Universitat Politècnica de València
Facultat de Belles Arts Sant Carles
Programa de Doctorado en *Arte: Producción e Investigación*

TESIS DOCTORAL:

LA PUESTA EN SITUACIÓN COMO DISPOSITIVO EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA: PROPUESTAS REALIZADAS ENTRE 2003-2016 POR PAULA VALERO.

Presentada por:
Paula Valero Comín

Dirigida por:
Dr. Miguel Molina Alarcón
Dra. María Pilar Beltrán Lahoz

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Valencia, mayo de 2017

A Pascu Pérez Porcar

Agradecimientos:

Esta tesis trata sobre el potencial que tenemos para transformar las cosas. Desde la dificultad, actualmente hay muchas personas que desde la micropolítica lo intentan. Por eso quisiera agradecer esa aportación como todos los apoyos múltiples para hacer esta tesis. A Rubén, mi pareja que me acompaña en todo para que las cosas sucedan. A mi querido director de tesis, y su increíble tesón, Miguel Molina, que me ha estado apoyando a lo largo de mi investigación durante tantos años, sorprendiéndome con su mundo y con su gran generosidad. A Pilar Beltrán, mi directora de tesis, por apoyarla, por acompañarme y por dedicación. Al Programa de Doctorado *Arte: Producción e Investigación* de la Facultat de Belles Arts (UPV) y a Teresa Cháfer. A las aportaciones inestimables del tribunal en mi defensa. Al apoyo incondicional de las hermanas Ferrer: a Mathilde, y a Esther por ayudarme a corregir la tesis con su inestimable aportación. A mis Plañideras Culturales, mis cómplices: Graham, Carmen, Joaquín, Chrix, Miguel, Jacobo…mil gracias. A quienes han participado en Sociedad de visita, con todo ese despliegue de afecto y creatividad: Ana, Montse, Camille, Delphine, Eugénie, Jerôme, Chloé, Alejandra, Sergiu, Mona, Dani…y tanta gente que se ha unido. A mis queridas amigas por lanzarnos juntas a experimentar en nuestros grupos de trabajo *Non gratas con* Julie Athané y *Displaced* con Noémie Laviolle. A mis amigos, por su apoyo incondicional y generosidad: Jacobo, Santi, Jaume, Rafa, Olga, Miguel, Marcos, Ana, Jaime, María, Carmela, Ximo, Nacho, Chantal, Blanca, Marce, Rosa, Estelle, Lia, y a todos mis amigxs de tantas ciudades. A todas las mujeres que desde una actitud feminista, han contribuido tanto a mejorar mi trabajo e investigación como artista: Cristina Arpe, Maider Zilbeti, Virginia Villaplana, Ana de Miguel, Martine Markovitzs, Anne Rochette, Isabel De Naverán, Gloria Durán, Cristina Vega, y un largo etcétera. Gracias a todas. A lxs activistas del mundo que me han aportado tanta vitalidad, pasión y alegría, en especial a mis queridas cooperativa de Cidade de Deus y mis Mujeres públicas, Gac, Lorena, Fer, Mariana y Flora. Al apoyo de mi familia: mis padres que me apoyan siempre, a mis tías, hermanos, a Mansales, a mis primos y la ternura de mis sobrinos. A todas las personas que aparecen en esta tesis, artistas, referencias, teóricos, que aportan tantos saberes, pasiones e imaginarios.

A la generosidad de los fondos de las Bibliotecas de París, mis compañeras de los últimos meses, con su magnífica presencia, y a sus bibliotecarias ayudándome, desde la gratuidad absoluta. A toda la gente que danza su vida, a pesar de lo que cuesta: mil gracias por la inspiración, que me acompaña siempre.

RESUMEN (Castellano)

La puesta en situación como dispositivo en la práctica artística contemporánea: propuestas realizadas entre 2003-2016 por Paula Valero.

Como indica el título de la tesis, ésta se basa en un estudio de las formas de producción (puesta en situación) de acciones escénicas que irrumpen en lo real y llevan la vida a escena. Nuestra tesis se compone de dos bloques: el primero, es un análisis teórico sobre la teatralidad y las formas de acción en cuanto al tema que nos ocupa. En éste se introducen referencias de propuestas artísticas y teóricas que se relacionan o han influido en nuestra producción artística. En el segundo analizamos nuestra práctica y exponemos las diferentes propuestas realizadas durante el doctorado como experimentación que afirme nuestra hipótesis: Una acción escénica puede visibilizar, convocar, o ponernos en contacto con la potencia que nos habita, la que es necesaria para transformar nuestra realidad.

El objetivo principal ha sido crear un análisis metodológico que permite analizar el alcance de las diferentes maneras de poner en escena una acción, bien para las teatralidades, bien para los artistas de la performance o para nuestra propia producción artística. Este análisis, se ha basado en estudiar la composición y forma de activación en la puesta en situación de una acción según los siguientes apartados: *Puesta en acción, Puesta en práctica, Puesta en lugar, Puesta en marcha, Puesta en cuestión.* Cada uno de ellos, acogen varios aspectos internos de este proceso de Puesta en situación:

1º-Puesta en acción: Descripción de la acción, concepto de la propuesta, dispositivo, guión, actores/ público, dirección artística.

2º-Puesta en práctica: Talleres de preparación de la acción.

3º- Puesta en lugar: Espacio, escenografía, iluminación, vestuario, sonido, maquillista.

4º-Puesta en marcha: Producción, montaje, equipo, ficha técnica, realización final.

5º-Puesta en cuestión: Conclusiones de los resultados (fortalezas y debilidades).

Esta metodología nos ha permitido profundizar en una de las claves de la tesis: Una puesta en situación puede facilitar la formación de cuerpos colectivos, construir otras

formas de sincronizar y orquestar cuerpos y ritmos, otras lógicas y prácticas encarnadas, otras formas de producción cultural con propuestas que pongan en valor la dignidad de la vida de la gente que participa por medio de una valoración afectiva personal y colectiva.

Para la metodología general, de la que ha surgido la nuestra personal, hemos recurrido a estrategias teórico-prácticas: la teoría sobre la puesta en escena, análisis de la semiótica teatral, teatralidad expandida, la performance, artivismo y activismo, etnografías experimentales en diversos artistas (Living Theater, Mapa Teatro, Tino Seghal), el uso de la autorepresentación como estrategia escénica para activar la subjetividad política (Jerôme Bel) y la propia práctica artística personal realizada entre 2003-2016.

Nuestro análisis nos ha permitido valorar la fuerza constitutiva de la potencialidad de la ciudadanía a través de la práctica artística como política, mostrar como podemos transformar nuestra realidad, afirmar subjetividades, estudiar procesos de dignificación centrados en reconocer que toda persona es única, explorando las complicidades colaborativas y procesos de escucha que configuran estas acciones.

RESUM (Valencià)

La posada en situació com dispositiu a la pràctica artística contemporània: propostes realitzades entre 2003-2016 per Paula Valero.

Com indica el títol de la tesi, aquesta es basa en un estudi de les formes de producció (posada en situació) d'accions escèniques que irrompen amb el real i porten la vida a escena. La nostra tesi es compon de dos blocs. El primer, és una anàlisi teóric de la teatralitat i les formes d'acció pel que fa al tema que ens ocupa. En aquest s'introdueixen referències de propostes artístiques i teòriques que es relacionen o han influït en la nostra producció artística, analitzada en el segon bloc de la tesi. En el segon bloc analitzem la nostra pràctica i exposem les diferents propostes realitzades durant el doctorat com a experimentació que afirme la nostra hipòtesi: Una acció escènica pot visibilitzar, convocar, o posar-nos en contacte amb la potència que ens habita, la necessària per a transformar la nostra realitat.

L'objectiu principal ha estat crear una anàlisi metodològic que permet analitzar l'abast de les diferents maneres de posar en escena una acció, siga per a les teatralitats, per als artistes de la performance, per a la nostra pròpia producció artística. Aquesta anàlisi, s'ha basat en estudiar la composició i forma d'activació en la posada en situació d'una acció amb els cinc apartats: Posada en acció, Posada en pràctica, Posada en lloc, Posada en marxa, Posada en qüestió. Cada un d'ells, acullen diversos aspectes interns d'aquest procés de Posada en situació:

1-Posada en acció: Descripció de l'acció, concepte de la proposta, dispositiu, guió, actors / públic, direcció artística.

2-Posada en pràctica: Tallers de preparació de l'acció.

3- Posada en lloc: Espai, escenografia, il·luminació, vestuari, so, maquillista.

4-Posada en marxa: Producció, muntatge, equip, fitxa tècnica, realització final.

5-Posada en qüestió: Conclusions dels resultats (fortaleses i debilitats).

Aquesta metodologia ens ha permès aprofundir en una de les claus de la tesi: com la posada en situació pot facilitar formar cossos col·lectius més potents, en el desafiament de construir altres formes de sincronitzar i orquestrar cossos i ritmes, altres lògiques i

pràctiques encarnades, altres formes de producció cultural amb propostes que posin en valor la dignitat de les vides de la gent que participa per mitjà de la valoració afectiva personal i col·lectiva.

Per a la metodologia general, de la qual ha sorgit la nostra metodologia personal, s'ha fonamentat en estratègies teorico-pràctiques: la teoria sota la posada en escena, anàlisi de la semiòtica teatral, teatralitat expandida, la performance, artivisme, etnografies experimentals en diversos artistes (Living theater, Mapa Teatre, Tino Seghal), l'ús de l'autorepresentació com a metodologia escènica per a la subjectivitat política (Jérôme Bel) i la pròpia pràctica artística personal realitzada entre 2003-2016.

Pel que fa als resultats assolits, gràcies a aquesta anàlisi vam poder trobar la força constitutiva de la potencialitat de la ciutadania a través de la pràctica artística com política, la qual és capaç de: mostrar com podem transformar la nostra realitat, afirmar subjectivitats, processos de dignificació centrats en reconèixer la vàlua que una persona és única, explorant la força de les complicitats col·laboratives i processos d'escolta que configuren aquestes accions.

ABSTRACT (English)

The staging as a device in contemporary artistic practice: actions made between 2003 and 2016 by Paula Valero.

As the title of the thesis indicates, this is based on the study of the forms of production (staging) of scenic actions that bring life to the stage. Our thesis have two parts. The first one is a theoretical analysis on theatre and the forms of action in relation to the subject. Here we introduce references of artistic and theoretical proposals that are related or have influenced our artistic production, analyzed in the second part of the thesis. In the second part we analyze our practice and show the different proposals made during the PhD as an experiment that affirms our hypothesis: a scenic action can put us in contact with the power that inhabits in us, the necessary to transform our reality.

The main objective has been to create a methodological analysis that allows us to analyze the scope of the different ways of staging an action. This analysis has been based on studying the composition and form of actions in five aspects: Putting inaction, Putting in practice, Putting in place, Putting in motion, Putting in question. Each of them, bring about several internal aspects of this process:

1º- Putting in action:

Description of the action, concept of the proposal, device, script, actors / public, artistic direction, valuation.

2º-Putting in practice:

Workshops, preparation of the action.

3º- Putting in place:

Space, scenery, lighting, costumes, sound, make-up.

4º-Putting in motion:

Production, assembly, equipment, final realization.

5º-Putting in question:

Conclusions of the results (strengths and weaknesses).

This methodology has allowed us to delve into one of the key points of the thesis: how putting in situation can facilitate the formation of more powerful collective bodies, in

the challenge of constructing other forms of synchronizing and orchestrating bodies and rhythms, other incarnated logics and practices, others forms of cultural productions with proposals that value the lives of people who participate through personal and collective affective valuation.

The general methodology, from which our personal methodology has emerged, has been based on theoretical-practical strategies: the theory about staging, theatrical semiotics analysis, expanded theatricality, performance, artivism, experimental ethnographies in various artists (Living Theater, Map Theater / Colombia, Tino Seghal), the use of self-representation as a scenic methodology for political subjectivity (Jérôme Bel) and my personal artistic practice between 2003-2013.

As for the results achieved, thanks to this analysis we were able to find the constitutive force of citizenship potential, through artistic practice as a policy, which is capable of: showing how we can transform our reality, affirming subjectivities, recognizing the value of a person that is unique and the strength of the collaborative complicities.

INDICE:

1. Introducción p. 12

1.1. Motivación al tema.

1.2. Hipótesis.

1.3. Objetivos.

1.4. Estrategia metodológica.

1.5. Estructura de contenidos.

1.6. Antecedentes y estado actual del tema.

1.7. Aclaraciones.

2. Teoría sobre la puesta en escena, análisis de la semiótica teatral, configuración y uso en diferentes ámbitos. p. 25

2.1. Análisis de la "puesta en" como recurso en la práctica artística contemporánea.

3. La vida en escena. p. 59

3.1. La vida como potencia. Artivismo y teatralidad expandida en algunos movimientos sociales del 2011 al 2016.

3.2. Puesta en realidad. Etnografías experimentales: Living Theater, 81 Avenue Victor Hugo, Mapa Teatro/ Colombia, Tino Seghal.

3.3. El uso de la autorepresentación como estrategia escénica: Jérôme Bel.

4. Propuestas realizadas entre 2003-2016 por Paula Valero. Formas de hacer y posicionamiento artístico. p. 115

4.1. Análisis de metodologías propias y formas de hacer mediante el uso de la puesta en situación en diferentes proyectos.

4.2. Proyectos. Antecedentes: *Prêt–à-Précaire* (París 2003, Río de Janeiro 2004).

4.3. La vida en escena. Puesta en escena etnográfica y práctica del proyecto en proceso: *Agencia Souvenir* (París/Valencia, 2006-2013)

4.4. Puesta en marcha de las complicidades: Psicogeografías afectivas en el proyecto de *Costura Social* (Río de Janeiro, Valencia, París, 2010-2016).

4.5. Permutar escenarios y la versatilidad escénica. El uso de la tergiversación de espacios con las acciones *Plañideras Culturales* (Valencia, Castellón, 2011-2013).

4.6. Proyectos en curso de experimentación durante el doctorado: Seminario *Teatralidades expandidas* en MNCARS (Madrid, 2013).

4.6.1 – La danza como potencia de activación. Las acciones *We can dance* en la Cité des Arts (París, 2014) y *Puesta en cuestión* en Matadero (Madrid, 2016).

4.6.2- *Sociedad de Visita* (2015-2016). Laboratorio de acciones imprevistas en París y Córdoba.

4.6.3 Puesta en escena: *Territorios compartibles/ La vida en escena*. *Transformer* (Valencia, 2015).

4.6.4- De la acción a la no acción. Performance *Artistas en huelga (París, 2013)*

4.6.5 *Habitar la vida* (París, Formentera, 2013-2015). Proyecto de prácticas de intervención e investigación en colaboración con la arquitecta Noémie Laviolle.

5. Conclusiones finales y perspectivas futuras. p. 369

6. Biografía general. p. 386

7. Notas. p. 397

1. INTRODUCCIÓN.

Nuestras motivaciones artísticas se han dado siempre en una interrelación entre las artes visuales y las escénicas desde diferentes modos. Estudiamos Bellas Artes en la Facultat de Belles Arts de Valencia y también en la ENSBA, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París, inscrita en el taller de C. Boltanski, con quien exploramos más los aspectos espaciales de la instalación. Fue en la misma escuela que conocimos a Mathilde Ferrer, directora del espacio de investigación de la escuela quien nos apoyó en diferentes proyectos y en la investigación. A señalar el de *Prêt-à-Précaire* (París, 2003), una propuesta fundamental que nos inició en la producción de acciones. Nuestra formación artística comprendió otro tipo de formaciones en relación con las artes escénicas. Durante la Beca de Posgrado en Buenos Aires por la UPV pudimos optar por una formación en escenografía de un año. Al mismo tiempo realizamos también durante más de 3 años formaciones de teatro y danza contemporánea. Otro espacio de formación y experimentación no oficial pero muy fructífera, con implicaciones activistas culturales y políticas, fue nuestra práctica en el llamado "Artivismo" (arte + activismo) mediante la producción de dispositivos escénicos. Nuestra manera de investigar y poner en relación nuestro trabajo con otras disciplinas se basa en el interrogante que nos planteamos con frecuencia en nuestra práctica: ¿Crear otros escenarios sociales es clave para una posible transformación de la realidad?

Nuestra relación con el arte está basada en un posicionamiento político pues lo consideramos una herramienta que ayuda a reinventar y cuestionar otras miradas, relaciones e imaginarios hacia el mundo. Otras formas de habitarlo y compartirlo.

Mi interés en diferentes disciplinas como son la sociología, la etnografía junto con las prácticas escénicas y visuales, el activismo, me han ido llevando a experimentar el cruce entre todas ellas, un diálogo entre una multidisciplinariedad en un nomadismo por estancias en diferentes países, el cual tiene una correspondencia con los habituales desplazamientos en mi trabajo artístico que realizo entre entre poner la vida en escena y llevar a escena la vida. Una especie de contaminación entre vida y escena, donde proponer acciones en las que, como las mostraremos más tarde, por ejemplo en *Prêt-à-précaire* se daba un dispositivo donde la gente desfilaba de si misma reivindicando su

situación laboral, u otro dispositivo fue la *Agencia Souvenir*, donde los guías de la misma eran personas migrantes que nos invitaban a conocer su vida en la ciudad, o *Plañideras Culturales* con las que se llora por encargo por el panorama cultural
Nuestra práctica y estudio se centra en la vida, la propia y la de los demás, un proceso que va desde lo subjetivo hacia lo colectivo: la vida en común. Nuestro propósito es llevarla a escena planteándonos así, otras formas de vivirla: Al final de la performance, cuando la música desaparece, sólo queda el pulso de los pasos de todos ellos sobre el escenario: el íntimo e inconfundible ritmo del vivir humano (Bauch, 2009).

La vida es el campo de batalla (López Petit, 2009), este es el escenario simbólico sobre el que vamos a trabajar en esta investigación: ¿Cómo poder proyectar otra mirada sobre el mundo, sobre nuestra propia vida y la de los demás? Durante la tesis vamos a intentar responder a estas preguntas analizando las prácticas escénicas que proponen encuentros de acercamiento a nuestra/s vida/s.

1.1- Motivación al tema.

Las primeras influencias y motivaciones que me han llevado a realizar la práctica artística y de investigación que mostramos en esta tesis parten de experiencias primeras en relación a las prácticas escénicas. En Valencia, con una formación en interpretación en Valencia, y por otra parte con una formación de escenografía de un año durante la beca Promoe que recibí de la UPV para la facultad de la Plata en Buenos Aires en el 99. En ese mismo momento tuve relación con todo el despliegue activista que había en la ciudad, algo que me dejó una fuerte impronta, la cual me sigue acompañando: el haber contactado con el potencial político de la organización colectiva y de la práctica artística como herramienta social. Participé en Escraches multitudinarios. Con el GAC (grupo de arte callejero), con las que he colaborado años más tarde. Fue un descubrimiento apasionante, toda la vitalidad que me ha ofrecido siempre el activismo y las prácticas escénicas.

En nuestro análisis haremos referencias a otros modos de hacer paralelos a los nuestros y estudiaremos, desde una reflexión crítica y una mirada transdisciplinar, cómo se articula la correspondencia entre una acción, una performance o un acontecimiento y la relación entre actores/artistas y público.

La puesta en escena como dispositivo de encuentro puede clarificar la expresión de nuestros conflictos, de lo que queremos realmente, además enfocar nuestra mirada hacia aquello que se oculta socialmente. Hacer posible lo que parece imposible, no hay que olvidar que el teatro es uno de los lugares donde más se ha investigado el ámbito de lo imposible, y esto es algo político.

Abordaremos el tema de los recursos utilizados, por ejemplo el poético, indispensable para entender la realidad, la capacidad del humor, la risa que señala Hanna Arendt, aquella que te puede dar una conciencia intensificada de la realidad, o una reconciliación con el mundo (Estrada, 2003, p. 102).

Estudiaremos, desde una reflexión crítica, cómo se articulan otras relaciones con el concepto y uso de la representación, con formas de escenificación en la ciudad y otros territorios donde los sujetos participantes son "actores" lo que reconfigura la manifestación del deseo como escenario de nuevos imaginarios. El punto de partida es estudiar la puesta en escena para centrarnos después en el análisis de las acciones relacionadas con la escena expandida. Nuestro campo de investigación se centra en el desplazamiento del uso y concepto de la puesta en acción, puesta en situación de intervenciones en ámbitos que no son siempre los propios del teatro. Estudiaremos dispositivos, formas de enunciación y metodologías que se dan en el teatro, el teatro postdramático, la escena expandida, la performance, las artes vivas, etc. a las que denominaremos en su conjunto a partir de ahora, como artes escénicas.

Plantearemos poner la vida en escena recurriendo a dos claves:
a) La vida como escenario donde intervenir: como lugar en el que interactuar, para poder así "articular operaciones donde el mundo pase de nuevo a ser mi mundo" (López Petit, 2009, p. 9).

b) La realidad a escena: partiendo de la constatación de que vivimos una realidad ficcional, observaremos cómo se pueden exponer o exportar estas ficciones y proponer otras, poniendo así en crisis representaciones legitimadas. Por ello, nos interesa estudiar prácticas que insisten en un encuentro con la vida de los demás, algo que no está presente necesariamente en el territorio del mundo del arte o las artes escénicas.

El marco metodológico en el que se inscribe esta tesis será el análisis de estas ideas planteadas a través de propuestas creativas, incluidas las nuestras realizadas entre el 2003 y 2016.

1.2. Hipótesis.

Nuestra hipótesis: Una acción escénica puede visibilizar, convocar o ponernos en contacto con la potencia que nos es disponible para transformar nuestra realidad. Partiendo de la puesta en situación como modelo metodológico de análisis en la articulación y organización de la acción escénica, podremos entender cómo puede surgir esa potencialidad.

Ante las preguntas: ¿Cómo contactar y activar esa potencia a la que nos referimos? ¿Cómo puede realmente servirnos para transformar nuestra realidad? ¿Qué necesita para ser eficaz? Para estar preguntas que recorren la tesis, plantearemos volver a aliarnos a nuestras propias potencias personales, reflexionar en cómo canalizarlas, en cómo volcarlas en una causa común y constructiva. Por ello una de las estrategias que exploraremos en la tesis será la celebración, en cuanto a quiénes somos y qué queremos para poder rearmarnos y enfrentar la realidad.

Queremos estudiar qué acciones llevan a conectar con esta potencia, qué estrategias funcionan y cuáles lo consiguen o se alejan de ella. Para demostrar la hipótesis estudiaremos principalmente puestas en acción que se desbordan del teatro para dirigirse hacia otros territorios que llevan la vida a escena: desde las vanguardias teatrales y el giro performativo en los años 60, hasta la escena expandida actual y nuestra propia práctica con dispositivos escénicos en la segunda parte de la tesis.

Nos interesa plantear la puesta en situación en su capacidad de orquestación, composición, activación de medios y despliegue de posibilidades, materializar encuentros con otros sentidos y, en definitiva, generar acontecimientos. Todo ello es objeto de nuestro interés para localizar no tanto el renombrado "potencial transformador" (Fischer-Lichte, 2014, p.26) que exaltaba Rilke y del que se quería distanciar Brecht, sino analizarlo en tanto que un potencial resultante de la escena, que

permite convocar nuestra propia presencia en vínculo con la de los demás. Para politizar ese potencial estudiaremos las prácticas de convivialidad, las que apelan y convocan a la comunidad, las cuales son eficaces, porque son políticas.

Aunque el arte tenga una influencia directa sobre nuestra sociedad, la percepción de la misma no es siempre evidente. En ocasiones la eficacia de las actividades artísticas no puede constatarse de inmediato, sino a largo plazo, es como una onda de fondo que fluye en direcciones inesperadas e incluso en ocasiones difícil de reconocer. Además estas prácticas nos permiten también entrar en contacto con nuestras posibilidades y limitaciones como también con nuestra vulnerabilidad.

1.3. Objetivos.

El objetivo general de investigación se dará en en indagar y experimentar dispositivos escénicos que permitan encuentros entre actores/ público que activen situaciones donde se proyecte la valorización y la posibilidad de transformación de la vida de los presentes.

Por ejemplo, en los dispositivos *Costura Social con* la Cooperativa de Costureras de Cidade De Deus (Brasil), y en *Agencia Souvenir*, la herramienta fue darle un valor de mutación, cambiar sus funciones para hacer un uso del arte con mayúscula que nos permitiera aunar la dignificación de los participantes con la experiencia creativa y con el estatuto de ser "artista" o hacer "arte". Con el arte se puede transgredir las normas, dar valores a lo que no lo tiene, encontrarlos ahí donde aparentemente no puede estar. Estos dispositivos en tanto etnografías experimentales tenían la intención de afirmar procesos de dignificación y de autoestima de los participantes.

Por ello, desde este objetivo general nos desplazaremos a otros específicos, estableciendo relaciones con distintos campos como el de la sociología, la semiótica teatral, la filosofía o el activismo en su capacidad de producir tácticas para contextualizar las intervenciones y el mensaje que quieren hacer llegar.

Los objetivos específicos que planteamos son los siguientes:

1º- El primer objetivo específico de la investigación es plantear y estructurar cual será nuestro modelo metodológico de análisis de todos los puntos tratados en la tesis, desde la investigación teórica sobre los diferentes tipos de teatralidad, representación y presentación en escena de nuestra propia propuesta de puesta en situación. Para ello plantearemos un análisis de la semiótica teatral y de la puesta en escena: partes de la misma, configuración y uso. Relacionaremos la teoría teatral con la cronología de la transformación de la puesta en escena hacia la escena expandida y las performances/happenings/acciones.

2º- Analizaremos las tendencias actuales de diferentes tipos de acciones escénicas que correspondan a una realidad, con el objetivo de llevar la vida a escena. Para ello indagaremos el concepto de interpretación de la vida como lugar de intervención, a través de filósofos (Santiago López Petit, Judith Butler) y teóricos de la escena (José Antonio Sánchez). Analizaremos también las diferentes formas de intervención de artistas que se plantean estas claves como: Jêrome Bel, Mapa teatro, Tino Seghal, etc.

3º- El tercer objetivo específico es aplicar la investigación de los dos primeros objetivos a propuestas actuales inéditas con proposiciones escénicas participativas realizadas durante la tesis del 2013-2016. Para ello vamos a desarrollar un estudio previo de nuestras prácticas desde el 2003 hasta el 2013, seguido de las conclusiones sobre las acciones realizadas entre 2013/2016 necesarias para fundamentar nuestra tesis. Estudiaremos metodologías propias necesarias para la realización de nuestras acciones con participación de *amateurs* y profesionales de la danza, como la organización de talleres con su propia metodológica de producción.

1.4. Estrategia metodológica.

La metodología utilizada en esta tesis está basada en una relación continua entre la práctica y la reflexión paralela, como proceso de investigación y por ende, de producción artística. La tesis se dividirá en dos partes, la primera teórica y la segunda práctica. Cuestionaremos los elementos que forman esas acciones y el concepto de puesta en escena junto con la elasticidad este término, enriquecido y alterado durante décadas por la práctica y reflexión de los diferentes investigadores y “metteurs en

scéne" (directores): un campo teórico de investigación que ha nutrido las prácticas de las artes de la escena contemporánea y la escena expandida desde Artaud, Brecht, Gordon Graig, Kantor, Peter Brook o el Living Theatrer entre otros.

El análisis de puesta en acción/situación consiste en el desarrollo de estos cinco apartados:

1º-Puesta en acción (*Mise en action*).
-Descripción de la acción/Título de la acción.
-Concepto de la propuesta.
-Dispositivo/ Guión / Partitura/ esquema.
-Personajes / actores/ Público.
-Dirección artística.
-Adaptación de la propuesta.

2º-Puesta en práctica (*Mise en practique*).
-Talleres de preparación de la acción y/o ensayos.

3º- Puesta en lugar (*Mise en place*).
-Escenografía
-Iluminación
-Vestuario
-Sonido
-Maquillista.

4º-Puesta en marcha/ (*Mise en ouvre*)
-Productor/es/ Producción.
-Datos de la acción.
-Montaje.
-Equipo.
-Ficha técnica.
-Informaciones complementarias.

5º- Puesta en cuestión (*Mise en question*).
-Conclusiones.

1.5. Estructura de contenidos.

En la primera parte, en el apartado 2, se analiza la puesta en escena, sus derivados y confrontaciones, incluyendo un análisis de la semiótica teatral. De la semiótica pasaremos a plantear el giro performativo de los 60, la relación con el teatro post dramático y la escena expandida, para seguir en el 2.1 con un análisis de la "puesta en" como recurso en la práctica artística contemporánea. Aquí explicaremos nuestra metodología analítica aplicándola a cada propuesta escénica de esta tesis.

El apartado 3 deriva en otros subapartados necesarios. En primer lugar nos referiremos a las claves de la tesis, es decir, aquellas propuestas que ponen la vida en escena e intervienen en la realidad, con referencias a los estudios de José Antonio Sánchez y López Petit. En el 3.1 nos plantearemos el concepto de potencialidad y su función en escena. Estudiaremos sus posibles presencias en la práctica artística contemporánea y en el artivismo, el cual se basa en la urgencia de intervención sobre la realidad. Insistiremos en la teatralidad como herramienta en los movimientos sociales del 2008-2017. En el subapartado 3.2 exploraremos otras referencias que nos sirven como *etnografías experimentales* de diversos artistas. Estudiaremos las estrategias y tácticas utilizadas por Mapa Teatro de Colombia, que recurren a herramientas como la etnografía experimental, la sociología y las posibles relaciones afectivas que se establecen entre los participantes. Reflexionaremos sobre la autorepresentación y presentación como estrategia utilizada por artistas como Jerome Bel. Las irrupciones de las acciones de Tino Seghal generando situaciones de interpelación artística en el espacio de la institución- museo.

A partir del apartado 4 comienza la parte práctica, donde introducimos nuestros trabajos escénicos durante el periodo que va desde nuestros comienzos hasta las experiencias desarrolladas durante el proceso de elaboración de esta tesis comprendidas entre del apartado 4.6.1 al 4.6.5. En el apartado 4.1 hablaremos de nuestro posicionamiento artístico y estableceremos un balance de nuestras propuestas realizadas entre 2003-2016. En el apartado 4.2, planteamos la precariedad en escena: análisis del proyecto *Prêt-à-Précaire*, en París y Río de Janeiro en 2003/2004. La creatividad aplicada a la realidad: cómo activar y desplazar la creatividad a la esfera de la vida y cómo puede ser

una forma de reinvención y transformación de nuestra realidad. En el apartado 4.3 trataremos un aspecto importante de esta tesis, analizando un proyecto que materializa la vida en escena: las visitas guíadas del proyecto *Agencia Souvenir* realizado en diferentes ciudades de (París, Río de Janeiro, Valencia) de 2006-2013. El sub-apartado 4.4 trata del establecimiento de las complicidades: En este punto pondremos de relieve el uso de las *psicogeografías* afectivas en los proyectos *Zona de recursos* (Valencia, 2011) y *Costura social* (Río de Janeiro, París, 2011), ambos dos propuestas participativas. Analizaremos nuestra habitual utilización de la tergiversación de espacios por ejemplo en mi proyecto *Plañideras culturales*. Se trata de permutar escenarios desde una versatilidad escénica, realizando propuestas en lugares que teóricamente no correspondían a las mismas.

En el punto 4.6 analizaremos los proyectos en curso de experimentación durante el doctorado, en este punto introduciremos el valor de la danza y nuestra estancia en el seminario de *Teatralidades expandidas* del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, realizado en el Museo Reina Sofía Madrid, dirigido por Artea y ofertado por la Universidad de Alcalá de Henares.

