b) analizar cómo alguna de estas agendas se ha desarrollado en la gestión de Naves Matadero Madrid por parte de Mateo Feijoo (2017-2020) apuntando a qué tipo de institucionalidad se creó. Para cumplir con estos objetivos, el primer epígrafe de este texto expondrá los rasgos generales del giro curatorial en artes performativas, mientras que el segundo revisará la experiencia de Naves Matadero. La sistematización de dicha experiencia se ha realizado mediante una entrevista en profundidad al director artístico del centro, junto a la observación de algunos de los procesos señalados y el análisis de sus programas y actividades artísticas.

2. El giro curatorial en las artes performativas: una curaduría performativa.

Pese a que el giro curatorial es reciente como marco de reflexión, no lo son tanto las innovaciones curatoriales que empezaron a plantear algunos de los retos que este giro señala en la actualidad: a) la incorporación de las artes del movimiento (la danza y la performance) a la programación y a las estructuras de algunos museos, especialmente el MoMA (en Nueva York) y la Tate Gallery en Londres, donde se empezó a experimentar con las transformaciones que las artes del movimiento implicaban en la organización del espacio y del tiempo del museo, o en las formas de archivo de los objetos (Wood, 2019); b) las prácticas interdisciplinarias que se empezaron a desarrollar en los Kunstencentra belgas y holandeses durante las décadas de los ochenta y noventa, abriendo el camino no solo a la reinención del teatro (como lenguaje y como institución), también a la aparición de la figura de los directores artísticos (Malzacher 2010); c) las prácticas de autogestión que se ponen en marcha en esa misma época y que perduran aún entrado el siglo XXI y donde se investiga sobre nuevos métodos de organización y de creación

de espacios colectivos (Vesic 2017). Estas experiencias conformaron las bases sobre las que se ha desplegado el campo en construcción del giro curatorial en artes escénicas.

Este giro se presenta como una posibilidad de reforma de las instituciones artísticas compatibilizando la crítica y renovación de las mismas con la innovación y la investigación en el ámbito de las artes escénicas (Sellar, 2014). Esta renovación no sólo de las instituciones, sino del contrato teatral que las organiza tiene que ver con la capacidad performativa de la propia curaduría. Malzacher (2017a, 2019) señala dicha capacidad performativa como el elemento más relevante de este giro. Una capacidad referida al uso de aquellos elementos que le son propios al teatro, a la danza, a las artes vivas, para generar líneas y estrategias curatoriales específicas.

2.1 Elementos de la curaduría performativa: el espacio.

El espacio constituye una de las bases fundamentales del contrato teatral. El teatro, la danza, están vinculados habitualmente a un conjunto de espacios (escenarios, cajas negras,.. etc.) que configuran un tipo de institución y de relaciones determinadas, un conjunto de imaginarios sobre lo que es el teatro y sobre lo que son las relaciones sociales que pueden tener lugar dentro del mismo.

La dimensión curatorial del espacio tiene que ver fundamentalmente con la experimentación con los cualidades relacionales del mismo y con las diferentes formas de proximidad o distancia que se pueden dar (con la pieza, entre el público, con la propia institución,... etc.). Es decir, presta atención cómo el espacio puede crear diversas formas de encuentro y cómo esas disposiciones alteran la percepción, generando modalidades diferentes de comprensión de aquello que está sucediendo (McKinney y Palmer 2017). Los campos de innovación a este nivel pueden ser:

a) Externos: se trata de generar nuevas relaciones con el entorno en el que se inscriben y de investigar que nuevas formas de percepción de las piezas performativas aparecen cuando se experimentan en contextos que no son habituales (Burzynska 2016; Malzacher 2017a).

b) Internos: referidos a los cambios que son posibles dentro de las propias instituciones escénicas, modificando los usos del propio espacio, trasladando el desarrollo de la obra a otros espacios dentro de la propia institución) e investigando cómo los espacios pueden abrirse a otros usos; generando dentro del teatro nuevas formas de encuentro y nuevas relaciones en función de las necesidades e intereses del público.

2.2 Elementos de la curaduría performativa: relatos, criterios y contextos.

La siguiente dimensión del giro curatorial tiene que ver con la construcción de relatos, de narrativas en torno a la institución que se genera, sus límites y las relaciones entre disciplinas, ámbitos y espacios que genera el trabajo curatorial (Sellar 2014) y esto se hace fundamentalmente mediante la publicidad de los criterios y mediante la creación/explicación de los contextos en los que se trabaja. Así se establece claramente qué queda dentro y fuera de las posibilidades del espacio, festival, iniciativa... etc., en la que se trabaje. Este marco de inclusión/ exclusión no se refiere únicamente a las disciplinas artísticas, los lenguajes... etc. que van a determinar qué artistas participan o no de un régimen de visibilidad concreto, se refiere también a su relación con las audiencias, con el contexto local y el reconocimiento de su diversidad.

Frente a las figuras del programador o del director artístico al uso, la curaduría de las artes performativas hereda la preocupación de las artes visuales por señalar, investigar o crear un contexto para las obras que se exponen. No se trata ya de presentar un conjunto aislado de obras de teatro, danza o performances, sino que se trata de construir discurso en torno a las mismas, de situarlas en interacción entre ellas y con un contexto específico, de construir relaciones y pensamiento en torno a las mismas, vinculando teoría y práctica y disciplinas muchas veces separadas (Sellar 2014; Malzacher 2010; 2017a; Ferdman 2019).

Se trata de activar una mediación, una forma específica de relación entre artistas y entre artistas y públicos, así como un marco institucional específico. La construcción de un relato en torno al festival, el teatro... etc., es un mecanismo de presentación fundamental que en muchas ocasiones empieza por el propio nombre. Por ejemplo, el Museo de la Danza inaugurado por Charmatz (2017) no suponía, de inicio, una transformación física del espacio del conservatorio donde se realizaba, simplemente implicaba una nueva narrativa, nuevas razones que vinculaban esos espacios y permitían imaginar usos diferentes.