En el punto 4.6.1 analizamos la danza como potencia de activación, como ejemplo en *We can dance* en la Cité des Arts (París, 2014) y *Puesta en cuestión* en el Matadero (Madrid, 2016). Prácticas de experimentación como propuestas de producción inédita y acciones en diversos escenarios públicos. En el 4.6.2, uno de los objetivos e investigación sería indagar como convertir cualquier contexto en un escenario de intervención artístico. Analizaremos nuestras propuestas *Sociedad de visita* (2015-2016) con acciones en París y Córdoba, y demostrar así cómo personas ajenas al arte pueden convertirse en protagonistas de una práctica creativa. En el 4.6.3 analizaremos como el espacio escenográfico pude ser el detonador de la acción. Para ello investigaremos ocupaciones en escenarios sociales donde la instalación provoca y acompaña la acción como fue el caso en nuestro proyecto *Transformer* (Valencia, 2015). La instalación de elementos diversos en el espacio escénico como ropa, accesorios, mesas, etc. sirvió, sin incitación alguna por nuestra parte, como aliciente a una participación espontánea por parte del público. Nos plantearemos también formas de no-acción, en el punto 4.6.4, con nuestra performance *Artistas en huelga* (París, 2013). Hablaremos de la utilización

de nuestro básico manual de herramientas: el recurso a lo poético, al uso del humor y la ironía. Las formas de poder "habitar la vida" es un aspecto importante de nuestro trabajo. En el punto 4.6.5 analizaremos el proyecto de prácticas de intervención e investigación en colaboración con la arquitecta Noémie Laviolle.
En el apartado 5 establecemos un balance y las conclusiones necesarias.

1.6 Antecedentes y estado actual del tema.

En nuestro trabajo artístico, nuestra prioridad es desarrollar escenarios donde reconocernos en tanto que sujetos activos, es decir un sujeto que desea, cambia y se afirma. La contextualización de nuestra línea de trabajo está situada en esta vertiente de utilizar la puesta en escena/puesta en acción como medio de análisis, en relación con la producción artística. Desde este ámbito hemos partido para desarrollar nuestra propia metodología y línea de trabajo. Durante mucho tiempo hemos trabajado con acciones, etnografías experimentales, intervenciones públicas, relacionadas con el activismo y los movimientos sociales, con la intención de derivar hacia prácticas y situaciones capaces de establecer nuevos escenarios sociales.

Hemos recurrido a tácticas como la alteración, la apropiación, la sobre-identificación con los imaginarios, y el *détournement* (desviación, tergiversación) situacionista adaptándolos a los métodos propios del activismo creativo.

En la materialización del proyecto *Agencia Souvenir* (2006-2013) que mencionamos más arriba, el objetivo era la reflexión y el cuestionamiento de nuestras propias miradas frente a la convivencia con diferentes tejidos sociales que no aparecen en la cartografía oficial. El proyecto utilizaba la práctica artística como recurso para relacionar una autorrepresentación voluntaria de estas personas en situaciones de marginalización, con unos itinerarios denominados "visitas guiadas", utilizando en ellas el recorrido como estructura narrativa y como modo de atravesar e interpretar otros territorios del tejido vivo urbano que neutralizamos. Estas visitas eran unas puestas en escena de la vida de los demás, configurándose como "etnografías experimentales": una metodología procesual que utilizaba el arte como herramienta de implicación directa.

¿Es la práctica artística una herramienta útil para mostrar y visibilizar personas que pertenecen a tejidos y situaciones sociales que no pertenecen a la "historia" pero que la conforman? ¿puede esto ser una aportación? Nuestra respuesta es que pueden proponerse otras visibilidades que cuestionen la neutralización de las marginalidades sociales y la necesidad de implementar otras narrativas, diferentes de las nuestras, para poder abordar así la realidad. Plantearemos cuándo y cómo puede servir esa potencialidad, dependiendo del lugar de procedencia y enunciación. Sabemos, que desde diferentes estrategias, el arte ha servido como visibilizador de conflictos y tejidos sociales marginalizados. Durante la materialización de *Agencia Souvenir* (2006-2013), la resolución fue tomar el arte como mediador para una posible resignificación del valor de la vida de la gente. Nuestro punto de reflexión se basará en estudiar el arte como recurso, y desarrollaremos una búsqueda de intereses sobre imaginarios y herramientas que no le pertenecen, como por ejemplo las tácticas de apropiación de otros imaginarios que experimentan las nuevas teatralidades.

Medios a utilizar:

Utilizaremos una relación directa entre la teoría y la crítica, con la práctica, al establecer una propuesta inédita a propósito de la investigación de esta tesis. Como parte importante del proceso la investigación de la tesis se verá enriquecida mediante el establecimiento de un diálogo con diversas fuentes activas: la relación con los directores de la tesis (Miguel Molina y Pilar Beltrán) con las aportaciones de sus puntos de vista, revisiones y bibliografía seleccionada, así como la reflexión e investigación colectiva en el curso de *Teatralidades expandidas* del Museo Reina Sofía y las consultas en los centros de documentación e investigación en París durante la realización de este doctorado.

Nuestra propuesta de investigación para el doctorado indaga las posibilidades que ofrece el uso de la puesta en situación como dispositivo de activación en el marco de diversas propuestas artísticas, que con sus diferentes metodologías, configuran otros enfoques en el campo de las artes escénicas, el arte contemporáneo y el artivismo. La parte práctica se centrará en el estudio y análisis de metodologías participativas propias, experimentadas en diversas acciones e intervenciones escénicas en el espacio público, espacios escénicos (teatro) o centros culturales.

El uso de la etnografía experimental como dispositivo que permita visibilizar subjetividades múltiples, aquellas intrahistorias de las que hablaba Miguel de Unamuno, sobre personas que no salen en los medios y que son los que verdaderamente hacen "historia" sin salir en ella. Como indicaba Martha Rosler:

> Uno de los aspectos más destacados de la vida postmoderna es la erradicación de la historia y la pérdida de la memoria colectiva… La particularidad local o las historias urbanas toman valor crítico en la elaboración de una contra-representación de la ciudad. (Rosler et al., 2001).

En nuestra investigación nos cuestionamos sobre cuáles son los límites del arte para poder visibilizar incluso tejidos sociales en condición de "subalternidad" (Spivack, 2009). Partimos de la idea que las prácticas de acciones-etnografías tiene como objetivo detectar las potencias del sujeto, pero ¿cuál es el limite para poder alcanzarlo?

Planificación temporal:

En nuestro proyecto analizaremos la teoría teatral y haremos referencia a propuestas de otros artistas que enriquecerán nuestra búsqueda. En primer lugar proponemos un análisis metodológico para, a través de él, analizar nuestras prácticas escénicas. La parte práctica se refiere a las intervenciones realizadas, consideradas como temas de estudio y destinadas a enriquecer el análisis, lo que consideramos fundamental en nuestro trabajo de tesis. Pero nuestro campo de investigación se ha alimentado también de otros procesos de investigación colectiva. De enero de 2014 a julio 2014, participamos en el curso de *Teatralidades expandidas* incluido en el Programa de Estudios Avanzados en Prácticas Críticas del Museo Reina Sofía y, a su vez, del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual dirigido por Artea y ofertado por la Universidad de Alcalá de Henares. Esto coincidió en parte con los objetivos centrales de nuestra investigación.

De 2013 al 2016 nuestra estancia en París, gracias a una beca de residencia artística, fue determinante al poder ver en directo las obras y propuestas escénicas de los artistas estudiados en esta tesis. Completamos nuestra investigación consultando la documentación necesaria en una de las bibliotecas más importantes del mundo de

publicaciones artísticas, la INHA, Instituto Nacional de Historia de Arte. Así mismo pudimos ampliar nuestro estudio en el Centro de Recursos de Estudio y de Investigación, especialmente en el Departamento de Artes del Espectáculo de la Biblioteca François Miterrand, un lugar ideal además para visionar obras, acciones y performances de todo tipo.

1.7- Aclaraciones.

En la tesis vamos a utilizar el concepto de "Puesta en" (*mise en*) en sus diferentes acepciones necesarias para clarificar ciertos aspectos de nuestra investigación. En el lenguaje coloquial francés esta forma de composición (*mise en*) puede utilizarse en contextos diferentes, como por ejemplo *mise en examen* (algo llevado a examen o a juicio), *mise en page* (composición de un dossier gráfico), *mise en place* (en el campo de la hostelería), etc., que poco tienen que ver con la escena, pero que en nuestro trabajo nos permitiremos también utilizarlo en diferentes contextos como estrategia metodológica interdisciplinar.

2. TEORÍA SOBRE LA PUESTA EN ESCENA, ANÁLISIS DE LA SEMIÓTICA TEATRAL, CONFIGURACIÓN Y USO EN DIFERENTES ÁMBITOS.

En nuestra tesis vamos a desarrollar una investigación sobre la latencia que puede existir en una intervención escénica, aquella que puede transformarse en potencia mediante la configuración de la puesta en situación. Esto puede dar lugar, conducir a diferentes vectores de fuerza que nos interesan en función del tipo o forma de la propuesta, el interés de entrar en contacto con su potencialidad, para reconocerla, restituirla, recuperarla.

Otra capacidad relevante para nuestro estudio es la posibilidad de poner en escena las transformaciones de la realidad que deseamos, los modos de plantear "maneras eficaces de prefigurar el mundo en el que queremos vivir" (Boyd, A. y Mitchell, O.D. 2013). La investigación sobre el citado potencial transformador de la escena tanto para los actores como para el público ha sido recurrente en las investigaciones teatrales y artes escénicas:

> Cuando en el pasado se hablaba de potencial transformador del arte, de su capacidad para transformar tanto al artista como a los receptores de la obra, se solía partir de una concepción del arte en el que el artista lo poseía la inspiración en la que el receptor vivía una experiencia interior que como el Apolo de Rilke, le gritaba "tienes que cambiar tu vida" (Fischer-Lichte, 2011, p. 26).

En la tesis nos dirigiremos más que hacia esta manera de entender el potencial resultante para transformar a los asistentes en el acto, a la presencia de un potencial que estudiaremos en cuanto a su capacidad de hacernos recordar lo que podemos: desear, transformar nuestras vidas y otras miradas hacia el mundo.

Será prioritario plantear para qué puede servir este potencial y hacia donde dirigirlo, lo que significaría: politizarlo. Por ello analizaremos acciones escénicas desde este punto de vista, es decir, aquellas que contienen o activan una potencia política, reforzando el valor del cuerpo. En la actualidad vivimos un proceso de desposesión de nuestro poder de disponer de nuestros cuerpos, de nuestras vidas. Nos interrogaremos sobre los planteamientos que ponen en escena el deseo de restitución y de emancipación.

Puntualizamos que hacer teatro, performances, acciones que tenga un contenido político

no lo convierte en tal, esa potencia se construye como política cuando depende de sus formas de producción. Lehmann, afirma que:

> "algo es político no por su contenido sino por cómo es presentado. Así, discute la noción de teatro político como aquel que plantea problemáticas de la vida pública e intenta producir un efecto, ya que esto conlleva a la reproducción ideológica o al tratamiento de temas políticos de manera superficial al servicio del entretenimiento" (2012, p.1).

¿De dónde surge este potencial? ¿Hacia dónde puede canalizarse?

Entendemos que cuando hay una puesta en escena se activa un potencial. Éste se sitúa en muchos lugares o momentos. Los actores tienen un poder: "Cuando el otro se transforma, incluso cuando se transforma en un personaje socialmente inferior a sí mismo o cuando simplemente se autorrepresenta, adquiere un rango de superioridad por el hecho mismo de la transformación." (Sánchez, 2007, p.5)

Queremos estudiar los modos de escenificar este potencial, el que pone la vida en primer plano: la cuestiona. Entonces analizaremos las formas de organización y articulación con sus posibles dispositivos propios. Para ello nos interesa desarrollar el concepto de "Puesta en" como fórmula de construcción de dispositivos de análisis y de producción.

Primero nos plantearemos el conocido concepto relacionado con el teatro : la "puesta en escena", para derivar después analizando otras posibilidades de la "puesta en" en los dispositivos de organización de una acción/ intervención escénica como son: la puesta en práctica, puesta en situación, puesta en acción, etc. Nuestro interés es enfocarnos estudiando como pueden articularse, desde el punto de vista de su eficacia, estas "puestas en" para activar un potencial político. La puesta en escena planteada como un lugar de proyección de la imaginación social.

Dadas las controversias existentes en las modalidades del arte de la acción para utilizar el término puesta en escena sea en el teatro, la performance, la escena expandida, las artes vivas, etc.. nos referiremos a todas estas prácticas en esta tesis con el conocido término "artes escénicas", ya que en nuestro estudio, sus formas de organización y sus diferentes posicionamientos son medios de investigación que necesitan todo nuestro interés:

> En cuanto medio específico, el teatro solo ha sido arte desde que en el cambio del XIX al XX una serie de directores escénicos se empeñaron en reivindicar para sí la condición de artistas y en aplicar las ideas sobre la autonomía propias de la música y, posteriormente, de la pintura, al teatro (Sánchez, 2007, p.4)

Esta reivindicación corresponde a la formulación del concepto de puesta en escena. En la esfera teatral europea, este término existe desde hace algo más de cien años con la intención de mostrarse como un arte en sí mismo. En este último siglo, se ha ido reconfigurando y cuestionando, desde la dramatización escénica (partiendo del texto literario) extendiéndose así a otras propuestas más recientes donde el texto no es la base narrativa o compositiva. Desde sus inicios, los autores, dramaturgos y teóricos de las artes escénicas cuestionaron y analizaron qué es y para qué sirve la puesta en escena. Es necesario pues, definir qué es lo que podemos llamar puesta en escena, cuándo se activó esta definición y hacia qué ha derivado.

El término es muy reciente. Y en general se ha relacionado usualmente con el teatro oficial. Las vanguardias y las propuestas más actuales que han operado con dispositivos escénicos, han considerado la puesta en escena como un problema, por su composición, su uso de la representación, la interpretación y una jerarquización excesiva de la forma de dirección.

En la época griega el concepto de puesta en escena (Pavis, 2010) no existía como tal, no se consideraba al director de escena ni como el responsable de la función, ni como artista como ocurre actualmente. Pero siempre hubo una persona encargada de velar por la articulación de la representación, por ejemplo Esquilo componía la música, dirigía el coro, controlaba el vestuario. Esta forma de organizar el material, existió siempre, y podríamos llamarla efectivamente puesta en escena.

La composición espacial era difícil de gestionar tal y como se piensa ahora, ya que en los laterales de la escena había público distribuido en gradas y no existían bambalinas o espacios donde los actores pudieran salir, entrar o cambiarse. No había tampoco fondos de escena, (que los romanos si construyen después) con lo que estaba abierto al paisaje, con frecuencia frente el mar. El muro escénico: “Es la pared que cierra el espacio escénico frente al público. El teatro griego estaba abierto al paisaje, la mayoría de veces sobre el mar: son los romanos los que comienzan a construir las primeras paredes de

escena. En Roma, la pared estaba encuadrada por columnas y entre ellas nichos y estatuas." (Le Robert, 2009, p. 35)

La construcción de estas paredes sean éstas materiales o simbólicas para la representación (la 4ª pared) ha sufrido grandes transformaciones debidas a la evolución del propio teatro correspondiendo así a las diferentes épocas y contextos históricos.

Vamos a articular una breve cronología del inicio del concepto de puesta en escena: En 1880, en concreto en Francia con Zola y Antoine, se constituyó el término *mise en scène* referido a una práctica artística en sí misma. Zola crítica el teatro de época, proponiendo una puesta en escena naturalista que responda a la "realidad", lo que junto con la utilización de la luz en la época provocará un cambio radical en el concepto de *mise en scène,* profesionalizándola. A finales del XVIII pasa algo en especial y es que la puesta en escena comienza a ser practicada por profesionales: los directores. André Antoine es uno de los primeros "metteur-en-scéne" de la época que, también desde el naturalismo, realiza un trabajo práctico-teórico "que vuelve a dar un sentido al teatro que regula la representación" (Patrice Pavis, 2010, p. 20), este es el germen de las formas actuales de la *mise en scène*: producir sentido a partir de un dispositivo. Es el primer intento de definición de la puesta en escena en el siglo XIX , al entender la labor del director de teatro, como artística, cuando lleva a la escena un texto dramático convirtiéndolo así en una representación teatral.

Antoine trabaja sobre las reglas de dirección de actores, el decorado estaba al servicio la acción. Zola ayuda a articular la puesta en escena como un conjunto que aborde la necesidad de autenticidad, que pueda mostrar el mundo en su dimensión más social y crítica el artificio de la interpretación de los actores, de la escenografía. Se le puede considerar como uno de los primeros reformadores del teatro preocupándose del conjunto de la representación. Es el momento en que se le da relevancia a la figura del "metteur en escène" término correlativo al de director de la obra teatral. Es la manifestación del deseo de transformar la relación con el espacio escénico, es también la época en que Richard Wagner formula sus principios dramatúrgicos innovadores y los aplica a la escena. De 1887 a 1914 se produce la convivencia entre la puesta en escena naturalista y la simbolista (Pavis, 2010, pp. 23-28).

La corriente simbolista critica la tendencia naturalista de *mise en scène*. La estética de la atemporalidad de la corriente simbolista, que se distancia de la tendencia naturalista, puede encontrarse hoy, por ejemplo, en el trabajo de Robert Wilson. Este choque entra naturalismo y simbolismo pone de relieve las confrontaciones y contradicciones con respecto a su definición lo que enriquece la reflexión sobre ella. Meyerhold puede ser un ejemplo de este choque, mostrando como la obra de Chejov está en frágil equilibrio entre imitación naturalista y convención teatral, encarnando muy bien este doble origen y este fundamento de la práctica moderna.

La etapa de polaridad entre naturalismo/simbolismo se extiende hasta 1920. Desde 1900 y durante unos 30 años se produce con Appia y Gordon Graig una reacción anti-naturalista y un estudio sobre el espacio también escenográfico al afirmarlo como gran productor de sentido y buscar los elementos esenciales de la representación. Para Appia la *mise en scène* es el arte de proyectar en el espacio lo que el dramaturgo no ha podido proyectar en el tiempo (Pavis 1998). Craig la entiende como una práctica escénica con autonomía propia que se emancipa de la obra escrita y de su autor: una de las premisas del luego llamado teatro post-dramático: emanciparse de la literatura y del autor.

Paralelamente, de 1910 a 1930, las vanguardias rusas con Stanislawski se centran más en la formación del actor fundada en la elaboración de una metodología propia. Tanto a Stanislawski como a Chejhov, les interesa mucho más la presencia del actor en escena que la puesta en escena de la obra. Meyerhold y Taïrov por su parte realizan muchas experiencias espaciales constructivistas para re-teatralizar el teatro.

En Francia, de 1920 a 1940 la tendencia es más clásica, con Copeau, Jouvet, Dullin. La definición de la puesta en escena es tanto la actividad que consiste en el agenciamiento, en un cierto tiempo y un cierto espacio de juego, los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática.

De 1930 a 1940 Artaud y Brecht alteran el concepto de la puesta en escena con rupturas significativas cuya influencia se deja incluso sentir actualmente. Artaud en “el teatro y su doble” se interesa en una escena autónoma de la representación, independiente del texto, porque la considera un evento único, toda creación viene de la escena. Una idea que se prolongará en los años sesenta con la performance. Artaud rechaza la noción de

espectáculo, todo aquello que sea accesorio, efímero, peyorativo. Con él la concepción de la puesta en escena cambia radicalmente al devenir una práctica autónoma. (Artaud, 1964).

Para Brecht el valor de la puesta en escena es muy funcional: debe ser un arma histórica y política que ayude a poner en pie el proyecto teatral. La regiduría: El "director de escena tiene sobretodo necesidad de aprender a reconocer las contradicciones del mundo en el que vive, a elegir un punto de vista crítico, y a fin de cuentas, transformar el mundo"(Pavis, 1998, p. 387).

Kantor, es una de las personalidades relevantes al poner en cuestión el hecho de llevar la vida a escena, pues "el teatro es un lugar donde las leyes del arte rencuentran un carácter accidental de la vida" (Kantor 1985, p. 9). Para Kantor montar un espectáculo no es poner en escena una obra literaria, sino comprometerse en un proceso, crear una realidad escénica, instaurar un juego, donde la representación pierde importancia. Rechaza establecer una jerarquía entre los diversos componentes del espectáculo: actor, texto público y escenografía. No privilegia ninguno. Cada uno tiene su propia autonomía e independencia, puesto que no "explican, no ilustran" (Kantor, 1985, p.19).

En los años 60 y 70 se da el conocido giro performativo. La imposición del modelo aristotélico, el teatro dramático entra en crisis en los 60 en Europa, en relación a la crisis ética, guerras, cuestionamiento al rol de las instituciones sociales, y la explosión del feminismo y el existencialismo. Es en Japón donde se da un primer punto de partida, a finales de los 50 con el grupo Gutai con una práctica performática. Es desde los artistas plásticos, como pasa también en Alemania en los 60 que se activan prácticas de acción que parten del cuerpo, con Fluxus, Beys, Wostell y el accionismo vienés (Günter Brus, Abino Byrolle, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler).

En Estados Unidos también en los 60 y 70 se da una gran afluencia de artistas que trabajaron sobre la performance, el *happening* (Krapow) la música (Cage) la danza (Cunningham) o el *happening* y con prácticas teatrales (Wilson y Foreman) que van flexibilizando la forma de puesta en escena, concibiéndola como una práctica significante, con una escritura escénica independiente del texto, que se amplia con una multiplicidad de variaciones.

Estas prácticas, junto con una investigación con Butler profunda sobre la relación de la performatividad con el género (Fischer-Lichte, 2014, p.53) conviven sin embargo con el uso de la puesta en escena del teatro dramático que vuelve con fuerza en los 90. En el giro performativo se modifica la manera de estar involucrados, actores y asistentes, como afirma Fischer-Lichte:

> Los momentos de ruptura con el teatro institucional, desde Brecht, y Piscator con su teatro político, plantean las primeras incursiones que pretenden generar otras propuestas que pongan en escena la vida de la gente que no sea la burguesía y sus problemas. Más tarde surgirán gradualmente encuentros como los del Living Theatre y otros movimientos de los 60 donde se plantean situaciones de realidad, acontecimientos. Se produce entonces una difuminación de las fronteras de las artes (…) los artistas generan acontecimientos (2014, p.45).

Es entonces cuando la producción escénica concebida desde la puesta en escena se pone en cuestión de una manera radical, y se proponen otro tipo de dispositivos y de negociaciones entre la escena y el público, donde se tratan de evidenciar el desplazamiento hacia otro tipo de propuestas escénicas valoradas como acontecimientos, encuentros, dispositivos, performances:

La rigidez del teatro institucional ha contribuido a que muchos artistas abandonaran su práctica en su investigación (Living Theater, Grotowsky etc):

> En efecto, un sector de la institución se ha apoderado de la definición de «teatro», y es tal su peso que quienes proponen definiciones alternativas, matices, cruces o cambios, han preferido evitar la lucha y evitar nuevas denominaciones: «veladas», «acciones poéticas, musicales y visuales», «happening», «performances», «artes vivas», «live art», «teatro postdramático», «teatro en el campo expandido», «teatro relacional» o «teatro sin teatro» (Sánchez, 2017, p.4)

El teórico Lehmann introdujo a la teoría teatral el concepto de "teatro posdramático", llamado así por la ausencia de un nombre adecuado para las corrientes artísticas que comenzaron a surgir en los años 70 en la periferia del teatro dramático. La clave de diferenciación del teatro dramático con el postdramático para Lehmann está en la diferencia entre las relaciones representación/realidad con la presentación/vida:

El "teatro posdramático" es un teatro de presentación, ya que borra las fronteras entre lo real y lo ficcional, y, por supuesto, no se postula como doble o espejo, sino como equivalente de la vida misma. (Lehmann, 2012). La importancia del texto en el teatro

postdramático se equipara a la presencia de los personajes, u otros elementos en escena, esto es, importa el conjunto, frente a la supremacía del texto en el teatro dramático como forma de narración lógica. Entonces: se puede definir el teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático (Cornago, 2010, p. 3).

Es en la periferia de la puesta en escena cuando se dan lugar las artes vivas, la teatralidad expandida, son propuestas como resultado del desbordamiento de las teatralidades contemporáneas, las caracteriza una liminalidad en la práctica teatral. Se cuestiona la reconfiguración de la ficción a través de la práctica de la performance que, lejos de la singularidad artística, genera y transforma escenarios abiertos. En ellas se dan una ruptura con los monopolios de las formas de representación del teatro hegemónico, Ortiz afirma:

> A principios de siglo las políticas de legitimación estaban monopolizadas por la práctica y la herencia de los magnos maestros: grandes historias, interiorización actoral, realismo más o menos dominante. Una estética de mediados del siglo XX. Muchos intentos fueron minimizados con la frase: "Esto no es teatro", porque cualquier intento de cambiar los ejes del poder de la representación teatral asusta a una hegemonía que controla escuelas, jurados, espacios escénicos y recursos, en general. (Ortiz, 2015).

La escena expandida dirige su atención a las relaciones con el espectador, se basa más en la performatividad que en ficciones a representar y en generar otro tipo de repartos de las formas de representación entre actores y público.

Definición de la *mise en scène.*

La noción de *mise en scéne*, realmente un término francés utilizado hoy en bastantes países, ha desencadenado, desde su aparición, una dinámica de investigación y producción que ha ido alterando la concepción del teatro. Se considera como una actividad artística de gran importancia, lo que antes no era más que la regia: la organización material de los elementos de la representación, de corte técnico, "hacer la puesta" era instalar las plantas de un decorado en escena.

La puesta en escena se entiende por funcionar como un sistema orgánico completo, una estructura en la que cada elemento se integre al conjunto, en el que nada es dejado al azar y todo posee una función. (Pavis, 1998, p.364). Conjuga los elementos tales como: dramaturgia, interpretación, decorados, escenografía, iluminación, sonido, vestuario, caracterización. Básicamente, se ha considerado la figura del director de la puesta en escena como encargado de la dramaturgia, de dirigir la interpretación de los actores y actrices, de elegir y supervisar la distribución espacial y la escenografía, el vestuario y la iluminación, logrando a través de todos estos aspectos de dirección el resultado final, una representación teatral.

El término de puesta en escena tiene diferentes sentidos según los ámbitos culturales. En Francia, por ejemplo, tiene el mismo sentido que en España y en Inglaterra la puesta en escena se refiere a un ámbito más escenográfico y espacial. Comenzaremos analizando el concepto de este término occidental (a la francesa) que contiene todo lo que pasa en el espacio/tiempo de la representación e incluye actores, dramaturgia, iluminación, vestuario.

El término toma un sentido diferente, variando según el contexto cultural o el posicionamiento artístico. A priori la puesta en escena debería entenderse como el conjunto y el funcionamiento de la representación en un orden espacio-temporal. Es la representación entendida como un sistema de sentido controlado por el director o por un colectivo. Es una noción abstracta, teórica, no concreta y no empírica. Pone el teatro en práctica pero con una organización de sentido. Para André Veinstein está la definición concreta y standard de la regia como: el conjunto de medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música, interpretación y una más concisa que consiste en el agenciamiento en un cierto tiempo y espacio de juego, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática (Veinstein, 1992). Esta definición más clásica está relacionada con la adaptación de una obra dramática o guión para su puesta en escena, tiene una funcionalidad standard.

La puesta en escena requiere una dramaturgia que active los elementos presentes sobre la escena, que pueden acompañar la experiencia poética de los espectadores. La *mise en scène* "es una noción indispensable para hacer el modo donde el teatro se pone en juego" (Pavis, 2010, p.9). Es un acuerdo, una proyección en el espacio, es el que

establece los vínculos entre los diversos elementos, una idea o consigna que como eje de composición genera una estructura. La que pude dotar de un sentido a la propuesta que se quiere plantear, para Stanislaswki componer una puesta en escena consistía en hacer materialmente evidente el sentido profundo del texto dramático.

Los diferentes directores han escrito a lo largo de su trayectoria textos teóricos fruto de sus producciones y su trabajo experimental, entre ellos, por ejemplo: "Mi vida en el arte" de Stanislawski, "El teatro de la crueldad" de Antonin Artaud, "Escritos sobre el teatro" de Brecht, etc. Son relevantes la configuración de laboratorios teatrales que se fueron dando con sus propias experimentaciones e investigaciones cuestionando la práctica escénica. Como ejemplos más cercanos en España *La barraca* de García Lorca y en Rusia los teatros-estudios de Stanislawski y Meyerhold, en Polonia el teatro laboratorio de Grotowski, en Francia el teatro-libre, la *Volksbühne* de Piscator, el *Berliner Ensemble* de Brecht en Berlín, en Chile el teatro de ensayo, en Argentina el teatro del pueblo, etc.

Es muy interesante el carácter tan diferente que tiene en el cine el concepto de la *mise-en scène*: como composición del encuadre, la mirada, entendida además la puesta en escena, como realización. De hecho el término que substituye al de *meter en scéne* en el cine es el de "realizador": quien realiza. Realizar es posibilitar, es sinónimo de hacer, acometer, pasar a la acción.

Los elementos básicos de la *mise en scène*:

-Los actores/la interpretación: El actor tiene su "juego" o manera de actuar y su estrategia. Quizás en algunas propuestas el propio público, se convierta en actor.

-La representación: A priori se entiende como el "objeto empírico, concreto, físico producido por los actores, el director y el equipo creativo". La escena re-presenta: es decir "vuelve a presentar y muestra lo que estaba ausente" (Pavis, 2014, p. 14)

-La regiduría: Es, generalmente, la organización material de los elementos más técnicos de la representación, y esto depende de una dirección. Dependiendo del contexto se entiende como director artístico (como poner en escena el texto dramático o propuesta)

y la dirección técnica que consiste en la buena marcha de la ejecución escénica. Actualmente es una cuestión asumida por los productores teatrales, que se encargan de que todo esté a punto para el día de su representación. En España y en Francia esta relacionado sobre todo con el director técnico que hace la puesta a punto de la obra en el espacio donde se va a desarrollar, sin embargo en Alemania el "regidor" se relaciona a la dirección artística.

-La escena: Hay entre otros, dos sentidos que se utilizan a menudo. Uno de los dos es en cuanto al contenido de la acción escénica: es una parte de unidad dotada de sentido, una medida, situación o secuencia diferenciada de otra en la representación. El otro sentido tiene que ver con constituirse como un espacio físico, funcionaría como sinónimo de escenario, donde se da la representación, por ello la puesta en "escena hace relación al lugar de la acción. La escena moderna o clásica hace relación a todo lo que envuelve la práctica teatral.

-El escenario: generalmente diríase que ha hecho de sinónimo de "escena". A lo largo de la historia del teatro este término ha ido mutando y adquiriendo otros sentidos que pueden desplazarse incluso fuera del contexto teatral. El término ha ido conocido a lo largo de la historia una constante ampliación de sentido: el decorado, luego el espacio actoral, mas tarde el lugar de la acción. (Pavis,1998, p-164). En otros contextos puede ser el lugar en que ocurre o se desarrolla un suceso: una situación, el conjunto de circunstancias que rodean a una persona o un suceso.

Y una definición que nos interesa para la tesis es como término que designa un lugar donde puede proyectarse un imaginario, una nueva situación, por ejemplo: un nuevo "escenario" político.

-La dramaturgia: Es la forma de composición de la propuesta, cómo se constituye y articula, técnicamente, en el caso del texto para ser representado en escena. El encargado de la dramaturgia se ocupa de preparar la estructura de la representación, la escritura, el texto si la propuesta lo tiene. En la forma de composición de la tragedia, anterior al teatro dramático, ésta se basaba más en formas de ritual y celebración que en la estructura dramática que le sigue cronológicamente. La dramaturgia clásica

(aristotélica) está basada en la forma de composición a partir del texto y su estructura: la exposición, nudo, conflicto y desenlace (Pavis, 1998, p.148).

Con la aparición de la escena moderna, surgen otros cambios, Brecht propone una dramaturgia épica con oposiciones al teatro dramático. Utiliza tácticas de distanciación, la musicalización con los coros, y el texto sigue teniendo una presencia protagonista en la forma de articularse la propuesta y el discurso. Brecht proyecta su teoría teatral con una apertura hacia otros modos de hacer de la dramaturgia. Aunque para Sánchez, la ruptura más fuerte con la dramaturgia dramática la propone Artaud, al negar el papel del teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización: Brecht (…) mantuvo el texto literario como el lugar propio del drama, y en todo caso, acentuó la función del gesto en la ejecución de lo escrito (1994, p.66).

En el giro performativo de los 60, los happenings y otras composiciones escénicas pueden pensarse como otro tipo de dramaturgias cuyas claves estuvieron basadas en el azar, la irrepetibilidad del acontecimiento, los ritos como juegos. La forma de dramaturgia actual se relaciona mucho a la utilización del dispositivo, Agamben propone la siguiente definición: "llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos (2007, p. 257). Y tras ellos los contradispositivos, aquellos que proyectan otras teatralidades en relación a la escena expandida.

-El vestuario: Es principalmente el conjunto de prendas y accesorios que sirven para caracterizar al personaje, o los participantes de la acción escénica. El tipo de vestuario que lleven los participantes, sea creado ex profeso o sea desde las propias ropas que porten participantes espontáneos aporta significado y definen el concepto de la misma como todos los elementos que la configuran. La persona encargada en una obra teatral de ocuparse del vestuario es el vestuarista, quien también define una propuesta artística de vestuario para el proyecto.

-La escenografía: Es un término compuesto etimológicamente en griego por *skene* (escena) y *graphia* (escritura). La forma de escribir (componer) en el espacio (la escena) la acción. La escritura en el espacio. La escenografía es el conjunto de elementos que

construye el lugar en el que se desarrolla una acción y que conforman una producción escénica, es el espacio ambiental artístico que alberga y constituye la propuesta escénica. Se centra en la organización espacial de los elementos que componen la acción, en una propuesta escénica se valora la iluminación, música, los decorados o la forma del espacio, la instalación y su funcionalidad, si se desplazan partes de la misma durante el cambio de escenas. Appia y Gordon Graig son los que generar una gran ruptura de sentido y aportación a la valoración fundamental que hacen del espacio escenográfico.

Tipos de puesta en escena.

Podríamos nombrar algunos de los diversos tipos de puesta en escena más conocidos con definiciones establecidas por sus precursores, como:

-Puesta en escena naturalista: El naturalismo corresponde más a un tipo de puesta en escena donde la interpretación de los actores estudia el modo de reproducir la naturaleza humana lo más cercana de la verdad incluso científica. Antoine marcó ese siglo y tuvo sus líneas de fuga y mantenimiento a pesar de las diversas oposiciones que se generan desde su estilo, como es el teatro simbolista, donde la figura del rol del *metteur en scène,* es el que "pone" en escena, el que la dirige.

El teatro libre de Antoine, en 1887 tiene seguidores como Strindberg o Ibsen. Es un teatro que llega a ser un espacio de acogida para actores expulsados de las grandes escenas parisinas, y por tanto se transforma en un laboratorio de este tipo de dramaturgia experimental: por ejemplo Antoine para sus puestas en escena utilizaba decorados realistas, utilizando incluso el trampantojo como técnica pictórica, muebles de la época y no usaba bambalinas ni telones. El realismo se diferencia del naturalismo, por ejemplo con Stanislawsky y Chejov en Rusia. El estilo de la puesta en escena naturalista que se opone a la interpretación expresionista o simbólica, fue imponiéndose más tarde en el cine. Una evolución claramente expresada en el método enseñado en el Actor's Studio basada en desarrollar una interpretación realista, más que naturalista, donde se trata de expresar la esencia de la verdad y el sentido profundo, más que mostrar todo de manera pormenorizada al modo naturalista. Hoy en día el término

naturalista en el teatro tiene connotaciones peyorativas, considerado como desconectado de toda realidad y con un estilo falso de lo real.

-La puesta en escena simbolista:

> Las artes visuales han mantenido un diálogo permanente con el teatro desde principios del siglo XX. Bajo el influjo del simbolismo, las vanguardias hicieron suya la idea de "obra de arte total" y concibieron el teatro como un espacio de realización de la misma (Artea, 2014).

Este tipo de puesta en escena surge como oposición al naturalismo. Consiste en una respuesta radical: una "de-teatralización", en un abandono de todos los artificios técnicos, aquellos que sustituyan una espiritualidad que emane de la interpretación. El teórico suizo Appia se introduce en esta investigación y atrae a mucha más gente como el director de escena Edward Gordon Graig. Para ellos la puesta en escena realista tenía menos intensidad, potencia, que una puesta en escena mental. Ambos reaccionan contra la ilusión del supuesto realismo de los decorados pintados y proponen una puesta basada en la propia dimensión creativa del teatro, puesto que él no es la realidad sino una re-presentación (lo que se vuelve a presentar de vuelta). Les interesa más aquellos decorados abstractos sugestivos poéticos, que juegan con el uso de la luz como constructora del espacio y la ambientación para el juego de los actores. La puesta en escena se basa en acentuar los aspectos más inmateriales de orden espiritual, visionario o mental, de aquellos espacios interiores personales como mundos propios a descubrir. Una puesta en escena poco detallada y con una búsqueda de sentidos más amplia y libre.

La escenografía: les interesaba más que como un marco decorativo, como una descomposición de la realidad en diferentes planos yuxtapuestos, generando así un efecto espectral del ambiente, dando mucha importancia a la iluminación. Los decorados (a menudo pintados sobre tela también) eran poéticos, insinuantes, generando un ambiente indefinido que se concentra en lo invisible, en lo inmaterial lo que no se ve en este mundo. El actor deja de ser la figura omnipresente, para servir al texto y darle importancia, tanta importancia como la que daban a la poseía del texto.

El teatro simbolista marcó el comienzo de la puesta en escena moderna. Una de las obras de referencia simbolista que fue una inspiración para muchas propuestas

posteriores fue "Ubu Roi" de Alfred Jarry. Esta obra de Jarry se opone a la literatura realista y naturalista. El simbolismo fue una escuela literaria de la que Maeterlinck, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé fueron exponentes, no quieren pintar no la cosa en sí misma, sino lo que ella produce. Jarry deriva del simbolismo a su propia propuesta patafísica. (Dubbelboer, 2010)

-Puesta en escena expresionista:

Los directores de escena lo más representativos son Leopoldo Jessner y Max Reinhardt. Podemos citar también las piezas de Kaiser o Toller que funcionan estructuradas en episodios escritos en un lenguaje nutrido de un imaginario intenso. Este tipo de puesta en escena se caracteriza por la distorsión y la exageración de las formas y un uso sugestivo de las sombras, y la luz. Los personajes se convierten en figuras alegóricas, y las intrigas en una reflexión sobre la condición humana. El autor dramático Eugene O'Neill experimenta desde los años 30 ciertas maneras de producción expresionista en piezas como el emperador Jones, o "Strange Interlude", de 1927. Explora los aspectos más extremos poniendo de relieve lo grotesco del alma humana, llegando a la pesadilla.

-Puesta en escena artaudiana:

La gran impronta de la propuesta de puesta en escena de Artaud desde los años 30 ha sido muy relevante en las propuestas escénicas de vanguardia de los 60 y 70, aunque tuvieron que pasar 30 años para que sus propuestas tuvieran un sentido. En primer lugar Artaud desconfía de la puesta en escena tradicional del momento y quiere ir a lo esencial y lo auténtico, un encuentro con la vida. Desmantela muchas construcciones como por ejemplo la relación con la realidad en el teatro, desenmascara la convención teatral y se permite defender que la imaginación es también la realidad y puede establecerse, en consecuencia, otro acuerdo con ella.

En *El teatro y su doble*, Artaud denuncia a la sociedad como enferma y se propone curarla, demostrando mediante el teatro las posibilidades de una vida regenerada. Su concepto de espectáculo total es aquel que: "ignora la puesta en escena. Todos los grandes dramaturgos (..) suprimen (..) la puesta en escena exterior, pero cavan hacia el infinito de los desplazamientos interiores"(Artaud, 1969, p.35). Para Artaud el teatro no es representación, sino realización, es una suerte de materialización y la fusión total de arte y la vida. Relaciona la propuesta escénica con una interdependencia de muchos

factores, rechaza el drama psicológico y el texto como paradigma narrativo de composición (dramaturgia) de la propuesta escénica, y apuesta por un lenguaje a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Inaugura lo que él llama "lenguaje en el espacio", la toma de conciencia de todas las posibilidades expresivas del lenguaje, verbal y gestual, y de las herramientas idiosincráticas a la escena teatral como la música, las luces, la escenografía o el vestuario. Las redefiniciones de Artaud y Brecht más tarde, tienen en común no solo la cancelación de la cuarta pared naturalista, sino también contra la espectacularidad.

-Puesta en escena épica:

El teatro épico se da en parte en la edad media y el término es luego rescatado por Brecht, que tiene sus propias referencias en Piscator. Ambos redactan las bases del teatro épico o dialéctico. En el siglo XX, con la experiencia emancipadora del marxismo y la explosión de la cuestión social, el arte tuvo un protagonismo político que ya no se limitó a la ironía o la crítica intelectual. Así, el teatro dialéctico tomó la sentencia marxista de "no se trata de explicar al mundo, se trata de transformarlo" y la convirtió en su bandera. Se va preparando entonces una revuelta contra el llamado teatro aristotélico, con Schiller, Goethe, Buchner, para derivar en Brecht. Este término se reutiliza para establecer una diferencia entre la definición del teatro clásico y el hegemónico, que Brecht define como teatro aristotélico: basado en la tensión dramática de la dramaturgia clásica, en el conflicto, la progresión regular de la acción y la "catarsis" aristotélica que cautiva al público. El teatro aristotélico para Brecht tiene en primer lugar la condición social burguesa como referente o protagonista. Con Brecht, Piscator, como antes hicieron Shiller y Buchner, comienza a aparecer otro protagonista de una clase social diferente, con sus dramas y conflictos propios: "el proletariado".

Para Brecht, la puesta en escena está planteada como regiduría, no tiene valor estético o político. Es una noción liada a la de práctica escénica, y ayuda a mostrar la fabricación de signos. La influencia de Marx en el trabajo de Brecht es de gran importancia, preocupado por generar una distancia crítica del drama representado. Hay un narrador o un coro que narra la acción (por tanto es épico) como en las antiguas tragedias griegas, la acción importante la narra el coro, no se representa, por eso se acerca a la epopeya. En Brecht se desplaza el concepto de potencial transformador que lanzó el teatro: Un teatro testimonial y sin artificio, un teatro sin transformación y sin exigencia de

credibilidad.

-El concepto de puesta en escena en el teatro postdramático:

Se da un movimiento de creación teatral con referencia a Antonin Artaud y su concepto de espectáculo total, ese teatro "nuevo" así llamado de los años 60. Representado por el teatro laboratorio de Wroclaw del polaco Jerzy Grotowsky con su publicación teórica "hacia un teatro pobre" y por el teatro de la crueldad de Peter Brook o el Open Teatro de Joseph Chaikin. Hay un trabajo procesual muy elaborado con los actores, que se desplaza hacia un trabajo más gestual, con un lenguaje codificado, con una disposición inhabitual del espacio teatral (ruptura de la cuarta pared) que permite estar cerca del actor, algo que da un aspecto más ritual, de comunidad. Una de las puestas en escenas más conocidas de este teatro de la crueldad es *Marat-Sade* (1963) de Peter Weiss, puesto en escena por Brook en 1964. Se inspira en el teatro oriental y en los ritos primitivos, proponiendo una renovación del lenguaje teatral, que bautiza como teatro de la crueldad. Consiste en sacudir a los espectadores redefiniendo las fronteras que separa a los actores, minimizando o eliminando el discurso para substituirlo por simples sonidos y movimientos. La puesta en escena en el teatro postdramático se basa en otro tipo de relaciones y pactos ente artista y público, basados en la inmediatez, la duración, y la irrepetibilidad de la acción propuesta.

-Ruptura con la puesta en escena:

La escena expandida es un concepto muy actual, iniciado por Rosalin Kraus (el término expanido se aplica a muchas otras diciplinas: arquitectura, literatura, etc…) basado en una teatralidad con mayor ruptura con el concepto de puesta en escena. La puesta en escena ha sido un término mayoritariamente asumido por los agentes del teatro dramático. Nos interesa la proposición de la escena expandida porque permite escenarios abiertos a diferentes modos de estar del público. Donde se puede trabajar desde la presentación: los actores o participantes desarrollan la acción desde sus formas propias de estar en escena o desarrollar las consignas trazadas para la acción. En la construcción de la propuesta desaparecen el sentido de la narración y la figuración.

Lives Arts, concepto propuesto por Lois Keidan, es decir, las Artes Vivas, es otro modo de entender la producción escénica que se escapa de las formas escénicas no texto-céntricas, del performance art o del teatro postdramático alemán. En la definición del

director de Mapa teatro, las artes vivas son: un contradispositivo artístico que permite la emergencia del deseo y sus potencias y lo conecte con las fuerzas de la vida y la creación. Es el nieto de un matrimonio ilícito "entre las artes visuales y el teatro experimental, un descendiente híbrido de las prácticas del performance art de los 60 y los 70 y los cambios radicales que se produjeron en el ámbito de los 70 y los 80 (Abderhalden, R., 2016). Las artes vivas se dirigen a la forma de producción de acontecimeintos, los cuales pueden permitir mejor un encuentro del arte y la vida, no escapan a la representación pues el problema no es la representación en sí, las políticas de su producción:

Así como es la teatralidad y no el teatro el mecanismo de figuración de la realidad que nos permite tender el arco entre las fuerzas y las formas de la vida y entender su potencia para la construcción de acontecimientos. Ahora bien si lo performático y la teatralidad son dispositivos de lectura de las fuerzas que mueven las formaciones socioculturales también lo son para la producción de actos vivos sin la cual la lectura no haría posible el acontecimiento. (Abderhalden, R. 2016)

En nuestra tesis no vamos a entrar en defender qué es o no teatro, qué es la performance, ni medir su valor. Nos plantearemos una revisión de los elementos del concepto de puesta en escena para proyectarlos en un análisis metodológico, para valorar los modos de producción de acciones en tanto que composición:

> La composición podemos relacionarla con la estrategia del espacio político, Bruno Latour afirma: La política no trata sobre discursos armados, sino sobre la composición progresiva de algo que no está armado: no vivimos en un mundo común, debemos componerlo. Y para eso hay que entender que lo social no solo tiene que ver con lo humano, es más bien la asociación de entidades muy variadas, algunas humanas y otras no (Latour, 2015).

2.1. Análisis de la "puesta en" como recurso en la práctica artística contemporánea.

> Al haber llegado tan tarde al ámbito de lo artístico y al haber tenido tantas dificultades para ser aceptado como arte, tanto por las instituciones como por el propio medio, siempre nostálgico de la tradición artesanal, el actor y/o el director escénico han tenido también muchas menos dificultades para entrar y salir de él, para situarse en los bordes, para aceptar propuestas de hibridación, para salir simplemente del teatro y embarcarse en prácticas dominadas por otros códigos artísticos o, sencillamente, por discursos no artísticos (Sánchez, 2007, p.2)

Si en la modernidad el énfasis residía en el autor, ahora recae en el espectador. No nos sorprende, pues, que el arte tienda hoy hacia lo participativo y procesual, con un importante componente performativo y teatral. La forma ha dejado de ser un atributo exclusivo de la pintura o la escultura para convertirse a menudo en un "comportamiento" o en una relación que fluctúa de un medio a otro" (Borja-Villel, 2016). Esta cita plantea varios aspectos que nos interesa analizar: actualmente en las prácticas artísticas, podemos detectar una tendencia hacia su hibridación, incluidas las de carácter escénico, lo que puede modificar en parte la relación con el espectador.

Para introducir el primer aspecto tenemos que asumir que éste es clave en esta tesis, puesto que vamos a estudiar, como hemos indicado, las propuestas artísticas que se relacionan con las artes escénicas, performativas o teatrales en el campo del arte contemporáneo actual. Las instituciones públicas y privadas, siguiendo esta tendencia, o moda, participativa, junto con la necesidad del público de consumir experiencias, ofrecen cada vez, con más frecuencia, actividades de este tipo:

> El nuevo uso de los signos teatrales tiene como consecuencia la disolución de las fronteras entre el teatro y las demás prácticas artísticas, que como el performance art, aspiran a una experiencia de lo real (2013, Lehmann, p. 237).

Este hecho que presupone entender la escena como lugar de activación, donde se den diversos tipos de encuentro y participación entre actores/agentes y el público, significa también, la aceptación del artista como "comisario" de su propia obra, es decir que dirija su puesta en escena. La exposición de Parreno en Palays Tokio en 2013, que

ocupaba la casi totalidad del espacio expositivo, desplegaba una narrativa fragmentada compuesta de piezas relacionadas entre ellas por una ambientación general.

En el mismo año en París, Pierre Huygue en su exposición retrospectiva de su trabajo en el C.C.G. Pompidou utilizó las características del espacio para establecer una relación entre su manera de hacer, su versátil producción y su posición como artista. Los participantes, actores o performeurs, intervenían en el espacio expositivo sin horario fijo, dando la sensación que el artista quería mostrarnos estas intervenciones como algo espontáneo o fruto del azar: una patinadora desplazándose sobre una pista, un perro galgo con una pata tatuada rosa o un personaje con una cabeza de peluche animal. Con estas intervenciones Huygue daba una vida propia a su exposición, convirtiéndola así en una puesta en escena de su propio imaginario personal. Un fenómeno que se da con mucha frecuencia en el arte actual.

En nuestra investigación vamos a estudiar la versatilidad como herramienta para representar y presentar la multiplicidad de modos de relacionarse con practicas artísticas que trabajan con propuestas escénicas. Este despliegue de disciplinas y medios diferentes procede, bien del teatro, bien de la puesta en escena. A partir de las vanguardias y posteriormente con la aparición de las performances en los años 60, comienzan a utilizarse en la acción otros espacios y medios diversos, como hizo desde siempre la ópera, pero en el caso que nos ocupa hay que añadir además las nuevas tecnologías audiovisuales que permiten experimentar e integrar en la puesta en escena nuevas formas.

Los museos y los espacios culturales, como ya lo hemos indicado más arriba, se han ido adaptando y actualmente proponen con mayor asiduidad proyectos de nuevas formas de “puestas en escena” capaces de desencadenar encuentros de convivialidad con el público, formas diferentes de conectar con él, interpelarlo y atraerlo como consumidor. Un ejemplo es el Palais Tokyo de París, cuya programación comprende muchas propuestas de interacción, instalaciones, etc. que facilitan el contacto, utilizando métodos como por ejemplo, proponer diferentes formas de caminar, utilizar iluminaciones que confunden al público, recurrir a una música que le sumerja, “programar” inesperadas actuaciones de actores o performeurs, etc. Esta programación juega mucho con la espectacularidad, y atrae a mucho público.

En el Centro Socio-Cultural 104 en París, también juega el público una parte muy activa, convirtiéndose con frecuencia en protagonista: gente de todas las edades, residentes en el barrio o no y de diferentes tejidos sociales, se expresan y activan en un gran espacio que se convierte en un contenedor, como un gran útero donde los participantes ensayan, se preparan y experimentan su producción creativa. Se produce así espontáneamente una comunidad de deseos, talentos y creatividades de la gente que prepara sus propuestas.

Estos últimos 10 años han aparecido una gran cantidad de prácticas que permiten que el público se convierta en protagonista de la acción. Respondiendo a esta tendencia los museos, centros culturales e instituciones en general, que aceptan cada vez con más frecuencia proposiciones de artistas, como por ejemplo Jerôme Bel o Jeremy Deller, que invitan a los *amateurs* a participar en sus propuestas.

Muchas tienen un carácter de celebración, de creación de comunidad. La pregunta de Rafael Sánchez Mateos-Paniagua es cuando menos necesaria:

> ¿Tratan estos nuevos "ejercicios espirituales" de construir o reconstruir una experiencia de vida y comunidad de la que somos despojados cotidianamente? ¿Son estos rituales una forma de "política por otros medios" que trata de llevar la transformación de la sensibilidad y la percepción a la existencia? ¿O más bien son sólo compensaciones de la vida cotidiana empobrecida por el capitalismo, formas de espectacularización de lo comunitario, el disimulo de la herida? (Paniagua, 2017)

En nuestra propuesta de investigación se dedicará gran atención a las prácticas que llevan la vida a escena, las prácticas que le dan protagonismo a la gente y sus experiencias personales, sus vidas, y como se establecen las relaciones pasando de lo comunitario a lo subjetivo. Analizaremos asimismo, cómo las prácticas pueden ser utilizadas por las personas para auto-representarse o para presentar aspectos que se potencian desde un trabajo en común. Estas prácticas pueden ser encuentros, acciones, acontecimientos, eventos, diferencias, que serán también analizadas. Para ello nos plantearemos preguntas fundamentales, como por ejemplo: ¿Sobre quien recae la responsabilidad de la "acción"? ¿qué dispositivos se crean? ¿cómo se activa? ¿quién y

cómo se distribuyen los cuerpos y los tiempos?, si hablamos de "encuentro" ¿con quién o quienes se establece este encuentro?

Nuestro objetivo prioritario será investigar la *mise en scène* como dispositivo que permita organizar estas prácticas, con sus diferentes vertientes, modos de apropiación, de interpretación de la puesta en escena que puedan ofrecer un espacio de escucha, una comunicación más radical, de mayor proximidad entre público y los actores que desarrollan la acción. Estudiar la potencialidad que ofrece la escena, la actuación, y la capacidad transformadora que ofrece la teatralidad.

Nuestro planteamiento es valorar la puesta en escena como un dispositivo de producción escénica flexible, que sirve para poner en pie una propuesta, no para delimitarla, sino para organizar y componer un espacio concreto de acción, que como espacio de vida puede visibilizar la potencialidad. Pero también sirve para ver qué no ocurre, cuando no pasa algo.

Una clave de estudio son las formas de producción y modos de hacer, mediante análisis de acciones en tanto que puesta en escena para descubrir que tipo de dispositivo escénico se plantea y a dónde conduce.

Como enfoque, partimos del hecho de realizar, materializar una escena, mostrarla, exponerla, es decir, hacerla presente, darle visibilidad, generar otros campos de intervención y acción. Nos parece sumamente eficaz para representar otros imaginarios, articular la acción, y pasar del pensamiento a la acción, materializar una presencia, imaginar otras escenas y otras ficciones. Con el *Teatro del Oprimido*, Boal (2002) como investigador, propone esta táctica: proyecta escenarios que se desconocen, que responden a ideas, deseos que se persiguen pero que se consideran como difícilmente alcanzables. El hecho de prefigurarlos de considerarlos como posibles, es un medio de facilitar e incluso conseguir que se generen. Es un teatro que cuestiona qué es lo que se consigue practicando y representándonos aquello en lo que queremos transformarnos y el hecho de jugar a ser o estar donde te quieres ver, ¿Cómo hacerlo posible? La escena es un lugar permisivo, lo que supone, poder jugar a ser/hacer/estar otra cosa, diferente de la que conocemos.

Tendríamos que revisitar la utopía como proyección de escenarios posibles; para el artista Jordi Colomer sin utopías no es posible vislumbrar futuros alternativos: “Hay que rechazar la idea que la utopía poco tiene que ver con la realidad” (Colomer, 2016). Lo que nos interesa de la puesta en escena es su capacidad de generar un escenario en cualquier parte, en el teatro, en el espacio público o privado... “poner en lugar”, (*mettre en place)* una acción, es decir, una puesta en situación, el despliegue de un dispositivo, que podemos pensar como más eficaz.

En esta tesis utilizamos la *mise en scène* como una herramienta que ha permitido a las diversas practicas que vamos a estudiar, generar encuentros y posibilidades de intervención, de alteración y de interrupción, en los escenarios sociales. Por ello vamos a interpretar y utilizar e hilvanar los diferentes elementos de la *mise en scène* para que nos sirvan por su presencia o ausencia en diferentes puestas en escena a comprender las posibilidades de juego y creación.

Tenemos que tener en cuenta que las formas que nos interesan son las que a menudo se alejan del propio teatro como lugar de representación. En nuestro análisis planteamos cuestiones sobre elementos que pueden estar o no en la puesta en escena, como por ejemplo: ¿Qué sentidos aporta el hecho de que no haya una propuesta de iluminación en una acción realizada en el espacio público? Esto nos da un marco de estudio interesante para considerar el desplazamiento de otros formatos escénicos hacia exploraciones y experimentaciones en otros territorios.

Planteamos esta posibilidad al considerar que el término está flexibilizado por todo el debate que suscitó desde sus orígenes sobre la definición de lo qué es y para qué sirve la puesta en escena. Este aspecto nos permitirá utilizar en esta tesis una estrategia de análisis propia, que es lo que nos autoriza a considerarla como tal y lo que la compone, la define. En la producción escénica actual se percibe un gran rechazo a utilizar este concepto tanto en el ámbito de la producción escénica como en el del arte contemporáneo. Un fenómeno que nos parece muy creativo puesto que permite muchas reinterpretaciones y producciones de sentido y conceptos sobre otras formas de hacer propias, además de que enriquece la investigación sobre el arte escénico.

En nuestras propuestas nos vinculamos principalmente con otras formas que tienen que ver más con los dispositivos escénicos, la acción, la composición y las situaciones que se vinculan con la teatralidad expandida y que puede formar parte de una puesta en escena. Nos interesa la manera en que se puede producir un escenario que sea un espacio de escucha y complicidad. En nuestro trabajo y en nuestra investigación los procesos son muy importantes y por ello valoramos fundamentalmente la manera en que estos se producen y con qué herramientas.

La metodología de análisis de nuestros proyectos partirá de la observación de los diferentes elementos que componen una puesta en escena, seleccionando aquellos que nos sirvan para entender la puesta en escena como un dispositivo de producción escénica con nuestra propia metodología de producción.

Para analizar nuestras propias acciones y otras ajenas pero referenciadas en nuestra tesis, propondremos puntos de estudio e investigación a los que nos referiremos en su momento. Para ello tendremos en cuenta la puesta en escena, su recepción, su producción y sus características propias, el lugar del espacio escénico, del actor y del público. También tendremos en cuenta otros elementos como la duración de la propuesta, el ritmo, la eficacia de la misma. Después hablaremos de en qué espacio tiene lugar la acción, que tipo de escenografía se va a utilizar. Cuando hablamos de escenografía consideramos que es un espacio construido, ficcional, necesario para acompañar la acción escénica.

Otro aspecto relevante de estudio será la relación con el espectador: Cuál es su papel para de esta manera determinar su sentido en la acción y como se le involucra, se le interpela y se le invita a ella.

Análisis metodológico de la puesta en escena.

Pavis para analizar las puestas en escena de una propuesta teatral utiliza sus propios cuestionarios, un método empleado también por otros teóricos como por ejemplo Anne Ubersfeld y André Helbo (Pavis, 2011, p. 40-42). En su cuestionario Ubersfeld parte de los soportes materiales, de la comunicación, de la recepción de la obra, y de su realización. Por su parte Helbo tiene en cuenta el espacio escénico, los objetos, los

actores y su relación con los personajes, con su individualidad, el drama, el trabajo del director de escena. Pavis completa estos puntos de análisis analizando las características generales de la *mise en scène* respecto a su contenido y qué pone en juego, la escenografía con sus relaciones a la propuesta y sus propias evoluciones, el sistema de luces, los objetos, el vestuario, la "performance" de los actores, la función de la música, del ruido o el silencio, el ritmo del espectáculo, lectura de la fábula por la *mise-en-scène* el texto y sus adaptaciones en la puesta en escena propuesta, el espectador, la documentación del proyecto y las conclusiones. Realmente para él lo que comprende la *mise en scène* es: el actor, la voz, música, el ritmo, el espacio /tiempo/acción, los otros elementos materiales de la representación y el texto.

En la tesis partiremos de la puesta en escena desde la literalidad de su enunciación: poner en pie una acción en escena: producirla. Las formas de producción componen y dan sentido a la acción, como dice Xavier le Roy, lo que nos interesa como modo de analizar desde los elementos que la conforman, la forma de producción de la acción escénica y si se desencadena o no una potencialidad.

La expresión "*puesta en*" se utiliza habitualmente en francés por su referencia directa a la existencia de un dispositivo, a la producción, como constituyente de una acción. Los años pasados en París, nos ha permitido observar la frecuencia con la que se utiliza esta expresión en diferentes contextos, como por ejemplo: *mise en place, mis en page, mise en crise, mise en en jeu, mise en practique*.

En el campo del teatro se emplea esta expresión *puesta en* de diferentes formas: *Mise,* (puesta), que hace relación a la puesta de los decorados y objetos más escenográficos en el espacio escénico, junto a, *Mise en espace* que se refiere a la puesta en el lugar, *Mise en jeu,* (puesta en juego, del juego dramático) *Mise en abyme* (literalmente quiere decir «puesta en abismo», se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra), *Mise en corps,* (literalmente quiere decir "puesta en cuerpo", se refiere al concepto anglosajón *embodiment* sobre las acciones gestuales y la interpretación del actor). Para terminar podemos citar también *mise en loge* concepto que aparece en el siglo XIX que consiste en la preparación del vestuario teatral por el vestuarista. Pero hay otros usos de "*puesta en*" que nos interesan para utilizarlos en nuestra metodología de análisis de las formas de producción escénica que no provienen

del mundo de la escena. Nuestra manera de entender y desempeñar la práctica artística comprende el desplazamiento a otras disciplinas o modos de conocimiento y producción que no pertenecen al arte y que nos permiten aproximarnos a la sociología, antropología y hasta incluso a aquellas disciplinas que no parecen tener una relación directa, como pudiera ser la informática (con su término *mise en oeuvre*) o la hostelería (*mise en place*).

Para nuestro propio análisis proponemos cuatro apartados: *mise en place/ mise en ouvre/ /mise en practique/ mise en question/ mise en action:*

-*Mise en place* (Puesta en lugar) este término pertenece al mundo de la cocina, la puesta en lugar es la disposición de todos los ingredientes de una receta listos para cocinar. También se usa en hostelería para el servicio en sala, limpieza del lugar, preparación, mesas listas con sus cubiertos y manteles, etc.

-*Mise en ouvre* (Puesta en marcha): Es un término que viene del mundo de la informática, designa la creación de un producto acabado a partir de un documento de concepción, de una hoja de ruta, de una proyección de construcción que hay que seguir para poner en marcha.
-*Mise en action* (Puesta en acción): se refiere a también otros contextos donde activar algo, encenderlo, darle comienzo a algo que tiene un proceso.
-*Mise en question:* (Puesta en cuestión): Es un término multiuso, pues se utiliza en muchos contextos, se refiera a cuestionar algo y examinarlo para obtener una reflexión o balance de la situación.

Nuestro estudio metodológico se compone de:

1-Puesta en acción (*Mise en action*):
Descripción de la acción/título:
Concepto de la propuesta.
Dispositivo/ Guión (Partitura/esquema)
Personajes / actores/ Público
Dirección artística/ Adaptación de la propuesta/

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):
Talleres de preparación de la acción y ensayos.

3- Puesta en lugar (*Mise en place*):
Escenografía/ Iluminación/ Vestuario/ Sonido/ Maquillista.