La publicidad en torno a los criterios y al contexto permite abrir una discusión en torno a los mismos. Las razones del programa son criticables si son públicas y esto añade nuevos niveles de exigencia en el campo de las artes performativas. Frente a las artes visuales y su uso de catálogos o de ensayos escritos... para cada exposición, las artes performativas no pueden imaginar materiales de ese tipo para cada obra o producción, es decir, no se puede planear algo como un catálogo para cada obra de teatro o pieza de danza (Sellar, 2014: 25), con lo que el giro curatorial tiene que pensar cómo hacer de los programas u otras mediaciones, experiencias colectivas que constituyan "un campo más abierto de comunicación y construcción de comunidad" (Malzacher 2017a, P. 29).

2.3 Elementos de la curaduría performativa: transformación institucional; cuidados y democracia.

Tal y como hemos señalados anteriormente, el giro curatorial en las artes performativas tiene una de sus bases en la introducción de la danza y la performance en los espacios habituales de las artes visuales (museos, galerías...). La introducción de las artes de movimiento en las instituciones de referencia de las artes visuales, supuso una transformación en las convenciones respecto al uso del espacio-tiempo de estas instituciones: modificando sus dispositivos de organización al tener que cambiar las reglas, la organización de los espacios (muchas de las performances o de las piezas de danza se dan en lugares donde no se pueden exponer piezas clásicas de museo) de los conceptos que dan sentido a lo expuesto y de la propia experiencia del público (que pasa de percibir objetos a interactuar con movimiento) (Wood, 2017).

Estas modificaciones son ejemplo de cómo el giro curatorial busca transformar las instituciones escénicas planteando nuevas necesidades para su trabajo, a través de procesos artísticos que cristalicen en nuevas formas de organización y gobierno (Mestre, 2016). Son muchas las transformaciones que el giro curatorial puede suponer para las instituciones escénicas, pero en este trabajo nos centraremos en dos: la ética del cuidado y la apuesta por la democracia. Nos centramos en esas dos porque ilustran un elemento fundamental de la fricción institucional que este giro supone: el paso de las instituciones monolíticas (Mestre, 2016) a instituciones frágiles, entendiendo como tal aquellas que son conscientes de que su fortaleza tiene que ver fundamentalmente con aquello que aproxima y vincula a dichas instituciones con otros (Carrière, 2007), con otros a los que se tiene que acercar, más que alejar. Las instituciones frágiles son conscientes de su interdependencia con el contexto y esta relación se construye desde la ética del cuidado y/o desde la experimentación democrática.

2.3.1 Una ética del cuidado.

Como ya se ha señalado anteriormente, la etimología de curaduría tiene que ver con la idea de cuidar. Pero este cuidado ya no se refiere a objetos inertes, sino que se trata de la atención a artistas que tienen su cuerpo como la base esencial de su trabajo, un trabajo habitualmente marcado por la precariedad y por la dificultad de la inserción y el desarrollo profesional. El cuidado se convierte en una tarea que va a implicar transformaciones en el espacio y en el tiempo de la institución (modificando el uso y disponibilidad de estas dos variables para los artistas) y que también va a suponer cambios en la relación entre curadores y artistas, avanzando hacia un mayor diálogo entre ambos (Peters 2010) El cuidado, por lo tanto, se asocia, dentro del giro curatorial a:

“Elementos vinculados con las exigencias de la producción, presentación y gira que son específicas al trabajo con el cuerpo (...) los curadores están obligados (en un contexto de globalización y de especificidad del mercado de trabajo artístico, ya sea por su precariedad como por el propio crecimiento) a desarrollar una ética que asegure condiciones de trabajo adecuadas para los artistas” (Davida *et al.* 2019:4)

2.3.2 Instituciones democráticas.

El contrato teatral implica pautas de exclusión e inclusión y los proyectos curatoriales que buscan generar institucionalidades más abiertas, tienen que plantearse como revertir las formas de exclusión. La relación entre teatro y democracia resulta bastante explícita desde los orígenes del teatro como arena pública, como espacio público, pero no se limita a esta cuestión histórica, dentro del teatro se sigue discutiendo sobre las variables fundamentales de la democracia: la representación (quién representa a quién, cómo lo hace y para qué) y la participación (cómo se puede abrir el teatro, del mismo modo que la política a nuevas formas de discusión y deliberación).

La discusión sobre inclusión a través de formas diferentes de representación y/o participación tienen que ver con cómo generar espacios de encuentro y discusión. Aparecen dos líneas fundamentales de trabajo: la relación con la ciudad y con los públicos, la propia performance democrática

a) La relación con la ciudad y con los públicos. Más allá de enfoques centrados en la captación de públicos desde el marketing, el trabajo con la dinamización de audiencias tiene que ver con modificar las jerarquías existentes en el ámbito escénico para colocar a los públicos en el centro y crear nuevas formas de diálogo, formación, participación de las audiencias que buscan ampliarlas y diversificarlas desde un rol más activo. La segunda parte tiene que ver con modificar uno de los elementos claves del contrato teatral, derribando las paredes simbólicas del espacio escénico para dialogar con el contexto que lo rodea y contiene, abriéndose a la complejidad del territorio, de su diversidad, sus conflictos, para interactuar con ellos. (Burzynska 2016)

b) La propia performance democrática, creando espacios públicos de discusión más allá de los que los espacios tradicionales de la danza o el teatro permiten (Sellar, 2014:26). En este caso, se trata de ver cómo se crean espacios de intercambio abierto, de conflicto y de negociación en torno a determinados temas, generando espacios intermedios entre la ficción o la no ficción mediante recursos escénicos o, simplemente, escenificando formas participativas o deliberativas que no tengan espacio institucional público (Malzacher 2017a, 2017b; Bonet 2016)