4-Puesta en marcha (*Mise en ouvre*):
Productor/es/ Producción/ Datos de la acción/ Montaje/ Equipo/ Ficha técnica/ Informaciones complementarias.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):
Conclusiones.

1-Puesta en acción (*Mise en action*)

El término "Puesta en acción" lo utilizamos aquí para referirnos a estudiar los modos de activación escénica: si es performativa, si es un *happening* etc.
También nos referimos a la organización de los movimientos que efectúan los actores en el escenario. Nos interesa, como referencia, la manera como entendía el Living Theater la puesta en acción: El actor es el que hace desempeña la acción y no se define en cuanto a que represente un personaje o parta de una presentación como pasa en la performance.
-Dispositivo: Describir qué tipo de acción es, si requiere una preparación, una estructura material previa y justificar el término en cuanto a la forma de producción.
-Estructura escénica/ esquema y guión: Qué forma y estructura de organización toma la propuesta. Si hay texto, o no, si es una improvisación o no y como organizarla.
-Personajes / actores: Cuál es el lugar del actor, su posicionamiento. Quiénes son y cómo devienen actores. Mostrar como matizan los actores la acción, como se sitúan en ella, si representan o presentan, cuál es su relación con el cuerpo, la voz, sus desplazamientos o movimiento. Definir, si los hubiera, los personajes y como se construyen.
-Público/ El lugar del espectador. Consideramos al espectador fundamentalmente como un receptor activo de la propuesta. Puede o no participar, modificando en parte, en el primer caso el sentido de la acción.
-Dirección artística: Cómo está planteada y enfocada la dirección de los

actores/participantes en la propuesta.

-Adaptación de la propuesta: Si la propuesta se realiza con diferentes personas, si se adapta o reproduce en otros contextos, con otros actores de otras edades, etc.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

La puesta en práctica se refiere al momento anterior a la puesta en escena, y cómo la ha producido: los puntos de partida de los que parte un artista para su propuesta. Podríamos definirla como la pre-puesta en escena.

Aquí analizaríamos las motivaciones, formas de proyección y preparación de la acción escénica. En la puesta en practica se valoran: metodologías propias, ensayos, talleres de creación, seminarios, encuentros, reuniones. Si se ha dado desde formas no usuales o las habituales, formas de convocatoria, etc.

3- Puesta en lugar (*Mise en place*):

En este apartado analizamos los componentes del espacio de la acción. Cómo ésta se configura en el contexto de su materialización, si hay una propuesta creativa para redefinir su espacio (escenografía) o no, cómo el espacio elegido de intervención significa la acción (si se realiza en el espacio público por ejemplo). Examinamos otros componentes que influyen sobre la acción como, la iluminación, el sonido (si es ambiental o musical), si hay algún tipo de caracterización de los actores mediante el vestuario o algún tipo de maquillaje.

-Escenografía: Observaremos cómo es el espacio donde se constituye la acción. Si éste se ha transformado para ella o ésta se ha adaptado a él (intervención en el espacio público, etc.). En suma plantear que aportación se hace, o no se hace al espacio escénico, y definir cuál es éste. Si hay una adaptación de la acción al plantear como se interviene en el escenario y como se transforma entonces la acción escénica. Si evoluciona durante la acción y cómo se estructura con el público.

-Iluminación: Especificar si hay un sistema de iluminación creado para la acción y su relación significativa con la misma, los actores y los posibles cambios de escena.

Si no hay ninguna propuesta hecha ex profeso considerar como la iluminación ambiental se adapta la acción e interfiere en ella.

-Vestuario: Si hay una propuesta definida para el vestuario de los actores, y cuáles son

las consignas que se han propuesto y seleccionado para la indumentaria de la acción y cómo ésta última aporta sus propias significaciones.

-Caracterización: Comprende las transformaciones que afectan al cuerpo de los actores para ajustarlo al carácter del personaje que interviene en la acción.

-Sonido: Necesidad o no de una composición musical o un montaje musical. Si no se considerara necesario y no hubiera más sonido que el ambiental y el propio de la acción, qué es lo que aporta éste al sentido de la misma.

4-Puesta en marcha / (*Mise en ouvre*):

En la puesta en marcha analizamos cómo se ha podido producir la acción que se va a materializar. Qué elementos y factores cuantitativos la han activado y, desde el punto de vista técnico qué recursos, tiempo y equipo han sido necesarios.

-Productor/es: Con qué recursos y de qué tipo se cuenta para producir la propuesta. Si corresponden o un presupuesto establecido o si estos recursos han sido escasos o inexistentes. Si los recursos se han limitado a ayudas a la difusión o comunicación de la acción, si ha habido mecenazgo y si hay otro tipo de recursos no materiales pero que son relevantes para poder producir la acción como la afectividad, la confianza, la generosidad, la disponibilidad y el entusiasmo.

-Producción: Plantearemos la manera y forma de producción. Si hay un soporte económico, si éste consiste en la prestación de un espacio, o la implicación en él de voluntarios.

-Datos de la acción: Lugares de realización y aportaciones del espacio al proyecto y concretamente a la acción, fechas, tiempo de duración de la misma y la producción.

-Montaje: Puede ser necesario o no. Si lo hubiera, tipo del mismo, tiempo de realización e instalación en el espacio y desmontaje.

-Equipo: Quiénes participan de la realización de la acción en sus diversos aspectos: difusión, las asistencia, la coordinación, la actuación.

-Ficha técnica: Qué personas han participado como actores, quienes la han producido, colaborado, dirigido, coordinado y favorecido de alguna manera.

-Informaciones complementarias: Señalar aspectos como por ejemplo si la acción necesita un aforo delimitado, si se requiere de algún tipo de participación del público.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Conclusiones: Es la parte parte post-realización de la acción y consiste en sacar las conclusiones que correspondan. Realizar un balance de lo acontecido, para poder así aprender y proyectar en el futuro los cambios necesarios en la misma o aplicarlos a otras acciones futuras. Con respecto a nuestra implicación, producción y otras referencias sobre la materialización de la propuesta, analizar aspectos que han debilitado o enriquecido la misma, dificultades, imprevistos interesantes, hallazgos, logros, etc. En este apartado analizaremos los componentes esenciales de una acción, quien la recibe y quien la realiza, los actores y el público.

-El lugar del actor:

Aquél que da el paso y se pone frente a los otros, aquel que sale del coro y se define como actor, adquiere relevancia social, se distingue por el mero hecho de dar el paso. Y por tanto, el actor, durante el momento de la representación, es una figura de poder "aunque, como todas las figuras de poder o de distinción, expuesta, y por tanto también vulnerable" (Sánchez, 2007, p. 6)

El agente que desempeña la acción, el que pasa a la acción, el que es responsable de la misma es el actor en términos del Living Theater. Consideramos como punto de partida entender que la acción puede tener o no una teatralidad, lo que nos sirve para referirnos groso modo tanto a dispositivos escénicos, como a las performances que utilizan indistintamente la representación o la presentación. En algunas ocasiones el público puede convertirse en actor al ser invitado por los actores a intervenir.

Para el actor/ el participante, el hecho de entrar en escena lo sitúa en una situación ambivalente, por un lado al exponerse puede ganar poder, pero por otro, esta exposición le hace también más vulnerable. Si la escena da un poder, que el actor asume, también le da legitimidad para imponer su discurso o contenido. Algo que preocupaba a Brecht y por ello se replanteó su presencia como agente crítico.

Nos interesa particularmente estudiar las practicas escénicas con *amateurs*, es decir personas que no tienen relación con la escena o que nunca han participado en un montaje escénico. Por ello analizaremos nuestras propias propuestas y las de coreógrafos artistas y directores de teatro como por ejemplo el ya citado Jerome Bel y el

Mapa Teatro. En su gran mayoría, responden a un deseo de invitar a participar a gente de diferentes tejidos sociales, destacar una presencia que por diferentes motivos pasa inadvertida socialmente. Personas desprovistas de su identidad como sujetos políticos con derechos, o gente común, las cuales aportarán su propia subjetividad, singularidad.

-La presencia del espectador o el público:

En nuestra tesis abordaremos la posición del público y el espectador como clave fundamental de la puesta en escena. Hay que tener en cuenta que a veces, a partir de él se puede incluso configurar la propuesta escénica. Podríamos plantearnos un interrogante útil: ¿Qué lugar toma el espectador en estas acciones y qué lugar le acordamos?

A lo largo de la historia de las artes escénicas el lugar del espectador ha ido transformándose. En la época del teatro isabelino, el público se expresaba con total libertad sobre la pieza teatral: no permanecía en silencio, ni sentado, interpelaba a los actores en medio de la actuación, tampoco estaba sumergido en la obscuridad. A partir de un momento, se considera necesario un cierto control del público, someterlo a una serie de reglas. Una de las primeras medidas viene de Wagner, en sus obras deja pautas concretas sobre la puesta en escena, algunas de ellas se refieren al público: se oscurece la platea para imponer así silencio. De esta manera el teatro clásico e incluso postdramático intenta controlar el comportamiento del público, estableciendo una convención teatral y marcando el papel que se otorga tanto al actor como al espectador. Esta convención se inició con la configuración del teatro a la italiana en el que se sitúa a un nivel inferior que el del escenario. Es una especie de domesticación del público: escucha, no replica y acepta el discurso que se le propone, el "sometimiento discursivo del espectador por parte del actor" (Sánchez, 2007, p. 6).

A partir de los 60 se comienza a considerar al público de otro manera, se tiene en cuenta su presencia, lo que coincide con los movimientos sociales de protesta en diversas partes del mundo, se impone "la contestación" y se produce una liberación de la opinión y participación pública que se manifiesta claramente en las acciones performáticas más radicales de aquellos años.

En nuestra investigación nos planteamos esta problemática, siguiendo en parte la idea de Kiarostami, aplicada en este caso al cine, cuando dice:

> Creo en un cine que de más posibilidades y tiempo a sus espectadores. Un cine a medio hacer, un cine inacabado que pueda completarse con el espíritu crítico del espectador. Hay que recordar que una historia tiene sus agujeros, espacios en blanco, como los crucigramas, y le pertenece al espectador rellenarlos. (….) en el próximo siglo en el cine, el respeto al espectador como un elemento inteligente y constructivo es inevitable" (Kiarostami, 2016).

Brecht, por su parte considera el lugar del espectador diferentemente: piensa el teatro como una asamblea donde la gente toma conciencia de su situación y discute sus intereses. Considera la escucha por parte del espectador algo activo por ser un espacio de reflexión.

Rancière (2010) cuestiona el lugar que se le otorga al espectador desde su capacidad para mirar y su incapacidad para actuar:

> Y hay quien se decide por la capacidad, por suponer a los espectadores la capacidad de percibir la complejidad del dispositivo que proponen y dejarles libres para construir por sí mismos el modo de visión y de inteligibilidad que supone el mutismo de la imagen. La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada. (Rancière, 2010)

Esto significa apreciar su capacidad de interpretación activa.Ver una obra significa establecer un juicio, una reflexión sobre todo aquello que puede (o no) sugerirnos. La mirada y la atención voluntaria son medios de construcción del discurso:

> Modificar la forma en que el lenguaje se construye es reinventar la mirada y participación del público. La mirada actúa como un nuevo código que abre relaciones insospechadas. Una mirada que se expande, ofrece, toca, siente y recibe, que propone una modulación distinta del tiempo, dilatando y contrayendo su percepción del espacio, y el tiempo por parte del espectador. Y lo hace a partir de un tratamiento sobre la forma de presentarse, lo que influye necesariamente sobre la percepción del espacio y del tiempo por parte del espectador. (Kunst, 2009)

En nuestra producción artística hemos desarrollado una relación de valoración con respecto al público para que participe, componga y dé sentido a la acción, sin por ello forzar, presionar o incitarle a participar, mediante invitaciones seductoras, más o menos lúdicas, que le pueden llevar a aceptar, sin reflexionar, todo lo que se le propone u

ordena. Hemos asistido a acciones donde el espectador, sin saberlo, tiene una actitud sumisa, participando aunque no esté realmente motivado a participar. La convención teatral tiene su peso en nuestra cultura y educación, lo que le condiciona a la hora de decidir quién tiene o tiene que tener (supuestamente) el poder, aunque el público tiene siempre la posibilidad de desobedecer, de decidir lo que quiere o no quiere hacer y romper así la convención aunque con frecuencia se someta a ella.

Por otra parte, hay que señalar que hay mucha gente deseosa de participar, de formar parte de la acción, de estar en escena. Podemos incluso afirmar que hay una necesidad social de hacerlo y sentirse integrante de una comunidad puntual. Un tema que vamos a tratar en las diferentes acciones que analizaremos en nuestra tesis.

Vamos a estudiar la diferencia observada entre dos acciones de dos artistas, los cuales proponen una performance grupal con una consigna de acción similar, sin embargo, el resultado es diferente debido a la forma en que el público interviene. En 2015 Jérôme Bel realiza una acción para Museo del Louvre, llamada *1000*, en la zona de la Cour Puget, edificio Richelieu, con una duración de 35 minutos. Él la presenta como una misteriosa performance de grupo y cuando asistimos a la misma, explica en qué consiste: pide al público participar puesto que la acción la conforman ellos. Explica al grupo a parte, que tienen que contar hasta 1000, y que deben comprometerse a hacerlo hasta el final. La acción empieza, con el "coro" contando al unísono, sin moverse. La clave de la acción es que el público no sabe lo que va a pasar, pero a medida que pasa el tiempo es fácil deducir que simplemente se va a contar hasta 1000. Cuando el tedio se instala, se supone, por el título (*1000*), que cuando se llegue a 1000 se deben parar, lo cual irrita bastante a una parte del público aunque otra se divierte. Por haber estado presentes, podemos citar por ejemplo, el caso de dos amigas , de las cuales una participó encantada en la acción, mientras que la otra la rechazó y abandonó la sala, entendiendo la acción como una imposición de un artista conocido que por el hecho de serlo y actuar en el Louvre, tiene cierta legitimidad para hacer que una acción cualquiera sea considerada como artística y el público se adhiera a ella.

La segunda acción es de Esther Ferrer, en ella también se cuenta. Es una performance grupal que consiste en contar al unísono el número de migrantes ahogados en el Mediterráneo. En 2008 Esther Ferrer realiza esta acción llamada *1.861* en el Museo

Reina Sofía de Madrid durante el encuentro *El arte es acción*. Esther sentada en una silla junto a otras 23 personas voluntarias comienza diciendo:

> La acción que vamos a hacer hoy es contar hasta 1.861. Es el número de inmigrantes que han muerto intentando llegar a una frontera europea. Para nosotros, son anónimos, no tienen nombre, no sabemos ni de donde vienen. Por ello, para darles una presencia, vamos a contarlos, uno a uno, para recordarlos. Todos los que deseen pueden acompañarnos. Al final, nos levantaremos guardaremos un minuto de silencio, como se hace habitualmente por las víctimas del terrorismo, en este caso de otro terrorismo, el capitalista.

La diferencia con la acción de Bel, es que el contar 1000 aparentemente carece de sentido, 1000 es una cifra sin connotaciones y la base de la acción es la aceptación del público de contar esto juntos, formando así una efímera comunidad. En la acción de Esther Ferrer la consigna se politiza, contar es el modo más cercano de convocar la presencia de personas desaparecidas, es darles un lugar, aunque sea desde un número al gastar un tiempo para hacer una memoria sobre el hecho de lo poco que indigna sus desapariciones. Contar, en este caso, politiza la acción, puesto que da un lugar de elección diferente al espectador que se siente interpelado o no a participar.

¿Para quién hacemos nuestras acciones? ¿Qué lugar tiene el público? En nuestro trabajo artístico le hemos dado mucha atención a estas cuestiones, pensando en la eficacia del mensaje político, dándole al espectador un lugar fundamental en las acciones. Se trata sobre todo de escuchar los juicios y apreciaciones de los espectadores y las diferentes interpretaciones de la obra a la que asiste o participa. Por eso recurrimos a dispositivos que permitan al espectador recuperar su poder de decisión, su autonomía, presentando alternativas a lo que elija, sin obligación de participar ,evitando sistemáticamente por nuestra parte recurrir al llamado "reflejo condicionado" pauloviano. Se trata sobre todo, de compartir un momento desde la libertad personal y colectiva. Nuestro intento es poner en acción estas consignas.

3. LA VIDA EN ESCENA.

Para desarrollar este punto, vamos a estudiar el actual interés de poner la vida en escena perceptible en muchas prácticas contemporáneas.

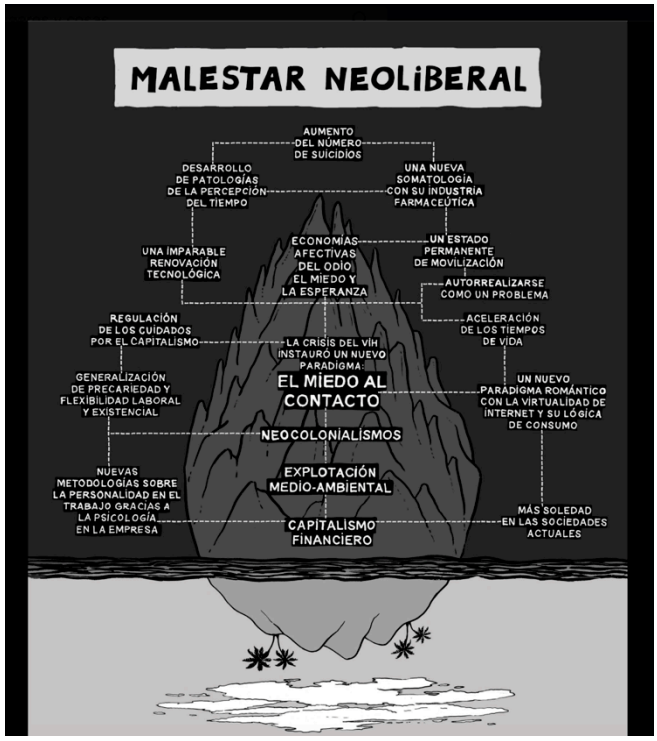
Nuestro punto de partida es que nuestras vidas están atravesadas, condicionadas por el contexto socio-económico de cada época, en nuestro caso el sistema neoliberal. Un sistema que ha generalizado la precariedad, un mundo cada vez más polarizado entre aquellos que poseen todo y los que carecen de lo esencial. La primera pregunta sería ¿nos gustan nuestras vidas?

> La "sociedad del bienestar", lugar de realización de los "derechos humanos", ha sido reemplazada por la "sociedad de la precariedad", donde tales derechos ya no son considerados fundamentales. La segregación y la guerra han dejado de ser valoradas negativamente: forman parte del proyecto de una sociedad jerarquizada consustancial al capitalismo neoliberal. La precarización interna de las sociedades desarrolladas o en vías de desarrollo tiene su correlato en la aceptación de la miseria y el terror en sociedades menos desarrolladas. (…) El "estado de excepción" se ha convertido en cotidianidad y en norma. (La Situación, 2016)

Frente a esto, plantea la pregunta: ¿Cómo podemos recuperar nuestras vidas? La identificación entre capitalismo y realidad tiene como efecto convertir la vida en la auténtica forma de dominio. Pero si la vida funciona como una verdadera forma de dominio, a la vez, la vida misma se transforma en un campo de batalla. Hoy, la vida es el campo de batalla (López Petit, 2009).

Stop Deshaucios[i] han lanzando una consigna que resume esta conflictiva situación: nos desahucian de nuestras vidas. Esta consigna establece una relación semántica del hogar con vida. La casa es el refugio, al expulsarles de la casa, les expulsan de la vida, lo que ha conducido a muchos desahuciados, efectivamente, al desahucio definitivo, es decir, al suicidio.

Otra cuestión clave en nuestra vida contemporánea es la relación con el malestar. Hacemos y producimos más de lo que debiéramos hacer y producir.



Diego del Pozo Barriuso. *Todo el malestar que se pueda soportar*…(Madrid, 2016).

En la imagen podemos ver el dibujo de Diego del Pozo Barriuso, que señala la estructura de los nuevos paradigmas de relaciones sociales, las relaciones en el campo emocional (el miedo, el odio, la esperanza) con la generalización de la precariedad, y un empleo de nuestro tiempo que nos produce agotamiento, estrés y ansiedad.

Según un informe de la OMS (Organización Mundial de la Salud) la depresión es la primera causa de enfermedad y el suicidio a nivel mundial, ocupa el tercer lugar entre las causas de mortalidad entre la gente joven. Los cuerpos y las mentes no pueden resistir este tipo de violencia estructural que vemos ilustrada en la imagen. Entre el 6 y 16% de población mundial padece la depresión, la enfermedad más común es la ansiedad. La vida antes era la solución ahora se ha convertido en un problema:

> Nuestras vidas no valen nada, Vivir en la actualidad es aceptar, día a día, que la propia vida no vale nada, que será usada mientras sirva y, finalmente, abandonada a su suerte. Frente a esta obsolescencia programada que es nuestro destino, el gesto radical de la interrupción alza el querer vivir. (Lopez Petit, 2009, p. 12)

Para abarcar la realidad y como intervenir en la vida desde la práctica artística consideramos lo supuestamente opuesto a ella: la ficción, la presentación y la representación. La realidad está compuesta de ficciones que consumimos en nuestra

cotidianidad. Podríamos decir entonces que nuestra realidad es una ficción. Una realidad oficial, entretejida con lo que realmente es nuestra vida. La sociedad se sostiene con un conjunto de ficciones. Vivimos en esas ficciones, pero como artistas podemos imaginar otras que desarticulen las primeras, como propone Alain Badiou (2016).

La puesta en escena nos confronta a nuestra realidad, nos da la posibilidad de proponer pactos con otras ficciones convenidas. Como subraya Angelica Lidell:

> En el escenario me quito máscaras y velos, y rompo el pacto de la hipocresía social. En la vida hay que ser falso constantemente porque, si no, iríamos con unas pistoleras en las caderas. El teatro es un acto de profunda libertad donde me siento libre para decir lo que siento. La careta me la pongo cuando salgo del escenario. Ahí es donde empiezo a fingir para sobrevivir. Uno solo puede existir socialmente mintiendo. Sería insostenible siendo completamente honesto. Por eso creo que el escenario es el único lugar donde se puede trabajar con libertad (Lidell, 2011).

Santiago López Petit plantea atacar la realidad como posibilidad para recuperar nuestra vida, para intentar que "mi mundo pase a ser mi mundo". Una estrategia pueda ser posibilitar un espacio de rebelión y de desobediencia para poder desterrar el miedo, puesto que él gobierna nuestras vidas.

Para recuperar nuestra vida, debemos aprender a vivir de otro modo, es algo que parece una obviedad, pero ¿cómo hacerlo? Si vivimos en unas ficciones pactadas. La verdad puede ser un espacio liberador donde poder encontrarnos con nuestros deseos. Badiou (2016) dice "en nuestra sociedad necesitamos generar un espacio de verdad colectiva", un diálogo de participación. Esto incluye hacerse preguntas, como: ¿Sabemos lo que queremos, lo que necesitamos? ¿Podemos confrontarnos a nosotros mismos? ¿Estamos preparados para ello?

Plantearnos cuestiones de esta índole en nuestra práctica artística ha sido una de las claves que consideramos necesarias para materializar acciones, como es el caso de *Puesta en cuestión* (Madrid, 2016)[1]. Las preguntas tienen la capacidad de proyectar respuestas que a veces no nos gustan, o que no queremos realmente escuchar, aunque nos las respondamos nosotros mismos. Genera un espacio donde se intenta convocar las verdades que nos atraviesan.

[1] Esta acción que forma parte de nuestra trayectoria artística la analizaremos en el punto: 4.6.1 de esta tesis.

Una premisa que hemos trabajado en nuestra práctica artística es utilizar la celebración de las vidas en común, como estrategia de subversión. Pero, inmediatamente surgen muchas cuestiones puesto que mucha gente no cree que tenga motivos para celebrar su vida, pues viven una vida desencantada. ¿Cómo la celebración puede ser un medio de subversión? ¿Puede el arte reconectarnos con los saberes y la vida para reactivarnos, y con ello rebelarnos contra aquello que no queremos vivir?

Poder compartir la capacidad de desear, establecer vínculos que nos unan, una estrategia de nuestro trabajo se centra en la celebración simplemente del hecho de vivir, estar aquí y ahora. Algo muy bien expresado por la frase "Estamos aquí" que decía Saturnino Navazo a su hijo, muchos años después de haber ambos sobrevivido al campo de Matahusen:

> "Para mí eran momentos fantásticos cuando nos volvíamos a encontrar. No teníamos grandes conversaciones. Nos mirábamos. "Te das cuenta. Estamos aquí", decía a veces. Y olvidábamos todo diálogo. No lo necesitábamos" (Meir, 2016).

Celebración se suele relacionar con la festividad que evita el dolor, la tristeza, la rabia, la impotencia, el malestar. Nosotros no lo planteamos desde esta posición. En realidad la consideramos como una fuerza que implica todas estas emociones y pulsiones para reconsiderar nuestro lugar en el mundo, para canalizar estas emociones hacia algo que ayude a cambiar las formas de vida y las políticas actuales, lo que actualmente se denomina nuevas micropolíticas.

En esta tesis analizaremos y cuestionaremos las producciones en relación con la posibilidad de celebración y activación. Pero para plantear esta táctica, debemos poner en cuestión los tipos de representación de la felicidad que propone el capitalismo, mediante la producción de mensajes enfocados a como debes gestionar tu vida para ser productivo, feliz, eficaz y disfrutar a cada instante de la vida. Estos lemas positivistas como *follow your dreams* (realice sus sueños) dejan al descubierto toda esta "industria de la felicidad", una mercadotecnia que pone en circulación libros de autoayuda y antidepresivos, que tienen asegurado un gran éxito de ventas:

> Nos plantean que si no estás feliz con tu vida debes buscar todos los medios físicos posibles para ser feliz de forma rápida y programada; que si no eres feliz,

> no eres nadie en esta vida, no cumplirás tus metas y serás un ser marginal (Durán, 2015).

Es importante saber que la tristeza o la frustración son una parte sustancial para conseguir la felicidad, son complementarios. Cada persona tiene su propia idea de lo que es la felicidad, para algunos supone estar en paz consigo mismo/a, pero para otros puede significar algo muy distinto.

> La presión del mundo capitalista conspira para que busquemos la felicidad como la aspiración más importante en nuestra existencia. (…). Se administra la vida de los individuos para proporcionales una vida agradable en un mercado que puede ofrecerles todo tipo de satisfacciones para sus demandas. Se convierten en clientes y objetos pasivos de deseo de un sistema, que los manipula para gestionarles una vida "sana" (Durán, 2015).

Otras tácticas que analizaremos en la tesis serán las formas que, aunque aparentemente no lo parezca, contienen una potencia, como por ejemplo las formas de no-acción:

> La no acción, es una clave filosófica anclada en la cultura asiática. Para la cultura occidental, marcada por la ilustración, el hacer es sinónimo de realización, perseverar en la acción ha sido algo muy valorado como manera de transformar la realidad. (Tsé, 2007, p. 17).

> El taoísmo compara el "wu wei", o "no acción", con la naturaleza pasiva y a la vez perseverante del agua de un río. El agua es, en apariencia, débil y delicada, pero su fuerza erosiona poco a poco la roca más sólida. A diferencia de los materiales sólidos, el agua no tiene voluntad, decían los primeros taoístas, pero ello le permite llenar cualquier recipiente y tomar cualquier forma, así como buscar el más mínimo resquicio para escurrirse (Boullosa, 2013).

Aceptar la realidad simplemente como lo que es, es valorarla en si misma, no intentar doblegar la realidad, sino fluir con ella: De este modo, se puede "promover el orden" pero no "oprimir", encontrar el equilibrio entre la acción propia y la que nos rodea, o "acción decreciente" (Boullosa, 2013).

La no-acción, como forma de rechazo a lo instituido, ha sido una forma de desobediencia muy eficaz en procesos políticos. La influencia del *wu wei* sobre Thoureau en cuanto a su propuesta sobre la desobediencia civil es considerable. La no participación, posicionamientos que paralizan las situaciones, los procesos. Por ejemplo desacelerar nuestro ritmo de vida. En una de nuestras propuestas en el proyecto

Sociedad de visita, (que analizaremos en el punto 4.6.2) realizamos una acción consistente en ralentizar nuestra forma de desplazarnos por la ciudad, que se confrontaba al de los demás. La no acción es un gesto que contiene la latencia de lo posible.

El silencio es valorado mucho más en la cultura asiática como forma de potencia, que en la occidental. John Cage, quizás influido por el budismo ZEN, experimentó y teorizó sobre la relación entre el silencio y la música. En 1952 creó «4'33"», la conocida pieza "silenciosa", donde el interprete no tocaría ni una sola nota durante el tiempo indicado en el título:

> El 29 de agosto de 1952, el compositor David Tudor se acercó al piano instalado sobre el escenario del Maverick Concert Hall, en Woodstock (Nueva York). La audiencia siguió con los ojos al joven intérprete, que gozaba ya de cierta reputación en la vanguardia musical de Estados Unidos. Se sentó y, cuando todo el mundo esperaba la primera nota, cerró la tapa del piano y permaneció en silencio durante 30 segundos. Después volvió a abrir y cerrar la tapa, como señal de inicio del segundo movimiento, y volvió a quedarse inmóvil otros 2 minutos y 23 segundos, ante el asombro de los asistentes, muchos de los cuales comenzaron a abandonar la sala. Y repitió el gesto por última vez, permaneciendo en silencio 1 minuto y 20 segundos más, mientras leía la partitura en blanco que había frente a él. (Viana, 2013).

En 1951, John Cage visitó la cámara anecoica de la Harvard University. Es una sala especialmente diseñada para absorber el sonido que incide sobre sus paredes, suelo y techo, anulando los efectos de reflexión, eco y reverberación del sonido. Cage entró para escuchar el silencio, pero escuchó dos sonidos, el los interpretó como el del sistema nervioso y el bajo era la circulación de la sangre. A partir de esa experiencia Cage afirmó que el silencio no existe.

3.1. La vida como potencia. Artivismo y teatralidad expandida en algunos movimientos sociales del 2011 al 2016.

> Sinceramente no me puedo imaginar nada más emocionante, más convivial y con más poder de espontaneidad que un acto político. Quiero decir que cuando un acto convivial es poderoso, es porque es político: reúne lazos, genera discrepancias, establece relaciones inesperadas, concluye otras. Pero claro, si pensamos en la política como lo que hacen los políticos, estamos fritos. (Ortiz, 2016).

Esta cita subraya la afirmación que recorre nuestra tesis: el interés de la potencia que analizamos es política. Lo político entendido como capacidad para proponer las formas de organización de una existencia digna para todos los seres que lo habitan.

Frente a esta afirmación debemos plantear otras preguntas. El neoliberalismo ha capturado la potencia de acción de la gente, convirtiéndola bien en un deseo de consumo, "infectándola" con el miedo: miedo a perder nuestro trabajo, nuestra posición, miedo a no ser suficiente etc. Por lo tanto, esta pregunta es necesaria: ¿Cómo liberar la potencia de actuación de la gente? (Benasayag, 1997).

Compartimos un mundo de ficciones construidas, es difícil asumir la realidad o simplemente entenderla, sumergidos en esta vorágine de ruido, de imágenes y de información. Necesitamos interrupciones, paréntesis, espacios o escenarios de rencuentro, otras convocatorias con otras verdades por conocer. Convocar otros escenarios es proyectar un proceso de transformación de la realidad. Responder hoy a nuestra época en termino de potencia de acción o intervención significa osar lanzar investigaciones, experiencias, en los lugares donde surgen los problemas. Plantear otras prefiguraciones para recuperar el mundo robado que denuncia Deleuze, contestando a Toni Negri:

> (…) todos los días tenemos que inventar un acontecimiento, crear burbujas de incomunicación. Hacer siempre algo impredecible, intempestivo. Algo que nos sumerja en la alegría de la potencia. Algo que nos dé sentido frente a un mundo que nos ha robado todo. También el sentido. (Deleuze, 2007).