Existen además, dos posibles estrategias de profundización democrática del giro curatorial. La primera de ellas tiene que ver con las estructuras de trabajo, la segunda con la creación de formas efímeras de curaduría basadas en la autogestión:

a) el caso de las estructuras de trabajo tiene que ver con cómo se ponen en marcha formas de trabajo más colectivas o cooperativas (Fontdevilla 2016), que no sólo sean plurales, sino que también sean transversales respecto al conjunto de oficios que intervienen en un festival o un equipamiento teatral. En este sentido, entra en crisis el sentido de la curaduría como autoría individual, para pasar a ser un trabajo plural.

b) La segunda posibilidad, más allá de las estructuras colectivas, tiene que ver con la creación de formas efímeras de curaduría basadas en la autogestión de por parte de personas ajenas a la dirección del centro o del festival. Son propuestas que abren la puerta a actores no habituales que ocupan espacios específicos durante un periodo determinado de tiempo y que implican retos reales para las instituciones que los acogen, que han de generar oportunidades impredecibles, abriéndose al riesgo y a la incertidumbre. Por ejemplo, durante el Festival de artes y estrategias políticas *Truth is Concrete*, que duraba unas 170 horas sin pausa, y con una agenda muy cerrada de trabajos, convivían dos proyectos curatoriales: un proyecto más cerrado, vertical y un espacio abierto a cualquier propuesta que se pudiera desarrollar durante el Festival en los espacios que no se estaban ocupando, los responsables del primero dejaban la puerta abierta a lo que pudiera suceder con las iniciativas procedentes del segundo (Malzacher 2017b)

2.4 Elementos de la curaduría performativa: el tiempo

Del mismo modo que sucede con el espacio, el tiempo es otro de los elementos básicos de trabajo dentro de lo escénico y el giro curatorial tiene que prestar atención cuáles son las posibilidades performativas a este nivel. Es decir, se trata de, sin olvidar sus posibilidades, ir más allá de la reflexión sobre el tiempo como una base en torno a la que trabajar (pensando en la secuencia temporal de un festival, por ejemplo), como condiciones o material de trabajo para pensar en el tiempo como un producto concreto de una aproximación curatorial.

Dentro del ámbito temporal, la primera reflexión tiene que ver con las formas de acceso: cuánto se puede estar dentro de un espectáculo, cuándo empieza un festival, cuánto dura, los horarios... etc. Estos interrogantes pueden responderse de manera que se maneje una diversidad temporal que se traduzca en ampliar las formas de acceso y que diversifique el tipo de experiencias que se puede tener dentro de un espacio escénico (Bottiroli *et al.* 2019; Cvejic 2017).

El marco del contrato teatral exige, en la mayor parte de los casos, una implicación temporal muy exigente (diferente de lo que sucede con las artes visuales) no sólo en la entrada, también en la salida, salir del teatro antes de tiempo puede ser desagradable, ya que llama la atención de todo el mundo (Malzacher 2017b:19). Hay performances que llevan este contrato al extremo, por ejemplo Punishising de la croata Sinisa Labrovic que permanece sentada en un espacio junto al público, mientras no ocurre nada, pero cada vez que alguien sale de la sala, la artista se realiza un corte con un cuchillo, con lo que cada persona que abandone la sala va a ser consciente de que eso supondrá que la performer esté obligada a dañarse físicamente (Pickels 2016). Esta performance es una ilustración clara de esa implicación temporal que exige el contrato teatral y que es diferente, por ejemplo, de lo que se pretende generar con la entrada del movimiento en algunos museos. En ese caso, se busca ampliar las posibilidades de elección del tiempo y del espacio para el público, que no tenga ese compromiso y pueda salir y entrar con mayor facilidad (Le Roy 2017; Cvejic 2017). Lo que encontramos en este contraste es un debate en torno a las comunidades que se crean mediante la experimentación temporal, comunidades más efímeras, más individualizadas, más amplias o más sostenidas en el tiempo.

Uno de los terrenos de experimentación tiene que ver con cómo las partituras temporales "afectan a nuestra manera de pensar y percibir las cosas" (Huyghe 2017:209), el trabajo con el tiempo permite ampliar el espectro de las sensaciones y de la experiencia artística, ampliando con ello las formas de conocimiento que se pueden dar. La frustración, el cansancio, la velocidad... permiten crear diferentes experiencias en las comunidades.

2.5 Elementos de la curaduría performativa: la producción de conocimiento

El último de los elementos del giro curatorial tiene que ver con cómo las prácticas artísticas están en condiciones de producir conocimiento y de cómo dicho conocimiento conforma y se conforma desde espacios colectivos diferentes de las instituciones de saber hegemónicas. Hablamos de un giro performativo en la producción de saber que se orienta a investigar y poner en práctica formas de conocimiento basadas en una dimensión colectiva (Cornago, 2016, p. 85).

En primer lugar, la diferencia fundamental que el teatro, la danza o la performance pueden aportar tiene que ver con el tipo de espacio intermedio que se genera: "un espacio en el que las cosas son reales y no reales al mismo tiempo, crea situaciones que son simbólicas y concretas al mismo tiempo" (Malzacher 2017a:31). Este espacio intermedio está orientado a favorecer nuevas formas de reflexividad que,

conscientes de la incompletud y los puntos ciegos del conocimiento, van a desarrollar comunidades diferentes en torno al saber.