Nuestras posibilidades están muy acotadas, pero una de las posibilidades más eficaces que reivindica el activismo es crear un tejido afectivo y solidario, para poder crear

nuestra propia potencia. La sociedad civil organizada genera más alegría y fuerza que cualquier sobredosis de antidepresivos. Lo comprobamos cuando desarrollamos el proyecto de *Territorios compartibles* con la asociación Salvem El Cabañal, el despliegue de las redes de afectos en esta comunidad ha sido su gran arma política.

¿Cuáles son las posibles formas de presencia de tal potencialidad? En nuestro estudio nos enfocaremos en la potencialidad que pone la vida en escena en primer término. El artivismo la ha llevado a primera línea, por eso analizaremos los modos de producción y la relación con la eficacia de intervención con tácticas y estrategias.

> La producción de acontecimientos estéticos, su eficacia no radica en un efecto de montaje sino en el desplazamiento y en la deslocalización del sentido que son efecto de las fuerzas de un pensamiento-montaje. (Abderhalden, 2016, p. 6)

Vamos a referirnos una serie de temas que pensamos necesarios por su capacidad de activar la potencia a la que nos referimos en esta tesis. Comprende diversos dispositivos escénicos de artistas y entre los que incluimos algunos de los nuestros:

-La celebración: en nuestra propuesta *Transformer* (2015).

-La autorepresentación de la subjetividad: en las obras de Jerôme Bel.

-La rebeldía y la desobediencia en la producción de The Living Theater.

-La afectividad como modo de plantear preguntas: Tino Seghal.

-La escucha y la organización de la sociedad civil en la obra: con la obra *81 Avenida Victor Hugo.*

-Danzar como revolución: con nuestra propuesta *We can dance* (2014).

-Los espacios de transgresión y de ruptura: en el grupo de teatro colombiano Mapa Teatro.

-El deseo de participación y la creación de un sentido de colectividad en la obra *600*.

La celebración:

Actualmente, hay una gran cantidad de prácticas artísticas, por ejemplo, performances, escenificaciones rituales, que se basan en la celebración:

> Si la modernidad intentó por todos los medios deshacerse de los ritos como algo que mantenía a la humanidad en la ignorancia, la posmodernidad trata ahora de comprender, dislocar, programar y reprogramar los ritmos. Es en ese lugar de intercambio entre ritmos y ritos donde la forma se compone permanentemente con lo "sin forma", donde existe la posibilidad de producción de nuevos imaginarios, nuevos posibles. ¿Qué papel juegan entonces las prácticas artísticas y los

> movimientos sociales en la exploración de esos nuevos posibles? (Benasayag, 2017)

La celebración como dispositivo, convoca a la "comunidad", una convocación que puede plantearse como un deseo de reconexión.

Celebrar por celebrar puede llevar a producir un imaginario similar al de la publicidad actual, que muestra y proyecta desde una hiper-estimulación un estado de felicidad a tiempo completo. Para evitar la banalización en las propuestas trabajamos con la idea de la celebración como estrategia y recurrimos a su politización. Esto no significa que eludamos sistemáticamente la diversión pues entendemos que en algunos casos, evadirse momentáneamente de una realidad conflictiva, puede ser no solamente gratificante sino también necesario. El aburrimiento es contrarrevolucionario, que se decía en Mayo del 68.

Celebrar el "querer vivir" en cuanto a modo activación de la empatía para reestructurar una relación válida con los demás. Celebrar nos implica colectivamente, sacude el miedo, nos desinhibe y así podemos compartir un momento. La celebración no tiene porque tener como punto de partida la alegría. Podemos celebrar también las vidas de quienes ya no están aquí. Podríamos citar el ejemplo de un bailarín sirio, que iba regularmente al lugar donde murieron sus padres, y bailaba en silencio, entre los escombros de su casa para ellos y por ellos.

Las celebraciones puede tener una carga crítica o no. Entre estas últimas podemos citar las realizadas en el espacio público por The Liberators con Peter Sharp al frente de la organización. Es un grupo no artivista, que proponen acciones divertidas con el objetivo de pasar un buen rato. Tiene una función positiva, afectiva y genera alegría, lo cual no es poco. Pero al estar desprovistas de una carga crítica pueden confundirse con una acción de "publicidad de guerrilla", la cual se apropia de muchas estrategias de la "guerrilla de la comunicación" (término acuñado por el grupo autónomo A.f.r.i.k.a (Blisset, L. 2000). La guerrilla de la comunicación inauguró un campo de estudio donde se mezclaban prácticas artísticas no convencionales, la subversión de formas y las tecnologías de comunicación. La publicidad de guerrilla o marketing de guerrilla hace referencia a promociones, campañas de comunicación y diseños publicitarios que se efectúan por medios no convencionales, y que consiguen su objetivo mediante una

intervención creativa en la esfera pública, en vez deshacerlo mediante una fuerte inversión en espacios publicitarios para promocionar un producto.

La desobediencia y la rebeldía:
Suponen una fuerza crítica de lo establecido y abren nuevos espacios, que podemos recuperar como potencia. La rebeldía desencadena un replanteamiento del discurso, un cuestionamiento contra todo aquello que tiende a la domesticación de nuestras vidas. Puede convertir el conflicto en posibilidad, mediante las necesarias estrategias y herramientas. Puede ser un motor de re-acción que comunique con una imaginación radical.

La rebeldía es imprescindible para generar una transformación. Los gestos de desobediencia pueden corresponder también a formas de no participación, de no acción. Nos interesa investigar esta tipo de convocatoria porque si la acción puede ser efectiva, la no también, pues es capaz de estimular otras respuestas y otras reflexiones.

-La necesidad de plantear cuestionamientos y preguntas.
Muchas propuestas que hemos analizado plantean espacios de cuestionamiento y de reflexión común, dispositivos para hacerse preguntas. Necesitamos espacios de escenificación de nuestras dudas, hacerlas presentes y plantearlas en común para encontrar lugares donde poder compartir nuestra incertidumbre, nuestra confusión y nuestra reflexión. En nuestra propuesta, *Puesta en cuestión*, (punto 4. 6.1) nos referiremos a este tema y haremos referencia a una experiencia basada en el cuestionamiento. Como sugiere Mbembe, A. (21 de enero 2017): Pensar con los demás con la esperanza de cambiar radicalmente lo existente y hacer emerger un mundo común. (Actualización de estado de Facebook).

-La afectividad:
Parte de las prácticas actuales, incluidas las nuestras, se han gestionado desde campos de afectividad, empatías y complicidades, tanto en la producción de las propuestas, como en el momento de las prácticas artísticas. Esta forma de producir los proyectos apela a la necesidad de generar comunidades de relación vinculadas por los deseos constituyentes de otras realidades afines. Su polo opuesto es el individualismo:

> Otro gran miedo es superar el individualismo. Definirse como el entrelazamiento de singularidades. No somos esos seres pequeños con nuestro pensamiento, con nuestra pequeña alma. Somos algo que habla, que se expresa a través de la palabra y somos esto. Este conjunto que luego se torna pintoresco con las tiendas en las acampadas: son el retrato de la potencia de la historia. (Negri, 2011).

-Los espacios de escucha:

El acto de escucha es imprescindible para actuar contra la subalternidad. Necesitamos esos lugares donde podamos entrar en contacto con las voces de quienes viven situaciones discriminatorias. Sus relatos son imprescindibles, pues son los componentes que nos faltan para entender la realidad que compartimos. Por eso insistimos en organizar momentos de escucha (algo tan difícil actualmente) para dar presencia propia a personas víctimas del desamparo social y ausentes de la esfera pública. Para ello, como explicaremos en nuestra tesis, nos servimos de la escena y de diversos dispositivos de convocatoria.

-La presencia de la comunidad:

El argentino Ricardo Bartís afirma:

> El texto y la poesía le dan una legalidad a esa otra cosa perversa, primitiva y desagradable que es que alguien quiera actuar, porque sabe que hay otra cosa mejor que lo que le pasa en la vida: que ahí, cuando actúa, vive intensamente, de manera más pura, y más plena. (Bartís, 2003, p. 14)

Actuar, pasar a la acción creando su correspondiente escenario nos permite vivir una situación de autenticidad y complicidad con el público, lo que motiva para participar en acciones colectivas, incluso cuando comparte una situación que no corresponde a su propia lógica. En las redes sociales hay cantidad de acciones con cierta teatralidad, los flash MOBS, teatro invisible, etc. Es un deseo de formar parte de algo, una comunidad efímera proyectada sobre la escena. Una de las propuestas que propone este "espíritu de grupo" es el festival del mismo nombre, que se realiza actualmente en la Vilette en París, *L'Esprit de groupe*, que presenta dinámicas y proyectos artísticos donde la noción de grupo, la multitud o en un sentido más amplio la comunidad, es el centro del proceso creativo.

Una de las obras que pudimos ver en dicho festival fue *The Record* del grupo neoyorkino 600 Highwaymen.[ii] Este dispositivo pertenece al género postdramático teatral, y se basa en convocar en escena a 35 o 45 amateurs, que no se conocen y que se

encuentra por vez primera en el escenario, para participar en una proposición de intervención corporal. Lo más importante para ellos es el deseo de participar, exponerse y hacerlo en equipo. El proyecto que se presenta como de "alta gama", en el C. C. G. Pompidou, revaloriza (legitimiza) su participación. Los directores de la propuesta la definen como un lugar de intimidad.

La composición sin narrativa es un conjunto complejo de intervención de cuerpos en escena, aparentemente caótico y espontáneo (vestuario de tonos muy vivos, iluminación sencilla pero con acentos), con una música de corte mínimal y experimental. Realmente la fuerza de la obra es la presencia de la gente moviéndose y mirando constante y directamente al público, haciendo algo que se considera "arte".

Christophe Raynaud. *The record* (2015). Centro Pompidou.

El dispositivo de composición tiene una lógica efectiva, ¿Como plantear una consigna de intervención escénica asequible a los participantes, 45 *amateurs* de todas las edades?

La cuestión que nos planteamos de ¿para qué sirve ver en escena el potencial de toda esta gente? La respuesta que dan los organizadores de la propuesta *600 Higwayven,* es que mediante la acción la gente va a amplificar su voz. Pero, ¿es esto cierto? Quizás

más que de voz, habría que hablar de presencia. Pero ¿es esta presencia una comunidad real? Esta acción, al no definirse como propuestas política, ¿tiene un potencial menos político? Realmente no tendría por qué, si la escena se presenta como un espacio de libertad y de reivindicación de la existencia de la gente común.

Roger Bernat radicaliza la potencialidad del encuentro considerándolo como algo político, es decir: activando la articulación y el debate social. El patio de butacas, por ejemplo puede convertirse en una asamblea:

> Hace años que pienso que el teatro es el único arte que realmente reflexiona sobre lo que significa ser una comunidad, sobre lo que significa la palabra nosotros. (…) El público ha dejado de ser espectador para transformarse ya no sólo en un participante sino en un transformador del evento, de manera que los factores de imprevisibilidad y del aquí y el ahora van a ser elementos comunes en cada una de las obras que se representen. (Bernat, 2012).

Artivismo y teatralidad expandida.

Para comenzar, vamos a definir a grandes rasgos qué es el artivismo. Como su nombre indica es una práctica que mezcla el activismo y el arte. ¿De qué tipo de arte se trata?:

> De una práctica radicalmente transdisciplinar. Esta transdisciplinariedad no se contenta con alterar los limites entre las diversas categorías del gesto estético sino que se infiltra en todos los territorios de la vida en todos los espacios, de lo más privados a los más públicos. (Lemoine y Ouardi, 2010, p. 80).

A finales de los años 80 y principios de los 90 con la aparición de la enfermedad del sida, los feminismos, el movimiento de reivindicación LGTB y muchos artistas reaccionan contra las políticas en torno a la pandemia y responden a las urgencias del momento agrupándose en colectivos para realizar acciones donde arte y activismo se reúnen para encontrar una eficacia reivindicativa y una repercusión política. La figura de artista es anónima dentro del grupo y sus herramientas artísticas están al servicio de la tarea política. Algunos ejemplos como Group Material, con los artistas Barbara Krugher, Doug Ashford, Julie Ault, Félix Gonzalez-Torres, o también el colectivo Guerrilla girls (anonimato total) son ejemplos de estas prácticas referentes hoy en día. Estas propuestas coinciden con el giro performativo al que nos referíamos en el punto 2, hacia una activación política:

> Para mí, cualquier arte a partir de los años 60 es indisociable de la política. No hablamos de política de partido ni de política práctica, hablamos de ejercicios de representación que provocan un movimiento político en el espectador en este caso. (Segade, 2016).

Respondiendo a la urgencia antes mencionada, se realizaron gran número de acciones públicas, performances u otro tipo de manifestaciones de denuncia, que actuaban contra el silencio, la violencia de la estigmatización y la inacción de los gobiernos. Primero en EEUU y más tarde en Europa, el grupo activista Act Up tuvo una importancia relevante, no solo por sus propias acciones sino también porque facilitaba apoyo logístico a actividades de otros artistas comprometidos en la lucha.

Pepe Espaliu estuvo en contacto con ellos, y realizó en España su conocida acción *Carrying* (1993), donde pone su vida en escena. El crítico de arte Adrian Searle, que acompañó al artista durante el taller, dijo que aquella acción fue "escultura y performance: fue mística, práctica teatral, mundana y transcendental. Podría decirse incluso que fue catártica, un ritual de atadura, curación y amor." (Eraso, S. 2013). La visión de un hombre enfermo llevado en volandas a través de las calles era como un juego de niños, pero jugado por adultos: dos personas cruzan sus brazos, sujetándose firmemente por las muñecas, formando una especie de asiento. El transportado, con los pies desnudos, suspendido entre la pareja portadora, con sus brazos abrazándoles los hombros, es conducido a lo largo de una cadena humana, sin tocar el suelo, de pareja en pareja y, a lo largo de una procesión, calle abajo. Esta acción poética, lanza un mensaje político reivindicativo, funciona como una acción de artes vivas, e implica el afecto como una tarea política contra el brutal rechazo social y estigmatización a los enfermos.

Procederemos a analizar las primeras propuestas de activismo antiglobalización pues ha habido muchas y de gran creatividad. Vamos a partir de finales de los 90, aquellas que conocimos personalmente. Fueron propuestas guiadas por la voluntad y necesidad de reactivar la reivindicación y desplazarla a otras situaciones sociales. En el momento surgió una autocrítica de las maneras usuales de reivindicación y de su eficacia, como por ejemplo las manifestaciones típicas o el hecho de realizarlas en fechas señaladas como el 1 de mayo, una forma de hacer hoy prácticamente ineficaz. Un planteamiento

fue politizar la creatividad, y de esta forma dar paso al artivismo como herramienta para generar nuevas situaciones.

Reclaim the Streets. London, 1995.

Reclaim the Streets. London, 1995.

Reclaim the Streets, Tute Bianchi (Monos blancos) y The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA) practicaron en su día un activismo anti-globalización y desplegaron escenificaciones, teatralidades y acciones planteadas desde la multitud y el anonimato.

En los últimos 15 años, el activismo ha sido atravesado por la teatralidad, o quizás ha sido a la inversa, es decir que la teatralidad se ha extendido como táctica en la reivindicación de los movimientos sociales. Convocadas en gran parte a través de las redes sociales, en estas intervenciones han sido generadoras de participación del público asistente.

En muchos casos, según las circunstancias por ejemplo en Cumbres como el G20, se ha recurrido al humor como una estrategia eficaz para ayudar a perder el miedo a los poderes fácticos políticos y desarticular la violencia.

En el seminario *Teatralidades expandidas* (Madrid, 2013), *No hay más poesía que la acción,* organizado por Artea en el Reina Sofía al que pudimos asistir en 2013, se investigaban la importancia de estos movimientos que recurren a la teatralidad:

> Este seminario propone indagar el uso de gestos, comportamientos, y actuaciones "teatrales" en el espacio social para manifestar desacuerdos y disidencias, así como estudiar el modo en que el arte actual y en concreto el teatro, han asumido y dialogado con estas teatralidades no artísticas. El giro en los acontecimientos sociales y políticos de años recientes ha devuelto al espacio público su rol como lugar privilegiado de manifestación de la comunidad. A diferencia del ultimo tercio del siglo XX, la acción disidente ni huye de la espectacularización urbana, refugiándose en ámbitos privados o clandestinos, sino que transforma y se muestra en el espacio público. (Artea, 2013).

Estas nuevas actitudes de colaboración han capitalizado un mensaje crítico que insistiendo en el hecho colectivo, han permitido poner de relieve el rechazo y la lucha contra las realidades abstractas y complejas (el neoliberalismo). En estos últimos 10 años, como hemos indicado más arriba, la presencia de las teatralidades como práctica no artística sino activista, se han dado muchas veces, por ejemplo durante la revuelta de la primavera árabe, el 15M en España u Occupy wall Street. Como afirma el Comité Invisible:

> La potencia política de las plazas reside en sus verdades éticas, porque estas nos arrancan del individualismo (cada cual para sí) y nos vinculan por todas partes a personas y a lugares, a maneras de hacer y pensar. De pronto ya no estamos solos frente a un mundo hostil, sino entrelazados. Afectados en común por la inmolación de un semejante, la demolición de un parque, el desahucio de un vecino, el disgusto por la vida que se lleva, el deseo de otra cosa. Sentimos que el destino de uno tiene que ver con el destino de los otros. La emoción misma de la palabra que se compartía en las plazas tenía que ver con el hecho de que se trataba de palabras imantadas por esas verdades que vehiculan otras concepciones/sentimientos de la vida. (Fernández-Savater, 2015).

Nuestra relación con el activismo comenzó en París, en la Escuela Nacional Superior de Arte (ENSBA). Allí realizamos el proyecto *Prêt-à-Précaire* (2003) junto con Xelo Bosch (de Fiambrera Obrera) y Julie Athané (que desarrollaremos en un punto 4.2) , y que para mi fue en realidad el inicio de una trayectoria utilizando prácticas de intervención escénica. Más tarde, en 2004, Julie y yo misma, lo organizamos también en Río de Janeiro. Conocer a Xelo y trabajar con ella, supuso penetrar una esfera creativa y crítica nueva para nosotras. Tras este proyecto realizamos otras acciones con

otros grupos, talleres, participación en el Foro Social de París y organización de encuentros y seminarios en diversas ciudades, como Buenos Aires, Valencia, Río de Janeiro, y París. Todas estas experiencias se convirtieron en una gran escuela de producción artística, adquirimos mucha experiencia en la producción, coordinación, organización y comunicación. Trabajábamos incansablemente y con gran pasión lo que nos ayudaba a hacer frente a las dificultades para llevar a término nuestro proyecto: nuestros estudios, nuestros trabajos alimentarios, nuestra obra artística.

Por otro lado haber vivido el despliegue del movimiento antiglobalización, fue algo sumamente enriquecedor para nosotras. Estuvimos en el Foro Social de París y participamos en un laboratorio de acciones que organizaron los hackers del Medialab. Estos encuentros con personas tan comprometidas y con una forma de participación basada en la generosidad, hicieron mella en nuestra forma de entender la práctica artística en su relación con la vida que prestaban también mucha atención a la afectividad, lo que potenciaba la eficacia de las acciones. Estos dispositivos de intervención, fueron para nosotras una referencia de modos de hacer diferentes de los que habíamos conocido en la Escuela de Bellas Artes. Era una pedagogía libre, abierta, intensa y autónoma que fuimos integrando en nuestras acciones durante tres años.

Todo esto nos ayudó a comprender la dinámica de nuestras maneras de hacer e influyó directamente en nuestras acciones: el cuidado de quienes trabajan con nosotras en la producción de una acción, el respeto de los demás y el co-aprendizaje. Con el activismo y el artivismo he aprendido a concretizar mis objetivos, analizar el por qué y el cómo de los mismos. La eficacia de una acción depende en parte de su urgencia crítica y de las características de lo que se reivindica, pero también de la energía que se desarrolla y los medios para hacer llegar el mensaje.

Vamos a analizar las gestualidades/teatralidades que se dan actualmente en el espacio público, aquellas que se proponen desde una plataforma activista o no. Hay gestos efímeros, que pueden responder a una cierta coreografía colectiva, como ocurrió por ejemplo en el 15 M, que muestran la fuerza posible de la articulación social y que puede ayudar a reconstituir una sociedad civil diferente.

Podemos citar las numerosas manifestaciones en Nueva York y en otras ciudades como Chicago, Boston, Minneapolis, Atlanta, Oakland en rechazo del sistema judicial con ocasión del caso Garner. Eric Garner murió asfixiado por el "abrazo mortal" de un policía. Mientras el policía le hacía esa llave para detenerlo y paralizarlo Eric Garnier decía: "¡No puedo respirar, no puedo respirar!". Éstas, sus últimas palabras fueron reproducidas por los manifestantes en las concentraciones y ocupaciones de espacios públicos donde expresaron pacíficamente su indignación contra la brutalidad policial contra la minoría negra.

Michael Skolnik. *This stop today (esto se acaba hoy)*. Grand Central Terminal de New York, 2014.

En la imagen de la estación de trenes de Nueva York, podemos captar la fuerza que puede tener un gesto aparentemente anodino, aplicado a una situación crítica de rechazo: los manifestantes mimetizan el gesto de asfixia que ocasionó la muerte de Eric Garnier. Un gesto fácilmente realizable por cualquiera que quisiera sumarse a la concentración, pero también una imagen simbólica muy fuerte. Quienes participaban entendían las consignas de la acción: hacer el gesto, mantenerse inmóvil, en silencio. Este gesto amplificaba simbólicamente la frase "no puedo respirar" repetida de forma casi inaudible por la víctima según el video que circulaba en la red. Al mismo tiempo

contienen un doble mensaje: “No puedo respirar” se convierte en “no podemos respirar”, un plural mayestático que engloba la voz de Eric Garner con la metáfora de la asfixia que provoca la injusticia social, la indignación y la impotencia de estos hechos.

We can’t Breathe (No podemos respirar), 2014.

Son gestos matrices, sencillos de reproducir que pueden generar una multitud de subjetividades críticas, pudiendo convertirse en virales. Las gestualidades virales tienen muchas posibilidades, a veces se hacen únicamente por una complicidad banal como en *Manequin Challenge:“*Como indica su título «El reto del maniquí», un grupo de personas tiene que quedarse congelado delante de la cámara, como si fueran verdaderos maniquíes” (El Mundo, 2016). La gente que acepta el “reto” realiza simples videos y los cuelga en la red. Pero otras veces, estos gestos de participación pública pueden tener un sentido crítico, de reivindicación. A menudo tienen una función social, por ejemplo frente a un evento nuevo que no se sabe como situar. El hecho de participar en él puede servir para liberar una tensión política. Un ejemplo de gesto viral puede ser “Trump is Coming” tras la elección de Trump como presidente de EEUU. La acción consiste en gente que sale huyendo cuando, estando en una situación completamente normal, alguien grita: ¡Trump viene¡ y en ese momento salen de estampida. Un gesto de rechazo, utilizando el humor. Acciones y gestualidades que nos ponen en relación mediante respuestas compartidas que parten de la teatralidad.

Otras formas de escenificación no políticas, vienen del *marketing* o la publicidad de guerrilla. La eficacia de la intervención en la esfera pública como irrupción no ha pasado desapercibida a la publicidad, con su habitual capacidad de recuperación de la artisticidad y el artivismo en estrategias de comunicación. La publicidad de guerrilla es la llamada publicidad del futuro, surge cuando los efectos de la antiguas maneras publicitarias: carteles, tracs, folletos en buzones, etc., se asimilan y pierden su eficacia. Por ello los activistas hablaban de una "guerrilla" de la comunicación. Este tipo de publicidad, fomenta una sobresaturación de información en la esfera pública, con un efecto neutralizante, utilizando la urgencia del discurso crítico del artivismo en un mensaje comercial.

Vamos a analizar 3 acciones realizadas desde iniciativas ciudadanas, que bien podíamos considerarlas como prácticas de artivismo, la teatralidad expandida, artes vivas, etc. Aunque no se definen así mismas como prácticas artísticas, utilizan la potencia de éstas últimas para obtener una mayor eficacia transformadora de la realidad.

Desarrolladas en tres países diferentes, México, Turquía y Ucrania, funcionan como escenificaciones que tienen una intensa carga poética y política. Las tres tienen en común una táctica, han utilizado el espejo como forma simbólica, metafórica o literal para darle eficacia a sus intervenciones.

La primera que vamos a interpretar es una acción de gran repercusión, la esperada reaparición de los zapatistas, en su marcha del 21 de diciembre del 2012 en México. Los zapatistas generaron un efecto de espera y sorpresa, que constituyó la fuerza de su acción. En su página Web, el Enlace zapatista, publicó un aviso: "Próximamente la palabra del Comité Clandestino Revolucionario Indígena". Se esperaba que hubiera un comunicado del EZLN en cada uno de los lugares donde marcharon los indígenas, pero el EZLN no publicó un manifiesto hasta la tarde. Los medios de comunicación y movimientos sociales estaban a la espera, mientras se volcaban sobre las profecías mayas del fin del mundo, el baktún 13. En total unos 50.000 indígenas marcharon en silencio en varias ciudades chiapanecas. Llegaron en cientos de camionetas hasta las inmediaciones de San Cristóbal de las Casas, dirigiéndose hasta el centro de la ciudad más de 20.000 zapatistas, otros 8.000 hicieron lo mismo en Palenque, 8.000 más

desfilaron en Las Margaritas, más de 6.000 en Ocosingo y unos 5.000 marcharon en Altamirano. La acción interrumpió el silencio mediático con la presencia de una gran multitud sin armas y en silencio, una demostración de la fuerza del movimiento de una comunidad unida.

En la intervención participaron mujeres, hombres, niños y jóvenes. Una acción multitudinaria y simultánea, en una hilera interminable, compuesta por cuatro filas, caminando hasta el centro de la población, avanzando bajo la lluvia, volviendo luego a la selva Lacandona. El texto del comunicado se dirigía "a quien corresponda" y estaba firmado "desde las montañas del sureste mexicano, por el Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General del EZLN, Subcomandante Insurgente Marcos". Decía: "¿Escucharon?, es el sonido de su mundo derrumbándose. Es el nuestro resurgiendo. El día que fue el día, era de noche. Y noche será el día que será el día. ¡Democracia! ¡Libertad! ¡Justicia!" (EZLN, 2012). El juego metafórico y poético del comunicado junto con la acción funciona como espejo reflectante de ese imaginario. En su metáfora invierten el orden de aquello que se derrumba. Gracias al silencio de su acción podemos escuchar y prestar atención, al ruido de "nuestro mundo" "derrumbándose". Con su marcha, su presencia en el camino, podemos ver su mundo "resurgiendo".

EZLN. Marcha zapatista silenciosa (2012).

Una acción donde el silencio también era la consigna clave fue la propuesta del movimiento ciudadano de Turquía en 2013 *"ciudadanos en pie*". Más de dos semanas de música, ruido y protestas contra el Gobierno en un ambiente festivo en el Parque Gezi y la Plaza Taksim en el centro de Estambul, que finalizaron abruptamente con una violenta intervención policial, los manifestantes turcos encontraron una nueva forma de protesta: estar en la plaza de pie y en silencio.

Esta forma de presencia en el escenario social basada en la in-acción y el silencio y contraria a la represión policial, puso de relieve la tensión y la actitud pacífica del movimiento en oposición a la del gobierno, y esto producía, simbólicamente, un efecto espejo. La acción mantenía la reivindicación de otra forma, esta inesperada, el mutismo convertido en resistencia. El iniciador de la protesta fue Erdem Gunduz, bailarín y performer turco que estuvo en la plaza solo durante más de cinco horas, la gente se fue incorporando poco a poco hasta que la policía les desalojó. Esta acción fue un desafío, la simple presencia de un cuerpo, estático, mirando al frente, junto con aquellos que fueron rodeándolo, fue suficiente como para provocar una reacción violenta por parte de las autoridades. El impacto viral de esta acción en las redes sociales, ayudó a que el gobierno no pudiera tomar medidas militares contra esta protesta pacífica. La acción continuó más días con personas en el lugar donde algunos manifestantes fueron asesinados.

Erdem Gunduz. *Manifestantes de pie* (2013).

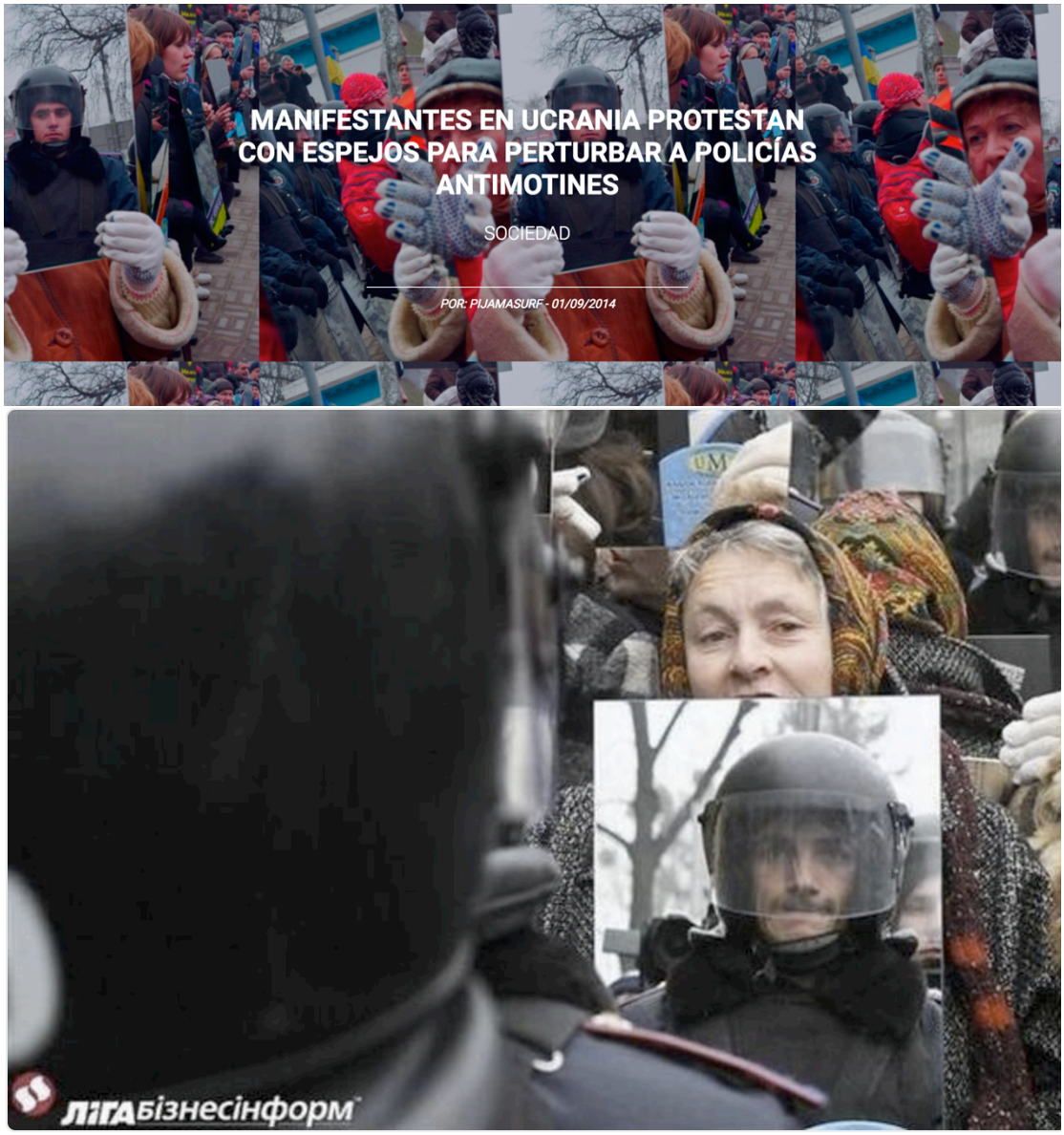
Acciones éstas, próximas de TAZ, las siglas en inglés de *Temporary Autonomous Zone* en castellano, "Zona autónoma temporal", un concepto que Hakim Bey describe en su conocido ensayo sobre el activismo de estas dos últimas décadas, en el que propone con la TAZ la posibilidad de crear espacios temporales como táctica sociopolítica activista independientes del capitalismo. Efímera, una TAZ sabe cuando ha de acabar, es decir, "Tan pronto como una TAZ es nombrada -representada y mediatizada- debe desaparecer, desaparece de hecho, dejando tras de sí un vacío, resurgiendo de nuevo en otro lugar, e invisible de nuevo en tanto que indefinible para los términos del Espectáculo" (Bey, 1991, p.2).