Problematizar las prácticas curatoriales como prácticas de construcción de conocimiento implica pensar en festivales, instituciones escénicas... etc., como *entidades pensantes* (Bottirolli *et al.* 2019) y eso se traduce tanto en el interrogante sobre cuáles son las condiciones para dicha producción, como en la pregunta de cuáles son los elementos relacionales a los que prestar atención en estos procesos (Malzacher 2017b). Estas relaciones están orientadas a superar los estrechos marcos del contrato teatral respecto a quiénes son los actores o los saberes legítimos. Podemos identificar los siguientes campos de innovación:

a) La relación con el entorno: dicho vínculo se refiere a tratar junto a los actores del contexto en el que se trabaja, problemáticas que sean de su interés, que no tengan otros espacios de debate o de resolución, cuya relevancia dependa del entorno social.

b) La relación con los actores: una relación democrática de producción de conocimiento tiene que prestar atención a las dinámicas de injusticia epistémica (Fricker 2007) que deslegitiman o inhabilitan a determinados sujetos como sujetos titulares de saberes deban tener reconocimiento. La incorporación de otros actores diferentes a los habituales, de otros saberes y otras maneras de transmitirlos y de construirlos, mediante relaciones no jerárquicas, son fundamentales en los procesos que están dinamizando este giro curatorial.

c) La relación con otras disciplinas: en este caso se trata de cooperar con otras disciplinas (más allá de las artísticas), con otros campos de conocimiento con los que se puede trabajar en torno a cuestiones comunes con los que se pueden desarrollar formas de investigación que abran cada uno de los campos a nuevos retos.

3. El caso de Naves Matadero

A continuación veremos cómo en este teatro se han puesto en marcha iniciativas guardan relación con los elementos recogidos por el giro curatorial. La presentación de las mismas atenderá a: 1) el relato y la presentación de criterios y contexto; 2) las prácticas de cuidado y relación con artistas; 3) la relación con comunidades y públicos y; 4) la experimentación con respecto a la generación de conocimiento.

3.1 Relato, criterios y contexto en Naves Matadero

Una de las primeras prácticas de relato de Mateo Feijóo en Naves Matadero fue cambiar su nombre a "Naves Matadero. Centro

Internacional de Artes Vivas” que ilustra el compromiso con la internacionalización del proyecto y con la investigación interdisciplinar más allá los límites de lo escénico. Esta apuesta, que dio lugar a importantes polémicas, no sólo era coherente con el proyecto, además, permitió que se abriera un debate en la esfera pública que ilustraba gran parte de las posiciones existentes respecto a lo que este Centro debía de ser.

Podemos considerar que el trabajo con respecto al espacio constituye un ejemplo claro de cómo estas intervenciones performativizan el proyecto curatorial. Toda las líneas del proyecto de Naves Matadero que tienen que ver con las artes vivas, la interdisciplinariedad, creación de comunidad,... etc., tienen una traslación clara en cómo se interviene en el espacio. La posibilidad de trascender los límites entre disciplinas encuentra una expresión en uno de los principios del proyecto:

“Hay que ser capaces de trascender lo que supone un espacio que se define como escénico. Para mi lo importante es siempre poder trabajar alrededor del espacio y con lo que da el espacio (...) aquí lo que hago es procurar diálogos entre el creador, su trabajo y el espacio (...) Este espacio tiene otra historia, creo que nunca hay que olvidar la memoria de los espacios y para mí lo fundamental es generar y articular todos los diálogos posibles que permita el espacio, por eso se interviene en los muros, por eso las casas fuera...” (M. Feijóo entrevista).

Dentro de esta línea de trabajo destacan los siguientes ejes: a) las intervenciones artísticas que se dan en cada temporada en los muros y pasillos de las Naves, mediante diferentes lenguajes; b) la construcción de dispositivos que alteran el uso de un espacio específico, permitiendo otros nuevos, como el proyecto *Habitar el Aire* al que se hará referencia más tarde o la Casa de la Azotea, construida inicialmente de forma efímera para acoger un proyecto del argentino Fernando Rubio pero que termina convirtiéndose en un espacio más de exhibición, y; c) la alteración de los usos de los espacios habitualmente utilizados para lo escénico. Por ejemplo, la Nave 11 (la que contiene el escenario de mayor capacidad) se convirtió en un espacio abierto para la instalación interactiva orientada al juego de *Orbis Pictus*, desapareciendo cualquier idea asociada al teatro en su uso.

3.2 ¿Instituciones que cuidan?

Naves Matadero responde a los problemas del contexto madrileño y coloca como una de sus líneas fundamentales el apoyo a la producción local:

“Dando las facilidades que no suelen tener los artistas en esta ciudad, en primer lugar porque no hay compañías en residencia, porque no hay centros en residencia, porque no hay ayudas a la producción artística” (M. Feijóo, entrevista).

El programa de residencias se abre en la temporada 2017-2018 con 11 artistas/ compañías, para ampliarse en la 2018-2019 hasta llegar a los 23. En la primera mitad de la temporada 2019-2020 serán 5 las compañías o los artistas residentes que muestren su trabajo. En cada temporada, las piezas o instalaciones resultantes de las residencias en las Naves llevan el sello de “Hecho en Naves Matadero”. Vinculando el programa de residencias con el objetivo de mejorar las relaciones internacionales de las compañías se desarrolla también el programa Terreno Común¹, incentivando la cooperación con América Latina y en el que han trabajado 11 artistas/ compañías incorporando relaciones con Colombia, Cuba y Chile. Más allá de esta apuesta por crear condiciones para el desarrollo de la producción local, llama la atención en la gestión de Matadero, como estos programas y la interacción con la dirección artística son capaces de adaptarse a las necesidades específicas de cada artista o colectivo de artistas:

“Las producciones largas se hacen con artistas que viven en Madrid, y se hacen atendiendo a las necesidades de cada producción, hay artistas que han estado más de un año y medio en residencia y hay artistas que han estado dos meses (...) depende de las necesidades del proyecto, de cómo lo planteas, de hasta donde quieres experimentar. Y nunca hay la necesidad de: vamos a hacer este proyecto, pero tienes que darme este resultado. Aquí ha habido resultados muy buenos (...) y otros resultados fallidos. Pero es la institución pública la que tiene que dar esa posibilidad del error al creador” (M. Feijóo, entrevista).

Por un lado, se pone en valor una dimensión fundamental de lo que podemos considerar una institución frágil: la posibilidad de cometer errores como una base fundamental de la investigación artística. Por otro lado, el funcionamiento del centro se adapta a las necesidades, lo cual implica un importante proceso de comunicación entre la dirección del centro y quien realiza la residencia. Un diálogo que no sólo se refiere al reconocimiento del tiempo necesario, también de la interacción requerida:

“Mi figura aquí no es yo te programo y tú te vas (...) en los proyectos de residencia el grado de implicación que yo puedo tener en los proyectos lo exige siempre la compañía que viene. Es decir, si tú quieres que yo acuda a ensayos, que yo te de mi punto de vista, que yo te pueda posicionar en relación a otra gente... lo

¹ Proyecto financiado por la Fundación Siemens.

hago. Si tú me pides solo ver un ensayo, lo hago y si tú me pides no entrar en la sala de ensayos, lo hago. Simplemente se trata de saber que hay una figura que puede acompañarte desde una perspectiva determinada y depende de lo que tú quieras” (M. Feijóo, entrevista).

Mateo Feijóo destaca en su proyecto una segunda pata que tiene que ver con la atención a los artistas, la internacionalización, entendida como el esfuerzo por “sacar fuera y dar visibilidad a los proyectos que se producen en naves con agentes locales”. Para ello ha puesto en marcha dos ediciones de una Plataforma internacional para presentar algunos de los trabajos resultados de las residencias realizadas por artistas en Naves Matadero. Una Plataforma que busca:

“Un diálogo directo entre ese programador, director artístico con la compañía y permite la visibilidad de los proyectos fuera [de España] (...) Hacemos una propuesta de programadores muy específica, sabiendo que van a ser afines y que van a entender las propuestas que se van a mostrar” (M. Feijóo, entrevista).

La construcción de *instituciones de cuidado* es un elemento central de esta experiencia, atendiendo a las condiciones de trabajo de los artistas dentro de un ciclo integral de producción.

3.3 Una curaduría para trabajar con comunidades y públicos

Otra parte fundamental del proyecto de Naves Matadero es abrir diferentes vías de desarrollar proyectos artísticos que se vinculen con diferentes comunidades, que permitan la construcción de nuevas relaciones con el territorio. Esta línea curatorial parte del siguiente principio:

“Se trata de hacer acciones que entran en un diálogo directo y no ficticio, y donde es real la implicación del individuo, en cuanto que forma parte de esa comunidad específica, en el hecho tanto de la creación del proyecto, espectáculo... que se va a llevar a cabo. Siempre son proyectos que implican una durabilidad en el tiempo y una transitoriedad, es decir, implican un recorrido donde hay una variación de estados tanto por parte del creador que realiza el proyecto como por parte de la colectividad que participa del proyecto” (M. Feijóo, entrevista).

Durante estos años desde Naves del Matadero se ha trabajado con un total de 18 agentes sociales, contando entre ellos asociaciones,

ONGs o entidades/ equipamientos públicos. Podemos identificar las siguientes líneas de trabajo a ese nivel:

a) Abrir el escenario a la presencia de no profesionales. una práctica que modifica las condiciones de la representación, ya no son interpretes que "representan" algo, sino la propia ciudadanía quien interviene directamente, alterando el sentido de la representación. Entre estos proyectos podemos destacar los realizados por Ana Borrallo y João Galante. El primero de ellos es *Atlas Madrid*, que contaba con 100 ciudadanos y ciudadanas que mediante sus testimonios creaban una aparente cartografía de la ciudad o *Gatillo de la Felicidad*, realizada por jóvenes entre los 18 y los 23 años.

b) Abrir las producciones artísticas a la creación con comunidades. En este caso, no se trata de que personas ajenas a la escena se suban a la misma, sino de poner en marcha procesos de creación colectiva de productos artísticos no puramente escénicos. Algunos de los murales realizados (por ejemplo, el *Muro de los Sueños y Pesadillas* de Aitor Saraiba, realizado con hijos de refugiados) o de las instalaciones en la Casa de la azotea (como *Self-Seas* donde Gian Maria Annovi trabaja con migrantes para crear una instalación sobre el mediterráneo) ilustran ese tipo de práctica.

c) Trasladar los contenidos o las prácticas artísticas a espacios fuera de las Naves Matadero. Uno de los ejes de trabajo desde las Naves es el de trasladar a otros lugares la formación o la construcción de procesos artísticos con el objetivo de mejorar sus relaciones con otras comunidades mediante un esfuerzo no por abrir la institución, sino por desplazarla. Destacan los talleres enmarcados en el Festival FLIPAS² que se dieron en "los enredaderos" un conjunto de espacios de ocio autogestionados del INJUCAM y con ASPA (el programa de apoyo socioeducativo y prelaboral para adolescentes del Ayuntamiento de Madrid).

d) Utilizar prácticas artísticas para construir relaciones con otras comunidades. Naves del Matadero está localizada al lado del distrito de Usera, una zona de Madrid que contempla una de las poblaciones chinas más importantes de Europa y los intentos de entrar en relación con ella son buenos ejemplos de las prácticas desarrolladas para construir relación con el territorio. Por un lado A *Single Line* de Mamaza, una intervención que consiste en trazar una línea roja continua entre una parte del distrito de Usera y Naves Matadero, que permitía un proceso de discusión sobre el barrio mientras que se genera un vínculo de carácter simbólico o el proyecto audiovisual híbrido *Perro Callejero* de Yu Depeng que trabaja con la segunda generación llegada de la migración china.