Lo que nos interesa de las TAZ es que añaden un valor al traslado, al desplazamiento, al movimiento y al presente como lugar de lucha, que es lo que nos queda ya que no tenemos futuro. Si te quedas en el lugar con las mismas prácticas quedas atrapado, la TAZ implica desplazamiento, tránsito, cambio y flexibilidad, significando así que en la vida todo cambia.

Son gestualidades con forma de devolución, que hacen de espejo. Hacer silencio para que puedan oírse a los demás, que pueda quedarse expuesto el poder mirar y verse. De total literalidad fue la acción con espejos realizada en Ucrania como protesta.

En Ucrania en 2016, algunas de las manifestaciones que tuvieron lugar en Kiev contra del presidente Viktor Yanukovych, han utilizado un elemento quizá inédito hasta ahora: espejos. Como respuesta a la brutalidad con que actuó la policía del país, los participantes de estas protestas pretendieron que con este simple gesto la policía se diera cuenta de en qué se había convertido, es decir, en agresores de un pueblo al que también ellos pertenecían.

En un ejercicio especulativo y de imaginación podríamos preguntarnos, qué podría pasar por la mente de un policía al verse reflejado en el espejos y, como si se tratara de un artificio mágico, se encontrara, súbitamente, por un lado, consigo mismo, y *del otro lado*, del de los otros, el de los manifestantes. El policía se ha convertido de pronto en parte de esa multitud compacta que alza la voz contra un gobierno que cree injusto.



Enric Juliana. Manifestantes con espejos en Ucrania (2014).

Estas tres acciones, corresponden a gestualidades reflejas, que hacen de espejo (en el caso de Ucrania literalmente). Crear silencio para poder oír a los demás, ver, ser visto y verse a sí mismo en situación.

3.2 Puesta en realidad. Etnografías experimentales: Living Theater, 81 Avenue Victor Hugo, Mapa Teatro/ Colombia, Tino Seghal.

La irrupción de lo real. Prácticas escénicas.

Durante la tesis doctoral analizamos prácticas artísticas que interfieren con lo real. Podremos observar que actualmente, hay en la producción artística una marcada tendencia a inscribirse en esta línea, tanto en la escena contemporánea, como en los medios de comunicación, en el activismo, etc.

> La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real que se ha manifestado en todos los ámbitos de la cultura durante la última década (…). El auge del documentalismo ha sido uno de los signos más claros de la necesidad cultural por devolver la realidad a los centros de representación privilegiados. (Sánchez, 2017, p.9).

Para introducir este deseo de interacción con lo real, vamos a analizar el grupo que inició una interrelación entre la teatralidad y lo real en los 60, unas de las primeras experimentaciones y más radicales: El Living Theater. El grupo pone en escena obras que cuestionan la sociedad americana y el sistema capitalista, desde una base crítica de referencia libertaria.

Como metodología de producción escénica, en los ensayos, la compañía del Living Theatre experimentaban, viviendo en sus ensayos lo que iban a representar, en un intento de acercarse lo más posible a la realidad y de ponerse en el lugar del otro. En una de sus obras, *La prisión* (1963), del autor teatral Kenneth Brown, el grupo puso en escena en 1963 el duro adiestramiento de una jornada militar en la base naval americana en Okinawa, Japón, en la que el autor de la obra permaneció durante meses. La obra mostraba la violencia, las vejaciones que sufrían en la escuela militar los soldados, que tenían como objetivo, despersonalizarlos. La metodología en los ensayos consistía, como define Malina en: "recrear en la tropa las relaciones aberrantes que se establecen entre guardias y prisioneros (..). En experimentar en carne propia la alienación y la opresión con el fin de poder hacerla llegar realmente, orgánicamente, al espectador." (Sánchez, 2006, p.9):

> La prisión es el Teatro de la Crueldad. Aquí está la esencia del Living Theatre. Es imposible salirse, como de un sueño. Está ahí, real, en el hueco del estómago. Desafiar al público. Decirle que no se le quiere implicar. No correr a la platea para abrazarle. Erigir una alambrada espinosa. Separar mientras no adviertan el dolor de la separación, mientras no quieran abatirla, estar unidos. Abajo las barreras. (Beck, 1968, p.23)

La aportación de las prácticas del Living fue fundamental: desarrolló metodologías como la creación colectiva, la improvisación como herramienta de creación y de representación, la inclusión del público en los espectáculos. Sus teorías teatrales entran en relación directa con su forma de vida. El grupo vivía en una comunidad de convivencia y trabajo organizada a partir de unos ideales anarcopacifístas que proyectaban en sus obras. Su posición política y artística les permitió experimentar los límites de la representación y la realidad. Su objetivo era encontrar una autenticidad que pusiera en relación directa la vida con la escena.

Paradise Now (1968) fue otra de sus propuestas más radicales, que realizaron durante un periodo de 4 años por Europa. En 1968, el Festival de Avignon censuró la obra, suspendiendo su representación al cuarto día. *Paradis now* consiste en una serie de situaciones pensadas para provocar en el público un estado de rebelión contra la idea del inmovilismo. La estructura del espectáculo es como un viaje, un proceso preparatorio. Plantean el teatro como una herramienta social, como una válvula de escape para represiones sociales.

Era el año de la revuelta estudiantil, de mayo del 68. En su paso por Francia Beck y Malina participan de la iniciativa de la ocupación del teatro Odeón por el *Comité de Acción Revolucionario* de los estudiantes en el barrio de Saint German des Prés, cerca de la Sorbonne. El escenario y patio de butacas se convirtieron en el espacio de interacción con el público en un debate constituido de una singular *pieza conversacional*.

La forma de hacer del Living aportó una serie de rupturas significativas en el terreno de la producción escénica:

> El reto consistía en introducir la vida en el tiempo teatral. El Living ya había renunciado a la transformación. Solo le quedaba romper el segundo elemento

definitorio de lo teatral: la acotación temporal. Y lo hicieron. Los asistentes podían intervenir y participar tanto en escenas físicas como en escenas de debate. El tiempo de la representación se hacía flexible. (Sánchez, 2007, p.13)

Gianfranco Mantegna. *Paradise now*, Living Tehatre (1968).

Estas nuevas prácticas de interrupción de lo real, que transforma el papel del espectador facilitando su participación, es una de las claves de acción que valoraremos en nuestro análisis de prácticas escénica.

En el Living, lo importante es presentar el actor, como sujeto, en toda su realidad. Se pone el énfasis en la continuidad entre el arte y la vida. Actualmente, hay muchos trabajos artísticos que se involucran con las problemáticas que planteaba *el Living*, propuestas que presentan la violencia estructural del sistema a través de la exposición de experiencias reales.

Una de las últimas propuestas que hemos podido presenciar recientemente (2016), donde los actores efectivamente irrumpen desde su realidad como sujetos, es en la obra *81 Avenue Victor Hugo* (2015), dirigida por Olivier Coulon-Jablonka y texto de Olivier Coulon-Jablonka, Barbara Métais-Chastanier, Camille Plagnet. Marie-José Malis, directora del Teatro de la Comunne encargó a este director una "pieza de actualidad" una obra sobre la situación de la zona de Aubervilliers donde está el teatro.

Producción La Commune. *81 Avenue Victor Hugo* (2015).

La obra consiste en una puesta en escena de auténticos relatos de los migrantes que vivían en el espacio ocupado en el número *81 Avenue Victor Hugo* del barrio de Auverbilliers, (periferia de París) contando su travesía desde sus países de origen hasta llegar a Francia y su situación actual. Tras vivir cuatro meses en la calle, este grupo de migrantes sin papeles decidió ocupar el edificio. La obra generaba una complicidad entre el público y los narradores, los cuales contaban sus vidas en la ciudad, con una sobria teatralidad.

La escena empoderaba a los actores cuando nos contaban en primera persona las inimaginables situaciones que atravesaron poder subsistir en Europa, incluyendo la denuncia de su situación laboral, teniendo en cuenta las paradojas que plantea el sistema europeo a los migrantes ilegales, como por ejemplo tener trabajo con contratos indefinidos sin permiso de residencia, o trabajos muy precarios sin contrato. Todo lo que significa no tener derechos para denunciar los abusos que sufren habitualmente en su trabajo. Sus relatos visibilizaban experiencias inimaginables, que nos son ajenas pues no las vivimos, exponían la actitud xenófoba de Europa, la falta de hospitalidad, la difícil relación postcolonial, y como habían sobrevivido, hasta llegar aquí. Todo ello, lo contado sin dramatismo (estaba ya en el relato) con gran naturalidad, mirando directamente al público, con una escenografía limitada, que daba intensidad a la situación.

El que no tuvieran papeles y lo dijeran públicamente, los ponía en una situación peligrosa, que podía terminar mal. La gira por el circuito teatral francés, tuvo gran éxito y fue un escudo que protegió a los participantes. Pero la exposición de su realidad trajo consigo un problema mayor: la visibilidad. Valoramos a menudo la visibilidad como estrategia, pero, paradójicamente puede ser un arma capaz de fragilizar la situación de los participantes como fue el caso. Su exposición mediática hizo que fueran denunciados por el ayuntamiento del lugar y expulsados del edificio abandonado que habían ocupado. Se quedaron sin alojamiento, la realidad volvió para imponerse. Durante cierto tiempo, fueron alojados en el teatro que produjo la obra pero esta vez, no actuaban, dormían en el escenario.

Hay muchos trabajos artísticos que se involucran en la problemática de personas en situaciones de extrema precariedad y vulnerabilidad. Pero, a veces, esto supone ponerlos en peligro. Es difícil trabajar en directo con la realidad. Son realizaciones de difícil materialización, delicada, pues sus consecuencias pueden ser positivas pero, en algunos casos, también negativas para los participantes. Lo que plantea la cuestión de la responsabilidad de los organizadores de este tipo de propuestas.

En nuestra práctica artística, realizamos este tipo de trabajos con la intención de dar visibilidad a los conflictos que habitualmente pasan desapercibidos. Tenemos que asumir que quienes proponen estas prácticas, tienen una situación privilegiada, muy diferente de la de los participantes. Una realidad que pudimos constatar en nuestra propuesta, *Puro Souvenir* (2006-2013) que desarrollaremos en el punto 4.3 Los migrantes que participaron en la misma, pudieron beneficiarse de la empatía y apoyo del público, pero por otro lado un de ellos perdió su trabajo como consecuencia de su intervención. Una cuestión que desarrollaremos más adelante.

Una cuestión fundamental a la hora de realizar estas práctica, es la de prestar gran atención a la problemática de los participantes, y asumir la responsabilidad, de paliar y prevenir, en la medida de lo posible, los efectos negativos que la acción puede generar en sus vidas.

Una de las premisas que nos interesa de la práctica teatral de Augusto Boal, creador del Teatro del Oprimido, es la metodología que utiliza proponiendo un lenguaje propio disponible no sólo como técnica teatral sino aplicable como táctica, en otros dominios de la actividad humana: "la psicoterapia, la pedagogía, la acción social y la política." (Boal, 2002, p.26). Este aspecto de salirse del teatro para proyectarse en otras zonas de intervención social es un aspecto que nos interesa estudiar. Los participantes pueden ser desde actores profesionales hasta activistas del Movimiento Sin Tierra en Brasil. El Teatro del Oprimido analiza el pasado para, partiendo de este análisis, imaginar cuál será la forma de habitar el futuro. De ahí el *Teatro legislativo,* concepto lanzado por Boal, para tratar sujetos políticos urgentes, poniendo en escena representaciones de otras realidades posibles, basándose en el diálogo entre actores.

La definición del teatro para Boal se basa en la capacidad que tienen las personas de observarse a si mismas en acción. El teatro es el arte de ver-se, de encuentro entre actores y espectadores. La premisa de este teatro se centra en intentar comprender mejor nuestro mundo para poder transformarlo. Es una forma de conocimiento, donde plantear el futuro en vez de esperarlo: "Ya hay mucho teatro que interpreta la realidad, hay que transformarla" (Boal, 2002).

Un principio fundamental de este teatro está basado en el espectador al cual se le ofrece la posibilidad de intervenir y transformarse en protagonista de una acción dramática. Hay propuestas actuales que tienen relación con el teatro del oprimido en su intento de querer transformar la realidad directamente: proponer nuevas leyes posibles, imaginar y vivir de otra manera durante el tiempo de representación. En *Some Use for your Broken Clay pots*, Christophe Meierhans[iii], organiza un encuentro en el que la escena sirve para imaginar otros modelos democráticos de sociedad. Lo interesante de esta propuesta es crear un espacio para el debate común, cómo poder mejorar el sistema de organización política. Aprovecha el poder de la escena como lugar de proyección de posibles escenarios sociales, experimentando una democracia representativa en un tiempo limitado.

La escena como práctica etnográfica experimental.

En este punto vamos a analizar la relación con las derivas situacionistas desde el trabajo del grupo Mapa Teatro de Colombia. Este grupo desarrolla un trabajo multidisciplinar que les permite proyectar diversos problemas sociales y su complejidad en el territorio del arte. Sitúan su trabajo como artes vivas. Rolf Abderhalden, director de Mapa Teatro, define así el concepto:

> Las artes vivas no son portadoras de información, son recicladoras problematizadoras, traductoras es decir traidoras de información, es decir de experiencias poéticas y acontecimientos estéticos y haciendo del acto de creación un posible acto de resistencia micropolítica contra las formas que ahogan la vida (Abderhalden, 2016).

Sus puestas en escena, actos performativos, vídeo-instalaciones, intervenciones en el espacio público, etc., proceden de producciones procesuales inscritas en contextos específicos de la ciudad de Bogotá. La realidad local es el núcleo que analizan en su laboratorio de investigación y experimentación.

Otro aspecto que nos interesa para la investigación, en relación con Mapa Teatro, y es un punto importante de la misma, es el hecho de incluir en su trabajo un estudio etnográfico previo: establecimiento de contactos e investigaciones del contexto donde está proyectada su intervención. Establecen una correspondencia y diálogo con la ciudad, con los tejidos sociales de diferentes barrios, realizando psicografías afectivas, que analizamos en esta tesis, con las que generar encuentros con los actores y las problemáticas que se plantean. Otro aspecto interesante de Mapa Teatro es que en estos procesos colaboran personas ajenas al arte contemporáneo, lo que contribuye a sensibilizar otros públicos no relacionados con la escena del arte.

Para la realización de sus mapas de estudio, trabajan a la vez, con expertos (arquitectos, antropólogos, urbanistas, etc.) y habitantes de los barrios ajenos en general a estas disciplinas. En algunos actos performativos los habitantes de la ciudad participan convirtiéndose en actores que transmiten sus mensajes. En los espacios artísticos (museos, centros culturales, teatros) proponen intervenciones que desplazan la problemática de su práctica en los barrios, para establecer el diálogo entre diferentes esferas del espacio público.

En el proyecto *Testigo de las ruinas* parten de cartografías de "prácticas sociales inéditas, de historias de vida irremplazables, de inigualables historias de sobrevivencia. El fin de la historia de una *singularidad* local que deviene, al desaparecer, un no-lugar, homogéneo y global" (Rick, 2013).

En este proyecto, *Testigo de las ruinas*, operaron en dos espacios que vamos a diferenciar, uno el que se realiza con y sobre el propio tejido urbano de uno de los barrios más antiguos del centro de Bogotá, el barrio Santa Inés-El Cartucho. Barrio demolido en su integridad. El otro destinado a diferentes espacios culturales donde se muestra el resultado de la primera parte del proyecto mediante una puesta en situación con actores (vecinos del ex-barrio) y el registro de la primera intervención en el solar de ese barrio. Mapa Teatro en este caso, se sitúa como "testigo" (respondiendo al título del proyecto) para convocar al público, que se convierte a su vez en testigo/cómplice, en un intento de re-construcción de la memoria colectiva.

Para una mejor comprensión del proyecto, vamos a contextualizarlo en el Barrio del Cartucho, tal y como lo describe su co-director:

> (…) ese lugar, donde sobrevivieron durante décadas millares de personas, entre recicladores, bodegueros, hoteles, misceláneas, pequeños comerciantes pero también desplazados por la violencia, traficantes de drogas y de armas, fue arrasado entre 2000 y 2003 para convertirse en un moderno parque de la ciudad, el Parque Tercer Milenio, que fue inaugurado en junio de 2005 (Abderhalden, 2016)

En el proceso de producción que duró unos tres años, las primeras intervenciones sirvieron como base y alimentaron de las siguientes.

-2002 y 2003: presentan, sobre las ruinas del barrio, dos actos performativos: *Prometeo primer acto* y *Prometeo segundo acto*.

-2003 y 2004: realizan dos grandes instalaciones en el Museo de Arte Moderno de Bogotá: *Re-corridos* (Mapa Teatro) y *La limpieza de los Establos de Augías* que corresponden a los actos performativos en el barrio del Cartucho.

-2004 y 2005 continúan el proyecto con un acercamiento y seguimiento de la construcción del parque en la zona del antiguo barrio.

-En mayo de 2005 presentarán al público, tras la inauguración del nuevo parque, el resultado de este proyecto: una instalación con alusiones a la arquitectura, con videos y sonido y de una "video-performancia", dividida en dos partes:

Parte I: *La liberación de Prometeo*. (Antes de y durante la demolición del barrio)

Parte II: *La limpieza de los Establos de Augías*. (Después de la demolición y durante la construcción del parque).

Epílogo: *Leteo* (después de la construcción del parque).

Mapa Teatro. *Testigo de las ruinas.* 2005.

> Durante la última fase de la demolición del barrio (2001-2003) Mapa Teatro desarrolló un proceso artístico transdisciplinario -conformado por artistas de distintas disciplinas, antropólogos, arquitectos, trabajadores sociales, etc.- con antiguos habitantes del sector a partir de mitos y relatos poéticos, *La liberación de Prometeo, Los Trabajos de Heracles*, capaces de generar la producción de narraciones propias y de imágenes locales, constructoras de subjetividad… (Valencia, 2008)

La mejor descripción de este proyecto, -que se presentó en diferentes teatros, espacios escénicos, museos, incluso realizó una gira europea desde 2005 en las ciudades de Praga (Four Days in Motion Festival), Berlin (Hebbel Theater) y Zurich (Festival Internacional de Zurich) – es la dada por el propio Mapa Teatro:

> *Testigo de las Ruinas* es una refinada metáfora universal del trágico -porque delicado y vulnerable- paso del hombre por el mundo que busca poner en perspectiva, a través de la mirada de un grupo de artistas colombianos, una experiencia local, contradictoria y compleja, que se resiste a los estereotipos. Es

> una obra que transita entre la video-instalación y el teatro documental. Sintetiza de manera no-cronológica ni lineal la experiencia de Mapa teatro en el proceso de desaparición de un barrio emblemático de la ciudad de Bogotá: Santa Inés - El Cartucho y la aparición de un parque en ese mismo lugar, a través de las imágenes y los sonidos más evocadores de éste proceso. No hay actores, en el sentido tradicional, sino performeros que manipulan cuatro pantallas y cuatro video-proyectores en el espacio contribuyendo, a través de una coreografía, a la significación dramática de los relatos de antiguas habitantes del sector y de obreros que construyeron el parque. A través de una experiencia personal y al mismo tiempo, colectiva, lúdica y dramática, los espectadores configuran a lo largo de la obra su propia representación de un mundo lejano pero inquietantemente próximo y familiar a la vez. Ni documental, ni crónica periodística, ni registro sociológico, Mapa reitera su interés de plasmar, hasta el final, su experiencia como testigo a través del gesto artístico. (Mapa Teatro, Productor, 2005)

En *Testigo de las ruinas,* los espectadores podían ver y escuchar los relatos y las narraciones de antiguos habitantes del lugar (*Prometeo:* 1ª parte); de obreros que trabajaron en la construcción del parque (*Heracles:* 2ª parte) y los testimonios de quienes transitan actualmente por ese no-lugar de la ciudad (*Leteo:* epílogo). En palabras del propio Mapa Teatro "(…) a través de un dramático juego espacial donde la arquitectura se desplaza, construyendo y de-construyendo el lugar; desplazando con ella las imágenes y los sonidos." (Valencia, 2008).

Mapa Teatro proyecta un escenario para una memoria por construir, partiendo de la observación, seguimiento e intervención afectiva y creativa con los vecinos del barrio y otras formas de narración como la inclusión de los relatos de sus habitantes.

En esta realización, se recurre a una dramaturgia basada en el mito de Prometeo a partir del texto de Heiner Muller (1985). Prometeo roba el fuego a los dioses para dárselo a los humanos, por ello será castigado con el exilio en el Cáucaso, donde será encadenado a una piedra. El hígado de Prometeo alimenta diariamente a un águila, cuyas heces, sirven a su vez de alimento al desterrado. Miles de años después, Heracles liberará a Prometeo, tras franquear el muro de hediondez que le rodeaba. Esta imagen correspondía a la descripción que hizo del barrio Santa Inés-El Cartucho, el Mapa Teatro: un paisaje devastado. El uso del mito y de un texto dramático es una solución útil por diferentes motivos: los habitantes del barrio representan textos del Prometeo de Muller junto con sus propios relatos; la utilización del mito se presenta como una oportunidad de encuentro entre la situación y los vecinos; es eficaz para construir

puentes entre el pasado y el presente, diferentes registro culturales (textos dramáticos y relatos populares). El cambio en el *Promoteo* de Müller contiene una contradicción, ya que una vez frente a Heracles, Prometeo no está muy seguro de desear su liberación. Tiene más miedo a la libertad que a seguir encarcelado con el águila, puesto que se ha acostumbrado a ella.

Mapa Teatro explicita en su proyecto la complejidad del desalojo de los vecinos de este barrio donde se mezclan aspectos como, el deseo, el temor, el exilio y la liberación. El primer objetivo del Mapa Teatro fue conseguir la colaboración de un grupo de habitantes representativos de la heterogeneidad del barrio, lo que supuso una estrategia de aproximación, un proceso a menudo invisible pero muy laborioso e incluso difícil, para ganar su confianza y poder así desarrollar el proyecto. Esto conllevaba el hacer una cartografía y realizar una convocatoria para atraer a personas con perfiles diferentes y de diversas procedencias y estratos socio-económicos. El proceso de trabajo, un laboratorio de creación de un año de duración, se basó en una propuesta abierta, privilegiando la escucha y la flexibilidad para definir las necesidades.

> El artista y el etnógrafo sostienen, desde un inicio, miradas y posiciones distintas sobre el mismo objeto o, en este caso, sobre los mismos sujetos. Por lo general, un científico social llega con *hipótesis* que serán *objeto* de verificación; el artista tiene, ante todo, intuiciones que le permitirán o no hacer visibles objetos, prácticas, imágenes, relatos. Aunque esta oposición puede parecer hoy un tanto reductora debido a la óptica transversal que aplican actualmente en su trabajo, tanto artistas como investigadores sociales, es interesante observar que la finalidad o el *destino* de un proyecto como este no hubiera sido el mismo desde la perspectiva de un "puro" investigador social. (Abderhalden, 2016).

Al final de este laboratorio, que Heiner Müller denominó, *laboratorio del imaginario social*, una noche de diciembre de 2002 se realizó en un barrio semi-destruido, un acto "performativo", una *instala-acción*, con la participación de un grupo de habitantes: *Prometeo: Ier acto*. En esta presentación pública, a la que asistieron muchas personas habitantes del barrio y de otros barrios de la ciudad, se pusieron en escena los relatos y las narraciones visuales, sonoras y gestuales nacidas de la experiencia del laboratorio.

Un año más tarde, en otra noche de diciembre de 2003, se presentó *Prometeo: 2º* acto: sobre las ruinas del barrio:

> En ausencia de toda huella, habíamos propuesto a cada uno de los participantes

> escoger el lugar, más significativo de la casa: algunos escogieron el dormitorio o la sala, otros el baño o la cocina, según la relación que hubiesen tenido con esos espacios. Instalamos allí, en ese fragmento temporalmente *re-construido* de barrio, los muebles y los objetos escogidos y, allí mismo, se re-instaló cada uno de los participantes por espacio de una noche. Pequeñas acciones, individuales y colectivas, alternaron con proyecciones de video sobre grandes pantallas que daban cuenta de lo que había sucedido, durante un año, tanto en sus vidas como en el barrio. Al final, el grupo de participantes, y un centenar de antiguos habitantes de Santa Inés-El Cartucho, bailaron al son de un bolero sobre las ruinas del barrio. Como cuando el dios Shiva baila sobre la destrucción: algo en la vida renace y se regenera (Abderhalden,2016).

El proyecto de Mapa Teatro recogió también, tras un largo periodo de producción e investigación sobre el contexto (el barrio del Cartucho), diferentes testimonios que ponen de relieve cierto sentimiento de liberación. Testimonios útiles y necesarios para preservar la memoria histórica del lugar.

Es interesante señalar que Mapa Teatro, trabaja en los espacios "entre" y con diferentes niveles de significación: entre la representación y la presentación, entre la marginalidad y lo que está "integrado" lo que pone de relieve en sus particulares puestas en escena. Por ejemplo, mientras están cambiando el escenario la acción continúa, no hay transición entre una escena y otra. Esta trasformación en directo, sirve para distanciarse de la teatralidad, dando una imagen de la "construcción" de la ficción, mientras preparan una instalación video o una actriz hace una performance.

Escenarios de interpelación artística en el espacio público de la urbe y el museo: referencias Tino Seghal.

Tino Seghal es una artista de Gran Bretaña, uno de los artistas más reconocidos actualmente, Premio de la bienal de Venecia en 2013. Con una formación doble en economía política y danza contemporánea, formó parte de las compañías de danza de coreógrafos como Jérôme Bel y Xavier Le Roy.

Sus propuestas investigan la relación con la presencia de los cuerpos y la danza como posibilidad de transformación, generalmente son acciones desarrolladas en la institución museística. Plantea otra estrategia, no se posiciona en contra de la industria cultural, participa del mercado y de la institución y sus piezas se pueden comprar, la novedad es el tipo de contrato con la institución, es oral, y del que se adquieren los derechos de

producción y presentación. Sus piezas, están seriadas y no son obra única. Seghal no vende objetos ni documentos, vende momentos y gestos, parte de una posición economía ecologista, ya no necesitamos producir y consumir más objetos.

En sus acciones sus actores desarrollan coreografías abiertas, experiencias y vivencias en el momento presente, estructuradas con consignas a los participantes e improvisación. El público en ocasiones puede participar.

Pudimos asistir a su proyecto en el Centro de Arte Contemporáneo Palais de Tokyo de Paris en noviembre de 2016. Fue invitado con una *carte blanche* (carta blanca), libertad total para configurar su propuesta en la totalidad de los 13 000 m² de superficie de exposición. En la totalidad del centro Tino Seghal invita a otros artistas a participar con sus instalaciones: Daniel Buren, James Coleman, Félix González-Torres, Pierre Huyghe, Isabel Lewis y Philippe Parreno.

En esta propuesta, Tino Seghal propone un conjunto de micro-acciones que se desarrollan en la totalidad del centro en diferentes tiempos. La propuesta expositiva está estructurada en un trayecto del espectador por el centro, por medio de las acciones planteadas en el mismo. Una parte de las acciones consiste en el abordaje de los participantes al público con preguntas. En el inicio del recorrido una actriz recibía al público con un baile desarticulado y preguntaba: ¿Qué es el enigma? Tras esta situación nos adentramos en la gran sala vacía, donde un niño se acercaba para preguntar:¿ Qué es el progreso? Al contestarle, se acercaba a la conversación un actor joven que la continuaba. Acompañándonos hacia otra zona, salía al encuentro después otra persona de mayor edad, contando una anécdota personal, siempre caminando en un recorrido por el centro, donde otra persona de mayor edad te abordaba finalmente para contar otro relato. Caminar coincidía paulatinamente con la edad de los participantes, que hacía la ilusión al proceso del paso del tiempo y de la vida como camino, desde la infancia hasta la vejez.

La acción tiene un vínculo a la relación tan estrecha del caminar y el pensar que tantos filósofos han planteado y experimentado, el andar como activación del pensamiento, lo que favorecía un diálogo para intentar responder preguntas aparentemente simples pero que necesitaban de un tiempo de reflexión.

El hecho de hacer preguntas en la práctica escénica es una estrategia que se repite en muchas acciones actuales. Nosotros también lo experimentamos con la acción *Puesta en cuestión* (que desarrollaremos en el punto 4.6.1) en la que planteábamos, desde un grupo, preguntas al público sobre la vida que llevamos, preguntas a veces difíciles de plantearse y contestar por ellos, pero que las compartimos.

La situación que propone Tino Seghal es la de una aparente oportunidad de sociabilidad. Los participantes cuentan también relatos personales, íntimos, pequeños recuerdos e impresiones de su vida. Esta situación en el museo genera un lugar de escucha que difícilmente pueda darse en París en la esfera pública, donde el espacio de sociabilidad está muy limitado. En España, en Cuba, en Argentina, nos hemos encontrado fácilmente con este tipo de situaciones. Recientemente estábamos en la parada de un autobús y una mujer nos contaba su relato, diciendo que estaba cansada, que había limpiado todos los azulejos de la cocina, que su hijo parado la iba a ayudar y que pensaba que debería distribuirse mejor su energía en el tiempo puesto que es una jubilada y no tiene prisa. Esta misma situación puede en París hacer pasar a esta persona espontánea y sociable por una desequilibrada. Sin embargo cuando esto ocurre en el Palais Tokyo el público va predispuesto a vivir una experiencia. En la esfera de lo cotidiano, en la vía pública, nadie tiene "tiempo" que ofrecer a un desconocido, la gente no tienen tiempo para escuchar el proceso de la historia, el desarrollo.