2

FLIPAS es un Festival de Culturas Urbanas Berlín-Paris-Madrid

El trabajo de creación de públicos en Naves Matadero, más allá de los proyectos de mediación y participación con comunidades específicas, tiene una línea específica de larga duración y que además se genera desde un colectivo independiente de la dirección de Matadero. Se trata del proyecto *Les Materifes*, dirigido por Giulia Bonnat y Ángel Málaga que nace en la temporada 2017/ 2018. La particularidad de este proyecto de trabajo con públicos/ audiencias es que está lejos de aquellas iniciativas más vinculadas al marketing y a la captación de audiencias, para seguir una línea que apuesta por los testimonios. Entendemos esta idea de testimonios desde la perspectiva en que lo hace Lepecki (2016) que señala que frente a estéticas que priorizan un distanciamiento afectivo de la experiencia (las estéticas forenses) es necesario reivindicar un público que se constituye como tal en la medida en que se convierte en un narrador. Este gesto político es el que diferencia un público testimonial y un público espectador:

“El primero abraza y alimenta la consciencia del poder político y estético de la experiencia compartida y hasta qué punto la transmisión de una experiencia y de los recuerdos y la narración de los acontecimientos vividos son imperativos para una época como la nuestra aniquila el testimonio” (Lepecki 2015:20).

Así, este proyecto busca dar un espacio a la opinión del público, a un testimonio crítico que ilustra sus pensamientos y su transición entre el antes y el después de ver una determinada pieza. Son entrevistas cortas a algunas personas asistentes a las piezas antes y después de ver la obra, junto con un pequeño escrito que se envía una semana después. Este proceso, que amplía el periodo de debate y reflexión sobre la obra que se va a ver y que se ha visto, estirando el tiempo de debate y pensamiento en torno a la misma, activa la atención de los participantes no desde la educación artística clásica, sino desde una activación más sencilla, invitando a hablar. Este principio conversacional, mediante un repertorio personal y por lo tanto abierto a cualquier persona, no sólo permite un debate en torno a una reflexión personal, sino que tal y como señala Mateo Feijóo:

“Les Matarifes es una base de datos para un posible análisis en el futuro de lo que ha supuesto Naves Matadero, (...) tiene que tener algo del registro de las posibles audiencias que pasan por naves, creo que eso lo consigue, y al mismo tiempo tiene que ser un dinamizador totalmente libre de pensamiento crítico de lo que sucede aquí” (M. Feijóo, entrevista).

Todos estos testimonios están en abierto en la página web del proyecto, con lo cual se convierten en un material de fácil acceso no sólo para la reflexión sobre qué ha ocurrido con el conjunto de las

producciones de Naves Matadero o de una pieza en concreto, también permite reflexionar sobre cuál es la condición de los públicos.

3.4 ¿Otras formas de conocimiento?

La investigación es otro de los ejes fundamentales de Naves Matadero, pero con el objetivo de no centrarse únicamente en las prácticas escénicas, sino en utilizar las posibilidades de la investigación para tender puentes con otras disciplinas y generar conocimiento, desde la práctica, que permita derribar límites disciplinarios. A la cooperación con programas de posgrado especializados en escénicas se une, por ejemplo, la colaboración con el Máster de Arquitectura Efímera de la Universidad Politécnica de Madrid, con el que se ha trabajado en las diferentes modificaciones del espacio y una línea de desarrollo centrada en la vinculación entre escénicas, ingeniería y robótica. Dentro de este ámbito destacan algunos trabajos como *Robota MML* de Itziar Barrio, con robots diseñados junto al investigador Javier F. Gorostiza y el alumnado de la Escuela Universitaria de Diseño, Innovación y Tecnología (ESNE) o los trabajos del Instituto Stocos y sus experimentaciones sobre tecnología y movimiento. Naves Matadero ha colaborado también con el proyecto internacional de investigación *WhoLoDancE* para el uso de tecnologías en la creación en danza y colabora también con el proyecto internacional *More Than This* apoyando investigaciones sobre danza e inteligencia artificial.

Probablemente sea el proyecto *Habitar el Aire*, con el arquitecto Santiago Cirugeda el que mejor exprese cómo se conectan las líneas de investigación, experimentación y relación con la comunidad desde Naves Matadero. Este proyecto se desarrolla en el primer semestre de 2018 y nace de la vocación de “poner a artistas aparentemente alejados del campo de las escénicas en primerísimo plano” (M. Feijóo, entrevista) y trata de la construcción de una casa dentro de uno de los espacios de las Naves. En este proyecto se vinculan:

a) Nuevas formas de habitar el espacio: la construcción por parte del equipo de Recetas Urbanas, dirigido por Santiago Cirugeda, permite un uso diferente del espacio de Naves Matadero mientras que garantiza las prácticas artísticas dentro del mismo (se realizaron conciertos y performances).

b) Una construcción cooperativa: la construcción de esta casa, que se desarrolla durante un mes, se hace mediante talleres de tres días con la colaboración de diferentes asociaciones (Red de Mujeres Feministas por la Equidad de Género, Asociación Amalgama de lucha contra la violencia machista y la Fundación Trabe especializada en integración social). Cada uno de estos talleres estaba pensado para

permitir la adquisición de conocimientos específicos y útiles sobre construcción.

c) Un espacio para construir comunidad: la instalación se utilizó para realizar talleres con adolescentes por parte del colectivo Los Bárbaros.

d) Un elemento que tiene uso fuera de Naves Matadero, conectándose con otras comunidades: una vez terminada la duración de la instalación, ésta se desmontó y rehizo como parte de un centro cultural en el poblado de la Cañada Real. Esta posibilidad más allá de su uso en Naves implica, también, pensar en el tiempo que duran los objetos y cómo su uso puede superar lo meramente escénico.

e) La investigación: Oscar Cornago (investigador en el CSIC) desarrolló una investigación sobre las implicaciones de la construcción de este "habitar" dentro y como un espacio escénico, que además de tener una apropiación efímera, se trasladaría posteriormente a otro punto de Madrid para facilitar otros usos. Los textos de Cornago, que recogían entrevistas, fotografías, análisis de los talleres de construcción o de las performances que se realizaron en el espacio se podían consultar en un blog.

Tenemos, por lo tanto, la transformación del espacio, la creación de comunidades y conocimiento, junto con la posibilidad de pensar en una temporalidad más allá de lo escénico, como elementos característicos de este proyecto, que ilustran una perspectiva curatorial de carácter integral.

Conclusiones

A continuación podemos observar cuáles son los elementos más relevantes que ilustran como determinadas agendas del giro curatorial se materializan en la experiencia de Naves Matadero:

Elementos giro curatorial	Naves Matadero
Espacio	Intervenciones artísticas interdisciplinares y alteración de los usos del espacio coherentes con el proyecto curatorial. Cambio en el nombre que lanza un debate público sobre el proyecto.
Relato	
Instituciones democráticas	Cuidados: atención a las condiciones locales de producción y a las necesidades de los proyectos (comunicación directa entre el centro y los/as artistas); programa de residencias y plataforma de internacionalización.

	Comunidades: vínculo con comunidades y agentes sociales diversos a través de diferentes estrategias que van desde producciones artísticas al trabajo fuera del espacio de la institución. Desarrollo de audiencias a través de una estrategia de puesta en valor de sus testimonios.
Tiempo	Investigación como estrategia para generar sinergias entre disciplinas.
Producción de conocimientos	Proyectos que generan diálogo entre diferentes formas de conocimiento. Proyectos que generan materiales y posibilidades de uso más allá de su exhibición escénica.

Estos elementos nos permiten pensar un tipo de institucionalidad en la que la relación entre democracia cultural y giro curatorial se concreta mediante:

a) *instituciones transparentes*: que exponen y hacen públicos sus criterios al tiempo que construyen discursos sobre sus prácticas con voluntad de generar debate público.

b) *instituciones frágiles* dependientes y abiertas a generar relaciones con un entorno compuesto por las condiciones de los y las artistas y por el contexto social y abiertas, a partir de principios de cuidado y reconocimiento

c) *la experimentación en el uso del tiempo y del espacio*, mediante prácticas que generan nuevas formas de apropiación de las instituciones y nuevas comunidades en torno a las mismas.

d) *la producción crítica de conocimiento*, abriéndose a saberes críticos o no habituales en los espacios de producción y exhibición de artes escénicas.

Naves Matadero es un ejemplo de una institución pública que aborda parte de los retos de la agenda del giro curatorial. En primer lugar, con el compromiso por generar cierta ética de cuidado con respecto a artistas y compañías: proponiendo espacios de residencias, investigación y desarrollo de proyectos artísticos en condiciones que, hasta el momento, eran desconocidas en el contexto madrileño. En segundo lugar, apostando por una práctica performativa de la idea de transparencia institucional, mediante el uso del espacio como reflejo de la institución que se pretende crear.

Respecto a cómo se alteran elementos del contrato teatral vinculados a las pautas de inclusión y exclusión, se trata de un caso donde los proyectos de construcción de conocimiento son coherentes con la relación con el contexto y que construye un modelo específico para pensar en políticas de democracia cultural. Un modelo interesado en la transmisión pero, fundamentalmente, en el reconocimiento de saberes que proceden de fuera de lo escénico, ya sea por los actores que los trasladan (por ejemplo adolescentes o migrantes) como de las disciplinas con las que se trabaja (por ejemplo, la ingeniería).

Desde Naves Matadero se genera un *modelo de democracia cultural específico* respecto a cómo abrirse al contexto que la rodea y de animar pautas de investigación. Este modelo plantea cómo ir más allá de la inclusión para pensar en las consecuencias políticas de alterar el espacio, el tiempo y las legitimidades que existen en los espacios escénicos (el contrato teatral) y las nuevas relaciones que las artes performativas permiten. El proceso de Habitar el Aire en Naves Matadero es el proceso más complejo y más ambicioso y es el que indica con mayor claridad las posibilidades de las instituciones frágiles para intervenir en el territorio al tiempo que intervienen en sus propios límites.

El nuevo gobierno municipal, surgido en las elecciones de mayo del 2019, decidió cambiar la dirección de diferentes espacios escénicos municipales, entre ellos la de Naves Matadero, poniendo fin a esta experiencia de democracia cultural y añadiendo una nueva temática al debate sobre la democracia cultura: cómo garantizar la autonomía y la sostenibilidad de la dirección artística de las instituciones públicas.

Bibliografía

- BARBIERI, Nicolás, 2014 Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural. *Ágora* 1, 101-119. DOI: 10.6035/Kult-ur.2014.1.1.3
- BONET, Pilar, 2016. El comisariado es como poner la mesa e invitar a la gente a cenar. En: BASSAS, Xavier (ed.), *Genealogías curatoriales*. Casimiro: Madrid, pp. 72-80. ISBN: 978-84-16868-025.
- BOTTIROLI, Silvia, BLACKENBERG, Judith, BLANGA-GUBBAY, D, ODO POLZER, Berno. y PIAZZA, Livia, 2019. How to build a Manifesto for the future of a Festival. En: DAVIDA, Dena, et al (eds.), *Curating Live Arts*. Nueva York Berghahn, pp. 329-339. ISBN: 978-1-78533-963-9.
- BURZYNSKA, Anna (ed.), 2016. *Joined forces. Audience participation in theatre*. Berlin: House on Fire. ISBN: 978-3-89581-427-3.
- CARRIÈRE, Jean Claude, 2007. *Fragilité*. París: Odile Jacob. ISBN: 978-2-7381-2015-1.
- CHARMATZ, Boris, 2017. En conversación con Mathieu Copeland. En: COPELAND, Mathieu (ed.), *Coreografiar Exposiciones*. Madrid: CA2M, pp. 148-163. ISBN: 978-84-451-3646-1.