Asistimos varias veces a la exposición de Seghal para tener varias impresiones, y contrastar conclusiones. Observamos en esas visitas que cuando nos encontrábamos con el público, y nos hacían preguntas o nos contaban un relato no les podíamos preguntar nada, se iban sin contestar nada. Cuando lo hacíamos cambiaban de tema y finalmente desparecían. Esto generaba malestar en los visitantes, les irritaba tener que escuchar una historia pero no poder interaccionar. En los participantes las consignas de intervención estaban pautadas con relatos predefinidos. Daba la impresión de estar hablando con alguien de un país con mucha represión social como Corea del Norte, donde los discursos están muy compuestos por una narrativa oficial. Esto les daba una imagen robótica o reprimida, de cierta sumisión ante la autoridad. La mayor parte de la gente que participa eran voluntarios y otra parte actores, existía una diferencia notable. Los voluntarios no sabían sostener momentos donde evitar preguntas que los interpelaban

directamente como : ¿Porqué trabajas en este proyecto? Y decían cosas como: "debo contar mi relato". Se hacía extraña esta imposición. Los actores tenían más herramientas para sostener la acción:

> Tino Seghal ofrece momentos a vivir, realidades programadas, situaciones a compartir dentro del museo. Situaciones que, por el lugar en que ocurren y por la relevancia que tienen, forman ya parte de la historia del arte y, al mismo tiempo, del futuro. Situaciones que desaparecen una vez han sido, negándose así lo perenne dentro de la institución. (Manen, 2012)

Participamos el 24 abril 2016 en el taller workshop que daba Tino Seghal en el Palais Tokio como preámbulo a la gran exposición de octubre 2016 en el mismo lugar. En el taller él planteaba unas acciones a seguir: rodar en círculo todo el mundo mientras nos presentábamos y decíamos nuestro nombre. La gente hacía todo lo que se le pedía, entraba en el juego voluntariamente, pero esta voluntad parecía eclipsada por la figura del artista, era sorprendente como la gente estaba maravillada de estar con él, parecía un gurú.

En el taller, mientras realizábamos las acciones junto con él, nos hablaba de la importancia de establecer afectos, vínculos, del individualismo, de la comunicación. Luego nos pidió que contáramos alguna anécdota o algo en relación a nuestra vida mientras andábamos girando en círculo, rotando el desplazamiento hacia delante, hacia atrás. Cuenta con una metodología propia para activar la desinhibición de los participantes. Su proyecto en Palais Tokyo apelaba, a nuestro parecer a la falta de comunidad en la que vivimos, la falta de escucha que se permite en un espacio donde se pacta un encuentro, un escenario de interacción social.

3.3. El uso de la autorepresentación como metodología escénica para la subjetividad política. Referencias: Jérôme Bel.

> Lo verdaderamente importante es que en la época global el capitalismo y la realidad coinciden. La época global es, pues, antes que nada un punto de llegada. El resultado de una Gran Transformación que ha puesto fin a la alianza histórica entre estado del bienestar, capitalismo y democracia, que ha desarticulado a la clase trabajadora en tanto que sujeto político. (López Petit, 2009, p.17).

En este apartado vamos a desarrollar un análisis sobre el uso de la autorepresentación en la escena como estrategia para la afirmación de la subjetividad política. También para la visibilización de personas de tejidos sociales carentes de derechos sociales y receptores de la violencia de la marginalidad.

La autorepresentación en escena a lo largo de la historia, ha podido ser un espacio de proyección de todo tipo de conflictos situaciones y personas:

> Cuando el otro se transforma, incluso cuando se transforma en un personaje socialmente inferior a sí mismo o cuando simplemente se autorrepresenta, adquiere un rango de superioridad por el hecho mismo de la transformación. (Sánchez, 2007, p. 6).

En nuestro trabajo artístico, la autorepresentación ha sido una estrategia fundamental para que en determinados proyectos ésta permitiera una ampliación de la voz de diferentes personas con sus problemáticas. Como ejemplo, en el proyecto *Agencia Souvenir* (2006-2013), propusimos situaciones de encuentro con personas migrantes para que nos contaran sus propios relatos de su vida en la ciudad, quienes padecen racismo y precariedad. Plantear un dispositivo que permita escuchar sus deseos, su creatividad para encarar la realidad, es eficaz cuando posibilita el espacio para la potencia política:

> El ideal de esfera pública está consensuado en la racionalidad, incapacita los sujetos y subalternos para merecer ser sujetos de pleno derecho en el espacio público. Lo que les caracteriza a los sujetos populares es el desbordamiento emocional. Lo que hace la esfera publica de corte burgués es reprimir todo aquello que es una potencia política en las clase subalternas, que es su capacidad de imaginar, inventar, proyectar políticamente a partir del deseo, en la medida que todo eso se suprime sirve para dejar fuera de la realidad de la esfera pública al ideal de los sujetos subalternos (Expósito, Romá,12- 2016).

Lo que nos interesa desarrollar es como la puesta en situación puede configurarse como plataforma potencial para que la voz de los participantes pueda amplificarse desde un lugar de escucha. ¿Dónde está la potencialidad de estas subjetividades?:

> El arte participa de la política de muchas maneras: por la manera en que construye formas de visibilidad, por la manera en que transforma la práctica de los artistas, por la manera en que propone medios de expresión y acción a quienes estaban desprovistos de ellos, etc. Lo que es políticamente relevante no son las obras, sino la ampliación de las capacidades ofrecidas a todos y a todas de construir de otro modo su mundo sensible (Rancière, 2010).

Spivak lanza la pregunta en su ensayo *¿Pueden hablar los subalternos*? (2009) para cuestionar los márgenes de la subalternidad y cuando una persona puede constituirse en una subjetividad política. Ella articula una crítica a la forma de resolución de este hecho sobre la representación. Spivak al centrarse en este ensayo desde un estudio poscolonial revierte la postura crítica sobre las diferentes miradas desde los países que han sido colonizadores y los colonizados. Desde nuestra práctica artística, planteamos que hay personas que padecen una situación de subalternidad, afirmar que son subalternos, parece una condición inamovible. Sí tienen una voz, solo que no tienen los medios ni el espacio de escucha disponible para ser activada. Spivack señala que la representación es volver a presentar. Asensi en la introducción crítica al texto de Spivak parte una clave de estudio para este punto de la tesis:

> (…) el problema teórico de la representación del subalterno en todos los polos de este proceso es: en el del sujeto que trata de representarlos, (el intelectual), en el del objeto de representación (el subalterno) y en el modo de representación (la teoría, el método, el concepto). (Spivack, 2009, p.10).

Para que la autorepresentación se constituya como una herramienta eficaz hay que estudiar los parámetros de la situación de intervención, el contexto de los afectados y trabajar desde una proximidad. En nuestro trabajo artístico desplegamos pactos y diálogos, negociaciones que dan valor al proceso, y donde reside la mayor parte del aprendizaje y del encuentro. El dispositivo tiene que asegurar el lugar de la "re-presentación" (volver a presentar) la voz del participante en la puesta en situación. La voz del sujeto se pronuncia en un marco que la dignifica y entonces se puede constituir una reivindicación.

En las artes escénicas y en el arte contemporáneo, se han realizado diferentes propuestas que utilizan la presentación de personas en una situación de subalternidad o de marginalidad. Recientemente, en el momento de escribir este apartado se ha dado una polémica por la propuesta *Exhibit B* del artista sud-africano Brett Bailey, conformada por 12 "cuadros vivientes" que evocan "los zoos humanos" que se dieron a finales del XIX. Se articula como una reproducción escénica de lo que fueron aquellas exposiciones universales coloniales que mostraban a gente de África como animales encerrados en un zoo, esta vez con actores negros encerrados en jaulas.

La función, en su paso por París el 17 de diciembre del 2014 en el Centro Cultural 104 del distrito 19, suscitó un fuerte rechazo, como ya pasó en Londres: grupos y militantes antirracistas se manifestaron en contra y consiguieron incluso anular las funciones.

Este ejemplo nos parece interesante para investigar sobre formas de representación. La voluntad del autor Brett Bailey, parte de una posición crítica, intentando denunciar la historia colonial y de la relación que tenemos con ella, centrada en los imperialismos franceses y belgas en África central y en el Congo. Él comenta en el dossier de prensa de la obra *Exhibit B:*

> Mi obra explora las dimensiones y la complejidad del paisaje africano colonial y postcolonial. África es a menudo considerada como un caso perdido, un continente sin esperanza. El acento está puesto sobre el estado de ruina olvidando que durante los últimos quinientos años África ha sido desvalijada y colonizada, sus sociedades y estructuras sociales y culturales han sido desmanteladas. (Bailey, 2014).

Hay una puesta en situación, una recreación de las jaulas donde se exhibía a diferentes personas de comunidades de origen africano que se genera desde una *mise-en place* (puesta en lugar) de los actores que desde una representación, son mostrados como salvajes.

La estructura de la puesta consiste en que el espectador es llamado por un número para entrar y está solo frente a cada "cuadro vivo", afrodescendientes sentados en jaulas en silencio. La teatralidad está en la puesta en escena: los actores están inmóviles, y Mirna fijamente en silencio al espectador. La escenografía y la iluminación genera una tensión dramática: el espectador, deviene el objeto observado.

Hay una relación de choque entre la intimidad resultante por la confrontación espectador-figurante y la distancia de mostrar a esas personas como objetos de exhibición. Se ha generado un rechazo visceral por parte de la comunidad negra en París, Londres y otras ciudades hacia esta propuesta escénica. Incluso destrozaron las puertas del teatro de Saint Denis con tal de impedir las funciones.

Hay un conflicto de representación. El autor sudafricano es blanco y viene del Aparheid. Critica algo que ha vivido desde el lado del opresor, y toma una voz crítica que no le pertenece. La comunidad negra lo rechaza entonces como su interlocutor político, porque no está valorando para ellos el peso de la humillación y del exclavismo. Aún a pesar de la confrontación contra su propuesta en diversas ciudades, él continúa con su proyecto.

F. Pennant. La exposición *Exhibit B*. En la iglesia de los Celestinos de Aviñón en julio 2014. El cartel pone: "los negros ya han sido alimentados".

F. Pennant. La exposición Exhibit B. En la iglesia de los Celestinos de Aviñón en julio 2014. El cartel dice:¡Cuidado¡

Pero, si esta propuesta perturba y hiere considerablemente a la comunidad negra, nos debemos plantear su eficacia, algo no está funcionando. ¿Qué sentido tiene una obra que genera tanto molestar cuando la crítica que se quiere generar no produce más que una ofensa a la comunidad defendida?

El director del teatro Jean Bellorini de la sala Gérard Philipe de Saint-Denis en París afirma: “Entiendo el dolor de ciertas personas porque esta herida sangra. Pero es una proposición artística y no es más que eso. Cuando leo un libro que me perturba, dejo de leerlo pero no voy a quemarlo por ello" (Bellorini, 2014).

Esta propuesta nos habla del poder de la representación. Por esta obra, se han generado debates en la televisión y en otros medios, posiciones de los movimientos antirracistas: no soportan más verse en ese lugar, aunque sea simbólico, ficticio, ella reproduce el imaginario de la humillación social. Preferirían como reclamaban verse representados por personas que lucharon por los derechos del movimiento negro, o que salieran los opresores, que hubiera una denuncia explícita. En sus manifestaciones su pancartas, clamaban: “Descolonizar los imaginarios” y denunciaban: “Nos presentan como sumisos”.

F. Pennant. La exposición Exhibit B. En la iglesia de los Celestinos de Aviñón en julio 2014.

F. Pennant. La exposición Exhibit B. En la iglesia de los Celestinos de Aviñón en julio 2014.

En esta propuesta, este artista se sitúa en los límites de la representación. Vamos a analizar la propuesta de otro artista que también lo hace, aunque de otro modo. Jerôme Bel está considerado uno de los representantes más destacados del movimiento de la no-danza. Después de trabajar en diferentes compañías de danza, Jérôme Bel empezó a presentar sus piezas, resultado de acciones y escenografías sencillas, despojadas de cualquier tipo de ornamentación.

Bel parte desde la autorepresentación de sus propios actores en muchas de sus piezas, donde se parte de sus relatos. Por ejemplo, en unas los bailarines hablan de sus trayectorias como profesionales de la escena: *Véronique Doisneau* (2004) y *Cédric Andrieux* (2009). En otras trabaja con personas que, como él dice, la sociedad no reconoce. Es el caso de la propuesta escénica *Disabled Theather* (2012), los participantes son actores profesionales con un hándicap mental. En su obra *Gala* (2015) los actores son amateurs, en su dispositivo realizado en París los participantes pertenecían a un barrio de la periferia de la ciudad donde vive gente desfavorecida económicamente y en situaciones de marginalidad. Nos vamos a centrar en analizar estas dos últimas piezas porque tratan la autorepresentación como estrategia.

El trabajo de Bel es eficaz porque parte del sujeto, de sus maneras y posibilidades de circular en la vida, e implica al público en ellas: desde la escucha y la consideración. Los participantes se representan a sí mismos, aunque esto no significa autorepresentarse, lo es cuando parten de sus propias elecciones y al hacerlo a su manera. Por ejemplo, Santiago Sierra en muchas de su performances paga a personas para que salgan de sí mismas exponiendo al máximo el estereotipo que les han adjudicado socialmente: "indigente", "prostituta", "drogadicto" etc. Con el aparente objetivo de denunciar la explotación y poner en directo y en escena la violencia misma de nuestro sistema. La cuestión en este caso es que hace una reproducción de esa violencia y en consecuencia reproduce como sujeto lo que se espera de ella: que se autoexplote, que ponga en juego su dignidad por ganar algo económicamente, por lo tanto estas situaciones no dignifican a las personas que participan.

Ahora nos gustaría comparar esta herramienta de la representación/ presentación de personas que en este caso, también padecen la subalternidad en otros formatos escénicos. Santiago Sierra muestra la forma escénica de esta desesperación, pero es un mensaje que reconocemos, aunque pudiéramos llegar a conocer de otro modo: escuchando su propio relato. Las mismas personas que padecen esa precariedad suben por propia voluntad a un escenario del Théâtre de la Ville de París como en el caso de Bel, espacio que las dignifica. Bel introduce una reflexión sobre el poder y los límites de la representación espectacular. También articula una representación de estas personas desde el dispositivo (por ejemplo el vestuario en *Gala* es muy cómico) pero desde lugares de decisión: la ropa que elige el participante, la música que va a bailar, etc.

En una entrevista en el Canal Arte (Bel, 2014), Jerome Bêl habla de su conocida propuesta *The show must go on* (2001). Esta propuesta escénica con 28 bailarines en escena es recordada y valorada como una de las grandes propuestas de Bêl. En un escenario sin decorados un DJ pincha canciones populares de diferentes épocas, mientras bailarines profesionales y personas sin experiencia en danza siguen las instrucciones de la letra de la canción. Lo interesante para nosotros es su autocrítica sobre esta propuesta, él la define como su gran error, de hecho le parece un fracaso. El comenta que estuvo muy nervioso asumiendo la dirección de una propuesta con tantos participantes, siendo tiránico y agresivo con los actores. El ambiente por tanto fue muy

difícil y comenta que cuando los actores aceptaron sumisamente su actitud para él fue la decadencia. Sin embargo en una entrevista describe cuando trabajó con la gente amateur en *Gala,* con los voluntarios que tienen ganas de mostrar sus "talentos" con la danza y la escena, tuvo que trabajar cuidando mucho su actitud afectiva hacia ellos, porque el compromiso era desde el placer de participar, y si éste se deterioraba, podían abandonar la propuesta enseguida. A Bel le interesaba el nuevo pacto en cuanto a que cada participante le era ilusionante participar pero sin las expectativas y la presión que se autoimpone un bailarín profesional. La propuesta se realiza como dispositivo en ciudades distintas con la gente interesada del lugar en participar. Este constante variación, y que los interpretes hagan pocas veces la misma función, da una frescura y naturalidad a la representación.

Es una clave fundamental de Bel en producir a veces sus propuestas desde la composición con las particularidades de la gente que interviene: sus talentos y su falta de profesionalidad, su entusiasmo en participar y su vergüenza al hacerlo. Juega con la dualidad de la vulnerabilidad y el poder que da la escena. Por un lado en Gala se muestra gente que está expuesta a hacer el ridículo, como por ejemplo cuando tienen que hacer al principio de la obra un paso de ballet (un semi plié) y al hacerlo, obviamente lo hacen mal porque carecen de técnica. Como público no podíamos evitar reírnos. Pero esta introducción convierte la vulnerabilidad del público en su mejor defensa, exagerando el ridículo para perderle el miedo. Para Bêl como táctica de composición, es imprescindible potenciar la dignidad de los participantes. El humor se convierte en un lugar para generar complicidades entre espectadores y público, en una oportunidad para poner en escena todos nuestros prejuicios, nuestros temores y podernos reírnos de nosotros mismos.

Cuqui Jeréz, bailarina en una entrevista sobre su colaboración con Bel, comenta:

> Para mí aquel proceso fue muy revelador. Sobre todo me impresionó la simpleza. Había algo brutal en lo simple, en la manera aparentemente tan sencilla que él tenía de pensar y de construir. Me hizo pensar mucho en el valor de la primera fase, de lo primero que te viene a la cabeza. [...] Yo había trabajado mucho con improvisación, por ejemplo, con la idea de 'sacar' material y con esa idea de 'dar tiempo' a sacar material. Pero esto era algo completamente diferente. Trabajar con Jérôme [Bêl] supuso para mí un cambio en la manera de trabajar. (Naverán, 2008, p. 181)

Jérôme Bêl realiza puestas en escena de los relatos de personas de cualquier tejido social, basadas en una negociación con el participante con aquello que quiere presentar de sí mismo, obviando la excelencia de la actuación.

En la propuesta *Disabled Theater* (2012), realizada con la compañía suiza Theater HORA vemos una propuesta donde la autorepresentación es la consigna de intervención de los participantes. En realidad estas personas trabajan de un modo profesional, con muchos recursos y una condición favorable, viajando por el mundo como compañía que reinterpreta textos del teatro clásico. La pieza ha suscitado mucha empatía y polémica al mismo tiempo, se le ha criticado a Bêl el hecho de trabajar con personas con un hándicap mental y poder estar con ello recuperando o abusando de su presencia.

Pudimos ver la obra en París, en el Théâtre des Abesses, el 3 de diciembre 2014. Y vimos una propuesta donde cada participante muestra su momento, un solo de danza, compuesto por aquello que le apasiona bailar, o hacer.. El dispositivo se componía de las preguntas a los participantes, que en círculo, se acercaban al micro para contestarla y entonces posicionarse. La primera pregunta es la que los sitúa en su posición: "¿Quién eres y a qué te dedicas?". Contestan su nombre y dicen: "soy actor en esta compañía". Son actores profesionales, actuando en uno de los teatros más valorados de París. Esto significa que son trabajadores competentes que se toman en serio su práctica artística con una responsabilidad.

Mientras se alternan los solos de cada participante, la presentadora les sigue haciendo las preguntas que dan lugar a una transparencia total sobre su implicación en la propuesta, su opinión, como se quieren definir. La propuesta ha sido interpretada como violenta. Lo violento quizás es poder escuchar abiertamente lo que ellos realmente piensan cuando les preguntan: "¿Crees que tienes un hándicap mental? " Algunos con síndrome de down dicen que no, otros dicen que sí, y una dice que es una "puta mongola".

El humor es el que consigue darle la vuelta a todo. La base de la propuesta es la autonomía de los actores para mostrar lo que les gusta hacer: bailar, celebrarse y ser quienes son con una total desinhibición. Otras de las preguntas fueron: "¿Te gusta esta obra?", "¿qué piensa tu familia de que estés actuando aquí?" Y entonces ellos pueden

respondernos aquellas preguntas que nos hacemos pero no nos atreveríamos a hacerles. Y entonces ellos en escena, demuestran que están por encima de nuestros prejuicios.

Hay obras que hacen estas escuelas de teatro con personas discapacitadas, pero esta puesta en escena genera un interés especial porque los presenta desde una *mise en abyme* (puesta en abismo), en cuanto como compañía de actores de teatro profesional.

En la propuesta Bel parte de trabajar con una distanciación muy brechtiana con las preguntas a los actores, pero paradójicamente y estratégicamente genera una proximidad, o más bien una curiosidad y valoración por la forma de estar en la vida de esta gente, que no tiene ningún problema en mostrarse desde una desinhibición y libertad total, realmente lo que pensemos sobre ellos no los va a detener.

Como conclusión la única forma que vemos posible de trabajar con gente en situación de descompensación social (marginalización, precariedad, etc.) es partir de un lugar de dignificación. Cualquier persona tiene su propia potencialidad, es valiosa y necesaria. La estrategia es elaborar dispositivos donde un trabajo donde la creatividad está en la gestión, la enunciación.

Vamos a analizar la puesta en escena desde nuestro análisis metodológico, de una de las obras que sigue trabajando con la autorepresentación. Pudimos verla en París, en el 2016, *Gala,* en el Théâtre de la Commune de Auverbilliers.

Análisis de puesta en situación de *GALA* (2015):

1-Puesta en acción *(Mise en action)*

Descripción de la acción/título:

-Concepto de la propuesta:

Los participantes son amateurs casi en su totalidad (hay dos bailarines y actores profesionales en la pieza) aparecen en solos y en coreografías colectivas.

En la propuesta cada cual presenta su número preparado perteneciente al del espectáculo (bailar, cantar, trapecismo, etc). Como en una "gala" de fin de año de un curso, los participantes realizan un solo a partir de su talento (quizás cantar la canción New York de Liza Minelli) y los demás como un coro copian su acción siguiendo como

pueden (fallando a menudo) su solo. Provienen de toda la variedad de tejidos sociales de París y de su periferia, y de todas las edades, desde niños a ancianos.

Bêl define la propuesta como una celebración de los participantes:

> *Gala* coloca en primer plano las expectativas del espectador, y difumina la frontera entre el fracaso y el éxito en el espectáculo, sugeriendo que el teatro es una comunidad, sea en la escena y fuera de ella. (Sulcas, 2015)

Duración: 1h 15 m

Equipo: 19 actores

El Guión/esquema:

Como en otras ocasiones, Bel prescinde de una narración lineal y utiliza la estructura de una lista de acciones. Esta forma de composición estructuraba su conocida propuesta *The show must go one*:

> Una lista, (aunque esté compuesta de canciones, ideas, nombres, países o gestos) supone un conjunto de criterios, o agenciamientos que presiden a su establecimiento. Cada nueva incorporación a la lista (que, desde una performance se presenta como una parte del proceso temporal) confirma las proyecciones que el espectador aplica a tal lista (Etchell, 2002)

En *Gala* prima la sencillez de composición, sea en el espacio (escenografía) sea en la estructura. Esta se divide en dos partes, la primera parte es una lista de diferentes pasos de baile. Cada vez que empieza una secuencia, hay un cartel con letra hecha a mano, que contiene una palabra o frase que cambia con cada escena. La primera es: *ballet*. En ese momento cada participante aparece en escena y la atraviesa dando un paso de ballet. El siguiente paso se insinúa cuando se escribe Michael Jackson. Los actores atraviesan la escena con el famoso paso de Michael Jackson "moon walk". Los siguientes pasos de danza: solo, vals, e impro (improvisación).

Herman Sorgeloos. *Gala.* Kunstenfestivaldesarts. 2015. Inicio de la propuesta.

La segunda parte se compone de los solos de cada participante. En el cartel pone « Compagnie compagnie », el resto de participantes copian el solo del protagonista sobre la marcha, no saben bien la coreografía y cometen muchos fallos. Todos tienen su momento de gloria, y todos siguen a quien está haciendo su solo, lo que supone un modo de apoyo de su propuesta. Esto da una imagen de comunidad, en la que se valora la subjetividad en la colectividad.

-Dirección artística:

La dirección artística en las producciones está muy apoyada por el trabajo de equipo. El dispositivo de Gala, Bel lo reproduce en las ciudades del mundo con los habitantes del lugar. Bel supervisa una selección de posibles participantes, su equipo busca las personas, él supervisa por internet los vídeos de los candidatos y termina de elegir a las personas en directo con las que tendrá solo 2 días de ensayo. Los asistentes marcan la estructura de intervención a los participantes y Bel da una visión general supervisando la puesta en escena final.

Para esta selección no importa bailar bien o mal, sino su posicionamiento a la hora de hacerlo. Esta selección, Bel la llama “protocolo”, y paradójicamente elige a “los peores, a los que son más fieles a su imaginario propio, a los que no van a copiar a los otros, a los que van a seguir su propio camino” (TransAmériques, 2016).

Bel se desmarca de un territorio habitual de director de teatro, sus obran juegan con los límites de las puestas en escena más convencionales. Como director, valora otras

improntas en al intervención de los participantes que son inhabituales, lo que está "mal hecho" es una expresión subjetiva con valor, porque es un "cuerpo que habla". El valor está en ser fiel a sí mismo en la forma propia de expresión personal.

-Personajes / actores:

La diversidad de actores que intervienen parte de consignas de actuación preestablecidas que responden a la estructura de la obra y se repiten en las reproducciones de la propuesta en diferentes ciudades del mundo. Por ejemplo, el final de la obra una mujer canta New York, New york, suele haber una majoret, un niño que baila la canción Happy de Pharrell Williams, una bailarina de ballet, una bailarina da danza contemporánea, etc.

Herman Sorgeloos. *Gala.* Kunstenfestivaldesarts. 2015. Momento del solo de la participante que los demás intentan copiar.

Para los participantes sus intervenciones son generalmente limitadas y puntuales en su ciudad, lo que hace que se renueve constantemente la gente que participa, y sus actuaciones son apasionadas, sin gestos estereotipados a los que recurren a veces los actores que repiten la obra tantas veces. Si los mismos actores fueran de gira y tuvieran que repetir la misma acción, irían perdiendo su espontaneidad, su intervención se iría haciendo más mecánica.

Otros aspecto importante es que desde la propuestas se quiere poner en valor una diversidad de cuerpos: personas de diversas edades, (incluidos niños), una gran diversidad de género e identidades culturales múltiples (magrebíes, asiáticos, negros,

blancos) personas con hándicap, con limitaciones físicas, amateurs y profesionales. La escena propone una comunidad donde todo el mundo tiene su lugar, todos los cuerpos están aceptados y cada cual es único.

Hay pautas de dirección con los actores que facilitan la intervención en la escena, todos los actores resultan apáticos al actuar, sobretodo al principio, no tiene emoción, no sonríen generalmente, esto les facilita la tarea de hacer los pasos de baile. La mezcla de su actitud (seria) con su manera de intervenir (fallando) y su vestuario tan divertido contrasta y potencia el humor. Pero todos tienen la cabeza muy alta y miran directamente al público cuando los realizan. Después contrasta con los solos de cada cual donde sí muestran su pasión particular.

El público/el espectador:
Como espectadores entramos en una absoluta complicidad con los participantes. Por la estructura de composición de una Gala, parecemos un jurado, pero esto se desactiva ante la ternura exponencial de los participantes, el grado de empatía que se siente. Hay una especie de alegría general, nos sentimos liberados y representados por ellos en escena.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Bel realizó los talleres "Danza y voz" en la periferia de París y en el transcurso encontró el dispositivo de *Gala.* En éste, cada cual se mostraría desde su singularidad. Les preguntaba que querían bailar, y él partía de las "danzas privadas" aquellas que hacemos en casa solos, cuando nadie nos vemos ya que "lo hacemos para nosotros, creando así nuestros propios imaginarios personales". Por ejemplo, cada cual elegía una canción que le apasionaba y entonces se partía de su elección. La base en esta pieza dice Bel es el "deseo" (TransAmériques, 2016), si la persona realmente no desea bailar lo que quiere, la propuesta no funciona. Con este deseo se identifica el público, hay un efecto de contagio que tiene con el público, ya que empatiza y se identifica con los actores. Para Bel, el virtuosismo técnico de la danza a veces puede desplazar al bailarín de su propio imaginario. A él lo que más le importan es la relevancia del sujeto con sus características propias. Incluso el que "peor baila" su cuerpo está significando algo, dice de dónde vengo.

-3 Puesta en lugar (*Mise en place*):

-La escenografía

Hay una escenografía que parece ausente para ser una Gala. El escenario vacío y la iluminación acentúa la atención sobre los actores. Esta desnudez obliga a centrarse en lo esencial, como una metáfora, de lo que realmente importa para la dirección, no tanto la calidad técnica de lo que se hace sino la pasión que se lo pone.

- El vestuario

Es disparatado, divertido, muy colorido. Acompañaba la acción con alusión a la diversidad de gente que sale en la propuesta. Un tutú que llevaba un jubilado, unas medias de leopardo que llevaba un bailarín de hip hop, unas mallas de colores de danza con una camiseta de BlancaNieves…Cuando cambian de escena la misma ropa cambiaba de un participante a otro. Quien llevaba el tutú ahora lo lleva otra persona. Corresponde a una continua rotación de identidades El vestuario tiene una función irónica sobre la ropa que debería dar la imagen de una gala, todo está mezclado, el disfraz de un super héroe con la mallas de un bailarín, un traje de lentejuelas que lo lleva un niño. Todo está dislocado, fuera del lugar que debería corresponderle lo que activa el humor que recorre la propuesta.

-Maquillista.

El maquillaje es básico, para resaltar los rostros de cada cual, bastante natural.

-La música.

La música se basa en una cultura popular cercana, lo que da un lugar de pertenencia. Tiene un papel muy importante puesto que genera complicidades directas con el público correspondientes a hits musicales reconocibles y también música de tejidos sociales que a menudo desconocemos, como música de Mali, hindú, pero conocida para los participantes de esas culturas. Mediante la música se da una valoración a lo popular y la diversidad cultural. En la primer parte de la estructura de la propuesta Bêl hace la selección de los momentos musicales típicos de una gala. En el principio hay un pase típico de ballet que consiste en girar y caer flexionando la rodilla con los brazos abiertos con una música típica de ballet. Esta elección musical daba un toque de humor ya que contrastaba el momento de solemnidad del gran teatro con la intervención fallida de los participantes. En la segunda parte, en los solos hay una variedad, como el final de la

obra con New York New York que cantaba Frank Sinatra, o como la canción Happy de Pharrell Williams que un niño de origen árabe de 7 años baila con gran agilidad y entusiasmo, o una mujer jubilada que canta una canción de Bárbara, cantante francesa de éxito de los años 60.

4-Puesta en marcha (*Mise en ouvre*):

Productor/es/ Producción/ Datos de la acción/ Montaje/ Equipo

La producción.

Para Bel la producción es la que da el sentido y la forma a la propuesta. La propuesta se desplaza por el mundo, y Bel recurre a un equipo de gente que se encuentra en el lugar para producirla. En esta pieza continúa como en otras ocasiones (la pieza *Cour d'Honneur*) con amateurs. El punto de partida de este proyecto fue cuando una amiga le invitó a trabajar con la gente con la que ella trabajaba también en una película en una zona de la periferia parisina. La fuerza de la propuesta está en la proposición a las personas que participan.

Para la puesta en escena Bel hizo una llamada para participar, no una audición donde la idea es que cualquiera puede participar.

Lo más importante para Bel en este espectáculo es la conexión entre público y espectadores. Algo que Bel remarca fue el darse cuenta que cuando una participante de origen africano salía a escena, otra espectadora de su mismo origen se sentía interpelada, emocionada y por tanto representada por ella en escena. También cuenta que estas personas actúan en grandes teatros del mundo, lugares de gran legitimidad, por tanto para la gente son lugares de valoración.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Conclusiones:

Se produce en la propuesta algo muy importante sobre el hecho de convivialidad. Vivo más de 9 años en París, y actualmente, en el 2016 tras los atentados terroristas ha habido una considerable fractura social en la convivialidad. Ver en escena la diversidad del tejido social que hay en Francia pudiendo celebrar juntos quiénes son con su propia cultura e identidad tiene una función de reconciliación muy eficaz. Al acabar la obra, el público estaba pletórico, vibrando en un estado de alegría. Esto nos parece muy eficaz políticamente.

4. PROPUESTAS REALIZADAS ENTRE 2003-2016 POR PAULA VALERO. FORMAS DE HACER Y POSICIONAMIENTO ARTÍSTICO.

Cuando nos preguntan qué hacemos como práctica artística, a veces nos cuesta responder, ya que lo que hacemos se produce desde una multiplicidad de variantes que nos cuesta definir. Quizás deberíamos partir de nombrar lo que nos mueve e interpela profundamente para hacer una práctica artística, urgencias que consideramos necesarias para transformar la realidad. Estas urgencias se anclan en el presente: la ecología, el feminismo, la inmigración y el racismo, los desplazamientos, los conflictos de la convivencia, la crisis humanitaria, nuestra relación con la vida y este sistema insostenible. Trabajamos en relación directa a la complejidad de lo que nos está pasando ahora y también con una proyección de las consecuencias en el futuro. Generamos reacciones como obra artística con los medios que consideramos oportunos: dibujos, videos, acciones, instalaciones, etc.