- CORNAGO, Oscar, 2016. El giro performativo. En: CONDERANA, Jose Alberto (ed.), *Giros epistemológicos de las artes*. Madrid: Asimétricas, pp. 73-97. ISBN: 978-84-945656-7-0.
- CVEJIC, Bojana, 2017. European contemporary dance, before its recent arrival in the museum. En: COSTINAS, Cosmin y JANEVSKI, Ana (eds.), *Is the living body the last thing left alive?*. Hong Kong: ParaSite, Sternberg Press, pp. 29-33. ISBN: 978-3-956791-18-5.
- DAVIDA, Dena, GABRIELS, Jane, HUDON, Véronique y PRONOVOST, Marc, 2019. A collective introduction. En: DAVIDA, Dena, et al. (eds.), *Curating Live Arts*. Nueva York Berghahn, pp. 1-9. ISBN: 978-1-78533-963-9.
- FERDMAN, Bertie, 2019. From context to concept: the emergence of the performance curator. En: DAVIDA, Dena, et al (eds.), *Curating Live Arts*. Nueva York Berghahn, pp. 15-27. ISBN: 978-1-78533-963-9.
- FONTDEVILA, Oriol, 2016. ¿Cómo podemos introducir un pensamiento heterogéneo en el museo? ¿y cómo trabajar ahí la diversidad social?. En: BASSAS, Xavier (ed.), *Genealogías curatoriales*. Madrid: Casimiro, pp. 26-37. ISBN: 978-84-16868-025.
- FRICKER, Miranda, 2007. *Epistemic Injustice*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-957052-2.
- HUYGHE, Pierre, 2017. En conversación con Mathieu Copeland. En: COPELAND, Mathieu *Coreografiar Exposiciones*. Madrid: CA2M, pp. 208-223. ISBN: 978-84-451-3646-1.
- JUNCKER, Beth. y BALLING, Gitte, 2016. The Value of Art and Culture in Everyday Life: Towards an Expressive Cultural Democracy. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 46(5), 231-242. DOI: [10.1080/10632921.2016.1225618](https://doi.org/10.1080/10632921.2016.1225618)
- LE ROY, Xavier, 2017. Notes on exhibition works involving live human actions performed in public. En: COSTINAS, Cosmin y JANEVSKI, Ana (eds.), *Is the living body the last thing left alive?*. Hong Kong: ParaSite, Sternberg Press, pp. 77-81. ISBN: 978-3-956791-18-5.
- LEPECKI, André, 2016. *Singularities. Dance in the age of performance*. New York: Routledge. ISBN: 978-1-138-90770-6.
- MALZACHER, Florian, 2010. About a job with an unclear profile, aim and future. *Fracija*, 55, 10-19.
- MALZACHER, Florian, 2017a. Feeling alive: the performative potential of curating. En: MALZACHER, Florian y WARSZA, Joanna (eds.), *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as curatorial strategy*. Berlin: House on Fire, pp. 28-41. ISBN: 978-3-89581-443-3.
- MALZACHER, Florian, 2017b. Agonism and the Next Word. *Theater*, 47(1), 17-38. DOI: [10.1215/01610775-3710520](https://doi.org/10.1215/01610775-3710520)
- MALZACHER, Florian, 2019. Bethinking one`s own strengths: the performative potential of curating. En: DAVIDA, Dena, et al (eds.), *Curating Live Arts*. Nueva York Berghahn, pp. xvi-xxi. ISBN: 978-1-78533-963-9.
- MCKINNEY, Joslin y PALMER, Scott, (eds.), 2017. *Scenography Expanded*. Lóndres: Bloomsbury. ISBN: 978-1-474-24438-1.
- MESTRE, Lilia, 2016. Introduction. En: VAN CAMPENHOUT, Elke y MESTRE, Lilia (eds.), *Turn, Turtle! Reenacting the Institute*. Berlín: House on fire, pp. 9-12. ISBN: 978-3-89581-410-3.

- PETERS, Christine, 2010. For a different culture of seeing, reflecting and producing. *Frakcija*, 55, 79-83.
- PICKELS, Antoine, 2016. Fragilité. En: DESPRÉS, Aurore (ed.), *Gestes en éclats*. Franche-Comté: Presses du réel, pp. 171-184. ISBN: 978-2-84066-832-9.
- SELLAR, Tom, 2014. The curatorial turn. *Theatre*, 44(2), 21-29. DOI: 10.1215/01610775-2409491.
- SELLAR, Tom, 2019. Situation critical: what comes next for the field of performance curation. En: DAVIDA, Dena, et al. (eds.), *Curating Live Arts*. Nueva York: Berghahn, pp. 372-376. ISBN: 978-1-78533-963-9.
- SOUSA SANTOS, Boaventura, 2005. *El milenio huérfano*. Madrid: Trotta. ISBN: 978-8-49879-233-1.
- VESIC, Jelena, 2017. On performative (self)-production. En: MALZACHER, Florian y WARSZA, Joanna (eds.), *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as curatorial strategy*. Berlin: House on Fire, pp. 62-67. ISBN: 978-3-89581-443-3.
- VIROLAINEN, Jutta, 2016. Participatory turn in cultural policy? An analysis of the concept of cultural participation in Finnish cultural policy. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 19(1), 59-77.
- WOOD, Catherine, 2017. Game changing: performance in the permanent collection. En: COSTINAS, Cosmin y JANEVSKI, Ana (eds.), *Is the living body the last thing left alive?* Hong Kong: Parasite, Sternberg Press, pp. 54-62. ISBN: 978-3-956791-18-5.
- WOOD, Catherine, 2019. *Performance in Contemporary Art*. Londres: Tate Publishing. ISBN: 978-1-84976-311-0