En relación a estas claves, mi trabajo se basa en proponer preguntas y plantear gestualidades que me permitan poéticas e imaginarios para reconsiderar mi relación con el mundo, la relación con nuestras vidas. Desde lo personal a lo colectivo, realizo propuestas con el intento de generar un encuentro con los/as demás. Creo que la práctica artística nos ofrece poder contactar con la posibilidad de alterar nuestras miradas, plantearnos cambios en nuestras realidades.

No hay temas habituales ni una estética determinada en mi práctica artística. He partido desde una transdisciplinariedad, una versatilidad de medios buscando la forma más eficaz o la que más siento como posible a desplegar. Mi práctica artística está totalmente ligada a mi vida. Es un esfuerzo constante intentar vivir de mi trabajo como artista, que mi tiempo de vida en su mayor parte se destine a mi actividad. Esto lo enlazo con situar en nuestro trabajo en poner la vida en examen: cómo alcanzar existencias sostenibles en este sistema donde la vida es el actual *campo de batalla* (López Petit, 2009, p.19). Otro planteamiento que expongo en mi trabajo es si queremos y podemos transformarla. Para responder estar preguntas, planteo mi práctica como un

territorio compartible, un lugar donde escenificar, el paisaje de mi vida, y la de los demás.

La clave que intentamos poner en cuestión es cómo cuidar la vida. Eso implica analizar la realidad actual, por ello en esos proyectos hemos trabajado y observado esas zonas que no se quieren cartografiar, aquellas formas de existencia que no tienen "otorgada" una voz. Para ellos nos hemos relacionado con otras múltiples disciplinas como la sociología, la etnología, la teatralidad.

La práctica de la acción ha sido la forma de experimentación que hemos encontrado más inmediata para contactar con experiencias de vida, y de ellas surge un campo de investigación teórico que ha ido alimentando las futuras prácticas en acciones e intervenciones posteriores. Heiner Muller tomaba el teatro como un laboratorio de la fantasía social. Esta consigna nos interesa para el desarrollo del nuestro trabajo aunque no hagamos teatro.

Analizaremos las prácticas artísticas donde he utilizado la puesta en situación:

-La vida como escenario donde intervenir: Donde encontrarse con los demás, donde interactuar.

-La realidad como escena donde intervenir: Partiendo de la constatación de que vivimos una realidad ficcional, observaremos como se pueden exponer y desvelar entonces estas ficciones mediante tácticas, poner en crisis representaciones legitimadas y el uso de la tergiversación de escenas. La puesta en situación puede desvelar la realidad y activar una imaginación social. Si desplazamos esa creatividad a la vida puede convertirse en un recurso para transformar la realidad. Por ello nos interesan estudiar prácticas que no que solamente pertenecen al mundo del arte.

-La vida como escenario donde intervenir**:** Esta premisa nos ha permitido dar una dimensión lúdica al replantearnos la vida de otro modo. La imaginación aplicada a plantearnos cómo es y cómo quieres que sea tu vida, ha sido muy importante en mi trabajo. Uno de ellos es el proyecto: *La vida como paisaje donde intervenir.* Como

escenario simbólico utilicé conceptualmente el paisaje: un espacio vasto que se define por la experiencia y la gestualidad.

-La vida como escenario donde intervenir o la puesta en escena de mi vida: son formulaciones que subrayan la vida como algo que podemos replantearnos, subrayando nuestra responsabilidad. También esta formulación plantea el espacio de interactuación con los demás.

-La realidad como escena donde intervenir: Establezco una relación con nuestras intervenciones en tanto que el escenario es la vida y la escena es la realidad. La puesta en situación es también la oportunidad para cuestionar la realidad como ficción que nos propone la sociedad y ofrecer otras nuevas. Una estrategia que hemos utilizado ha sido desvelar ficciones sociales mediante otras ficciones. El lugar de actuación se ha dado en la versatilidad de metodologías, de disciplinas y de medios.

-Nuestro trabajo artístico parte de una necesitada transdisciplinariedad: donde utilizamos el dibujo, las intervenciones públicas, las acciones, las video-instalaciones, escenografías, proyectos de investigación los dispositivos escénicos. Esta suerte de "puestas en situación", (una instalación de dibujo, una intervención pública, etc.) utilizan la interrupción e intromisión política/poética en diversas esferas desde la pública a la de lo cotidiano.

Recorrido de nuestra trayectoria artística.

Hay una evolución hacia la práctica escénica en nuestro trabajo desde el 2003 al 2016. Las primeras experiencias son desde la experimentación en clases de teatro en Valencia en dos escuelas privadas. Fueron en total 4 años donde pudimos experimentar el placer de estar en escena, la recepción por el público de nuestras acciones. Nos atraía estar cerca observando los trasiegos de la escuela de teatro preparando la compañía sus propuestas, la organización, la coordinación, los montajes de las escenografía, etc.

Paralelamente hacíamos Bellas Artes con lo que era muy difícil sostener ambas formaciones. En el 4º año de Bellas Artes nos desencantamos de la escuela de teatro cuando tuvimos que hacer un monólogo sobre una temática que nos hacía más mal que

bien al representarla. Un texto muy dramático de Sergi Belbel con el que nos resultaba complejo interpretar, siempre me fue más fácil hacer un trabajo basado en lo cómico, en lo humorístico. Ahora con la distancia podemos valorar esta experiencia como constructiva, ya que tenemos muchas vivencias tras esas intervenciones escénicas de esos años: positivas, negativas, fantásticas. Lo más importante fue vivenciar el potencial que la escena tiene.

Paralelamente diseñamos desde Bellas Artes instalaciones muy escenográficas. Una de ellas fue la que realizamos en una de las primeras convocatorias que organizaba la Facultad de Bellas Artes de Valencia en el barrio del Cabañal-Cañamelar para el evento *Portes obertes*. Esta actividad contenía un carácter activista y escénico. La propuesta que realicé se basaba en una instalación en la Plaza Roger de Flor compuesta por elementos apilados que constituyen una casa: sus puertas, ventanas, ladrillos, etc. Una casa inhabitable y deconstruida. Esta era y sigue siendo la condición de parte de las casas de muchas zonas del barrio. Al día siguiente la instalación fue desinstalada por habitantes del barrio, lo que también hablaba de la extrema precariedad de algunas personas en el lugar. Contábamos con esta situación y lo dejamos que actuara como gesto que pertenecía al imaginario de desposesión de un barrio y su precarización como proyecto político.

Paula Valero. *Vista de la instalación en la plaza Roger de Flor* (Valencia, 2003).

En el mismo año respondimos a la convocatoria de un profesor de la Facultad, Elías Pérez, para realizar instalaciones en el barrio del Carmen sobre una temática similar reivindicativa por parte de los vecinos del barrio desde su colectivo Atzucac.

Para ella hicimos fotos de la infinidad de puertas y casas tapiadas que habían en el barrio del Carmen. La instalación que realicé fue en un callejón de la calle Gutenberg, donde se proyectaban esas imágenes sobre la pared y había un personaje de escayola, hecho a partir del molde de una persona, que tenía el gesto de observar sentado sobre puertas reales las que se proyectaban delante de él. Al aproximarse a la instalación se podía ver que el personaje estaba hueco por dentro. Estas instalaciones tienen una actitud muy escenográfica y plantean puesta en situación.

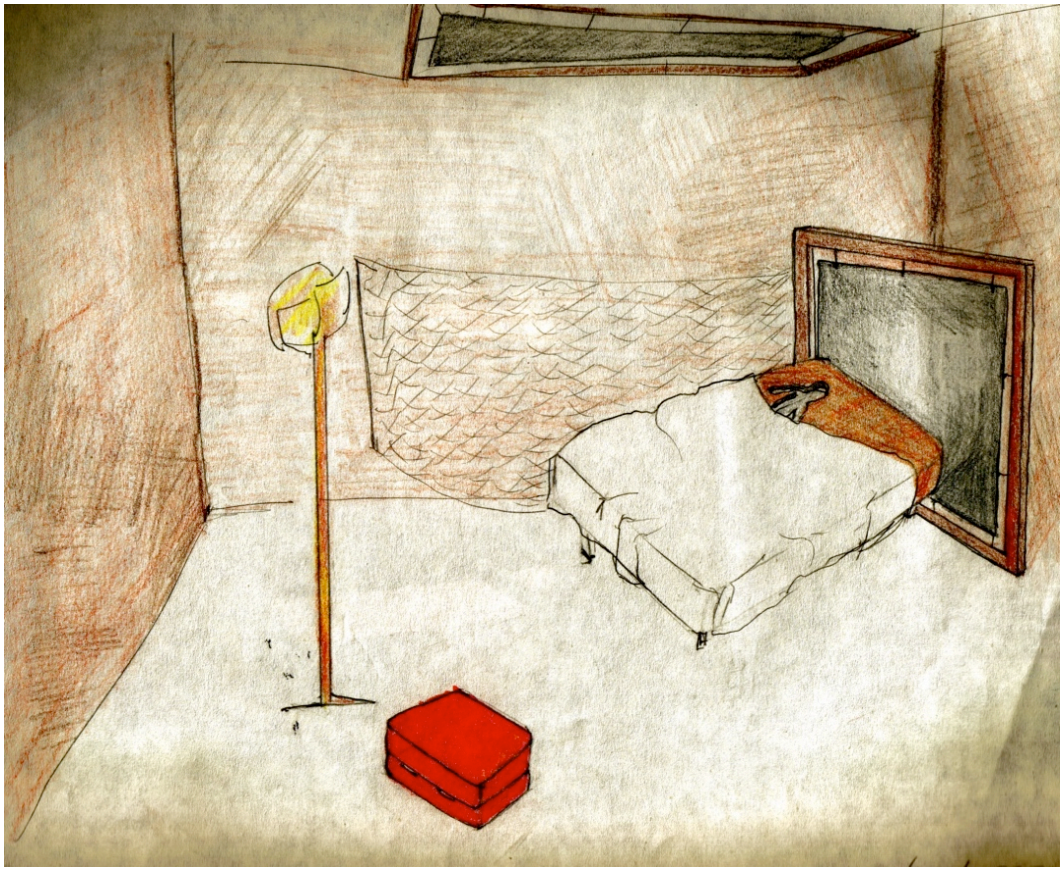
Paula Valero. *Vista de la instalación sin la proyección* (Valencia, 1999)

Paula Valero. *Vista de la instalación con la proyección.* (1999). Las puertas eran fotos de las casas tapiadas por el barrio del Carmen de Valencia.

Unos dos años después recibíamos la beca Promoe de la Universidad Politécnica de Valencia para poder ir a Buenos Aires seis meses a la Facultad de Arte de la Universidad de la Plata. Al final prolongamos nuestra estancia y residimos un año. En ese momento abordamos una investigación con el espacio escenográfico, algo que siempre nos había interesado. Fuimos a las clases de escenografía de la Universidad de la Plata. Pudimos poner en práctica una relación con la formación al diseñar y realizar propuestas escenográficas para unas piezas de unos monólogos teatrales: tres propuestas de monólogos para la Compañía *Híncate el dedo* de Carmen Ordeño. Seis años más tarde volveríamos a Buenos Aires a trabajar en la escenografía de una película, con la dirección del proyecto de la escenógrafa Mariela Rípodas.

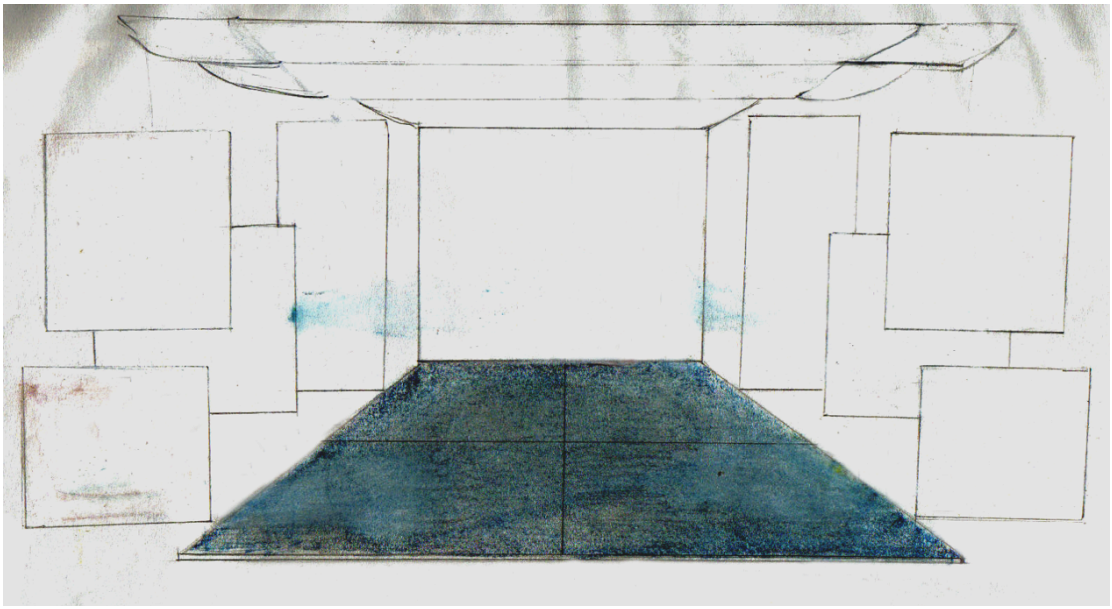
Paula Valero. *Dibujos de la escenografía para el monologo 1* (Buenos Aires, 2001). Era una encargo para la Compañía de Carmen Ordeno, la cual fue progresando y mejorándose a medida de las nuevas representaciones.

Carmen Ormeño. *La escenografía del monólogo 3* (Buenos Aires, 2001). Imágenes del resultado en dos funciones diferentes. La Primera imagen corresponde al resultado final y la segunda a los inicios de la propuesta.



Paula Valero. *Dibujo para el monólogo 2* (Buenos Aires, 2001).

Paula Valero. Resultado final de la propuesta para el monólogo nº 2 (Buenos Aires, 2001).



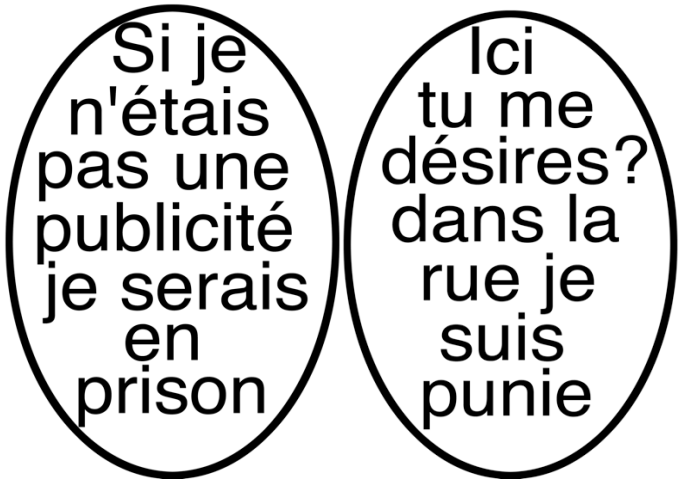
Paula Valero. *Dibujo para el monólogo 3 de la compañía de Carmen Ormeño* (Buenos Aires, 2001).

Paula Valero. *Escenografía en proceso de la propuesta para el monólogo nº 2* (Buenos Aires, 2001).

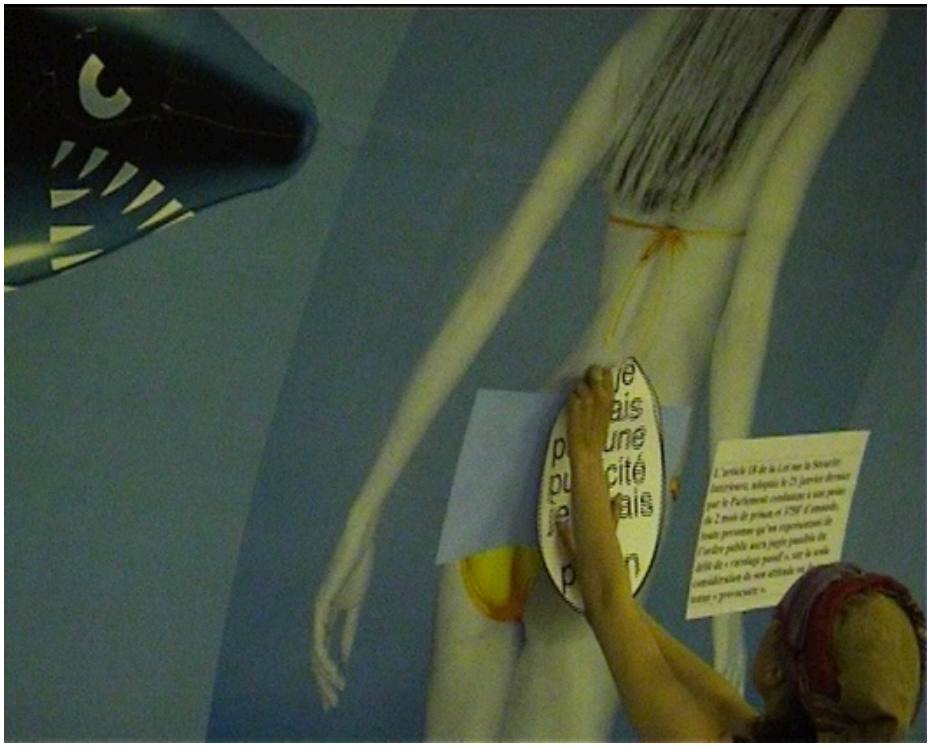
Paula Valero. *Mosaico de imágenes del resultado final de la propuesta para el monólogo nº 2* (Buenos Aires, 2001).

Tras estas experiencias volvimos a la Facultad de Bellas Artes para acabar la carrera y nos dieron la beca Erasmus con destino a París. Nos instalamos en la ciudad, continué el último curso de Bellas Artes en la Escuela ENSBA de París, inscrita en el taller de Christian Boltanski. Durante este tiempo estuvimos experimentando con instalaciones y también profundizando en el dibujo. Luego pasamos las pruebas para entrar oficialmente en la Escuela ENSBA de París y me quedé 5 años más hasta obtener mi licenciatura.

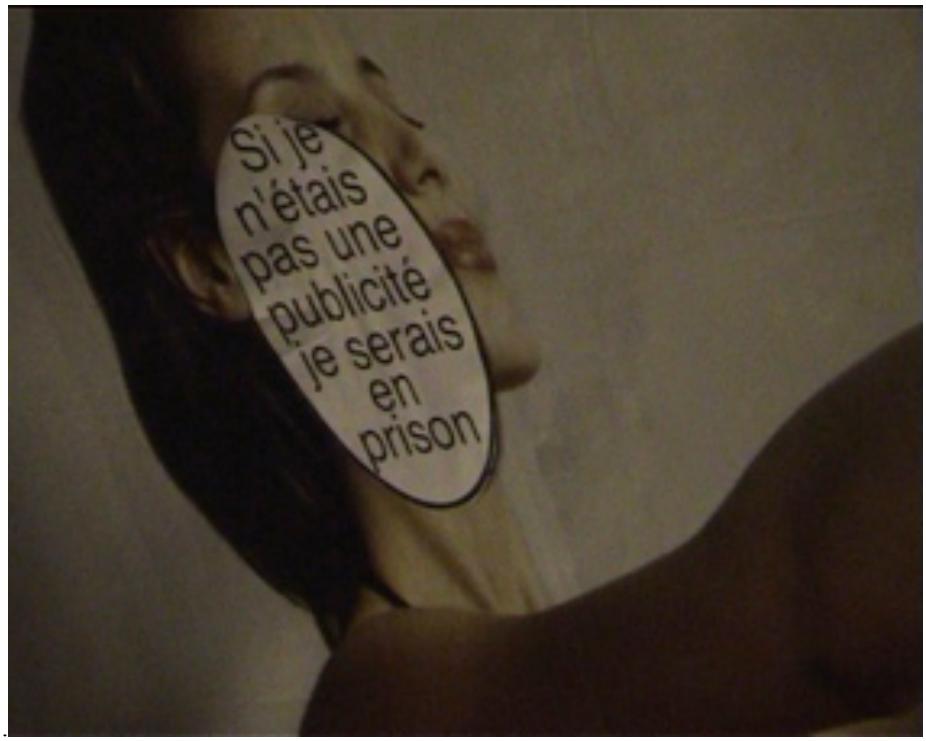
En ese periodo vino Xelo Bosch a París y junto con ella y Julie Athané compusimos el grupo de las Non Gratas Class para realizar el proyecto de *Prêt-à-Précaire* (París, 2003) que veremos con más profundidad en el punto 4.3. De nuevo, lo realizaríamos al año siguiente en Río de Janeiro. Estas experiencias, junto con otras paralelas, nos permitieron investigar prácticas escénicas experimentales relacionadas con el artivismo. Una de las acciones fue la del *Racolag Passif* (París, 2003), acción propuesta en colaboración con *Act UP, AARRG, Phánteres Roses.*



Non Gratas Class. Cartel de la acción contra el *Racolage Passif* (París, 2003) El primer cartel dice "Si no fuera una publicidad estaría en la cárcel", y el segundo "¿Aquí me deseas? En la cárcel estoy penalizada".



Non Gratas Class. Momentos de la acción contra el *Racolage Passif* (París, 2003).



Non Gratas Class. Momentos de la acción contra el *Racolage Passif* (París, 2003).

L'espace public(itaire) aux contestataires
Eloïse Cohen, Le Monde, 24 avril 2003

«Si je n'étais pas une publicité, je serais en prison.» Tel était le message qu'ont fait porter les AARRG!!, acronyme d'apprentis agitateurs pour un réseau de résistance globale, et l'association «Las non gratas class» aux publicités mettant en scène des femmes en tenue d'Ève. Ces objets de fantasme sur papier glacé «déclaraient» également: «Ici je suis un objet, sur le trottoir je suis un délit.»

Cette initiative visait à dénoncer l'article 18 de la loi sur la sécurité intérieure, adoptée par le Parlement le 21 janvier dernier. Selon cet article, toute personne qu'un représentant de l'ordre public aura jugé passible du délit de «racolage passif» pourra se voir condamnée jusqu'à deux mois de prison et 3 750 euros d'amende. Selon les AARRG!!, cette disposition rend toutes les femmes potentiellement passibles de racolage passif. Elsa, une «apprentie agitatrice» dénonce le pouvoir discrétionnaire exorbitant des forces de police, qui peuvent désormais arrêter une femme sur la seule base de son apparence physique ou de son attitude. «Pour la première fois, on inscrit dans le code pénal français l'idée selon laquelle 'toutes les femmes, sauf ma mère, sont des prostituées'.» L'objectif de cette action était de montrer la contradiction entre une politique gouvernementale qui criminalise les femmes «racoleuses» et une publicité qui se fonde de plus en plus sur ces mêmes femmes pour attiser notre désir consommateur. «L'idée était de faire parler ces femmes, considérées comme racoleuses et pourtant acceptées, voire appréciées pour dénoncer l'article 18.»
LeMonde.fr

...

Eloïse Cohen. Articulo de prensa de *Le Monde* sobre nuestra acción realizada junto al grupo AARRG (2003). Artículo del 24 abril, días después de nuestra pegada de carteles en todo el metro de París.

Tras esta acción, el trabajo de equipo con Non Gratas Class se consumió y decidimos cada cual seguir nuestros propios caminos. En ese momento volvimos a Valencia para continuar con un trabajo durante 6 años con otras actividades relacionadas algunas con activismo y otras como propuestas escénicas, como fue con *Plañideras Culturales* (lo desarrollemos en el punto 4.5).

En esos años en Valencia evolucionamos hacia trabajar en nuestras propias experiencias personales con la experiencia de dirigir el proyecto *Recorridos por Zonas precarias* (Valencia, 2011) que analizaremos en los puntos 4.3 y 4.4.

En 2012 realizamos el seminario de *Teatralidades expandidas* en el Museo Reina Sofía, incluido en el Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual, dirigido por Artea.

4.1. Análisis de metodologías propias y formas de hacer mediante los usos de la puesta en escena en diferentes proyectos.

Para analizar mis metodologías de producción y realización escénica, tenemos que definir mi relación con la *puesta en situación*, eje de estudio en esta tesis.

Nuestra práctica se desplaza constantemente entre diferentes formas de producción inspiradas en otras propuestas de situaciones e incluso acontecimientos dentro y fuera del mundo del arte. Muchas de mis proposiciones parten entonces de un desplazamiento de lo que vi, sentí, viví para desembocar en mis propias prácticas. Como ejemplo, realizamos desde nuestro grupo *Displaced* una reinterpretación y reposición del concepto de la obra *Divisor* que creó Ligia Pape en 1968.

Divisor, 1968
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1990
Fotografia color
12,4 x 18,5 cm
Projeto Lygia Pape
MNCARS - PLP/ Divulgación

Paula Valero. *Desplazamientos, nuestra propuesta en el centro de París* (2016).

Paula Valero. *Desplazamientos, imágenes de la acción por el centro de París* (2016).

Partir de esta acción plantea un homenaje a Pape al continuar una gestualidad y una memoria viva de artistas mujeres con implicaciones en las prácticas sociales. Este planteamiento es político ya que cuestionamos la necesidad intrínseca a la industria cultural del arte contemporáneo en crear más productos culturales desde la idea de la originalidad.

De la acción de Pape tomamos la referencia del objeto como techo/superficie con agujeros para realizar también con él un desplazamiento por la ciudad junto con los participantes de la acción. La forma de nuestra pieza era más rectangular para que pudiera ser más fácil deambular con ella por las aceras de la ciudad. Lo planteábamos como un techo simbólico, realizado con el material con el que se recibe y ayuda a

migrantes en un rescate al cruzar el mediterráneo. Esta reposición de la acción a otro contexto en cuanto al cuestionamiento de la hospitalidad sobre las personas migrantes se proyectaba en la imagen de formar un "tejido común" afectivo y cómplice con los transeúntes que se acercaban a preguntar o sumirse.

Para analizar nuestras metodologías vamos a situar 4 puntos clave:
1-Nuestras metodologías de producción: es decir cómo se da la preparación de la acción. Si hay ensayos, formas de construcción de la acción.
2- Dispositivos escénicos usuales: como se configuran los modus operandis de las acciones.
3 -Estrategias y tácticas de activación escénica.
4- La relación con los actores /el público.

Metodologías de producción.

En este punto desarrollamos nuestras formas de hacer, metodologías de desarrollo producción escénica:

- La composición:
En muchas de mis propuestas partimos del "componer" con las capacidades, talentos y elecciones de los participantes en la intervención. Esta forma de estructurar la acción nos permite dar libertad a cada participante para mostrarse y expresarse a su manera. Componer significa formar varias cosas de una sola, juntándolas y colocándolas con cierto modo u orden, también nos interesa su significado en cuanto a concordar, concertar, pactar, arreglar, los que se relacionan al concepto de comunidad. Componer se configura como una práctica política cuando en el conjunto se intenta afirmar la singularidad de cada participante.

La primera vez que vimos, hace unos 20 años, el vídeo de Chantal Akerman sobre Pina Bauch: *Un Jour Pina a demandé* (Un día Pina nos ha solicitado), nos dejó una fuerte impronta. En el vídeo se mostraba un método de Bauch para crear sus realizaciones. El título de la película hace referencia a esta forma de composición entre directora y actores, basado en la consigna de formularles a ellos una pregunta como motor de improvisación para poder activar una respuesta como acción. Las acciones resultantes

formaban parte de la selección de la composición final que hacía Bauch para la obra. Un ejemplo de estas preguntas como punto de partida eran: ¿Qué haces cuando estás en casa sola y te sientes deprimida? o como ejemplo otra más abstracta y compleja: ¿Qué es el amor?

> Inventé el método de entregar una pregunta al grupo, una técnica que aún usamos. Les doy algo en que pensar, algo que les provoca reacciones intensas y mucha pasión. A veces los bailarines escriben sus respuestas con palabras; otras con el cuerpo y los movimientos, A veces es sólo un gesto. Les pido que interpreten un deseo, un estado de ánimo, un miedo. O que imaginen y reaccionen frente a una situación inventada. Elaboro un cuestionario, tomo notas, les enseño un paso nuevo. Así se va armando mi material de construcción (Bauch, 2004).

Este método no convencional de co-creación nos inspiró en su momento, quizás por ser uno de los primeros que conocimos que contenían un lugar de diálogo y aprendizaje mutuo. En nuestro trabajo una de las posibilidades que hemos trazado ha sido realizar talleres de producción de acciones, los que nos han servido como ensayos y composición de las mismas. Otras veces la composición de la acción llega por la propia experimentación o por diferentes formas de convocatoria. Por ejemplo en el proyecto *Pret-à-précaire* realizamos un casting que no era selectivo para contactar con personas de otros contextos que no fueran los que estábamos conociendo (colectivos reivindicativos, o la propia Escuela de Bellas Artes). Mis propuestas se constituyen a menudo por la aportación de la creatividad de los participantes.

- Proyectos durmientes:

Son dispositivos que siguen activos y voy desarrollando durante el tiempo, son itinerantes, se desplazan donde vaya y si las circunstancias lo permiten podemos desplegarlos. Como *Agencia Souvenir* (2006-2013), *Sociedad de visita* (2015-2016), *Displacements* (2015) son proyectos en proceso que van mutando y configurándose a través de los contextos donde se han ido realizando hasta ahora: París, Río de Janeiro, Valencia, Buenos Aires, Tijuana, la Habana. Nos interesan prácticas que se vuelcan en un encuentro con la vida misma, no solamente en el campo del mundo del arte, dispositivos con una elasticidad y porosidad propicia a mostrar lo desconocido, lo invisible, lo negado.

Estas propuestas son difíciles de gestionar cuando se realizan por el encargo de una institución, se generan complicaciones en la gestión ya que esperan un producto

definido previamente y éstas necesitan una flexibilidad para poder valorar resultados inesperados que las enriquezcan o cambiarlas si es preciso.

-Psicografías afectivas:

Estas psicogeografías se forman desde un registro de movimientos y desplazamientos por diversos territorios. Una de nuestras metodologías está basada en las afectividades lo que nos ha servido para poder trabajar con personas que viven en los márgenes de la sociedad, las que no forman parte de la cartografía oficial, invisibilizadas y neutralizadas en su discurso. Nuestro trabajo con estas personas en situación de vulnerabilidad y discriminación social se ha basado en potenciar un lugar de afectividad en el que hemos a veces solo visibilizado sus formas de resistencia para una transformación: el entusiasmo, la generosidad, la solidaridad. Resistir en muchos casos es gracias a la pertenencia a una comunidad con herramientas, claves, sentidos propios. En el proyecto *Pret-à-précaire* participaron personas en esta situaciones, que enlazaban continuamente sus luchas con la de los demás.

-Etnografías experimentales:

En nuestros proyectos hay una presencia habitual de procesos de creación de otros relatos aquellos que implican las experiencias vitales de los participantes desde la autorrepresentación. En la materialización del proyecto *Agencia Puro Souvenir* (2006-2013) éste procuraba como objetivo la reflexión y cuestionamiento sobre nuestras propias miradas respecto a la convivencia con diferentes tejidos sociales que no aparecen en la cartografía oficial. El proyecto utilizaba la práctica artística como recurso para relacionar una auto-representación voluntaria de estas personas en situaciones de marginalización, con unos itinerarios llamados “visitas guiadas”, utilizando en ellas el recorrido como estructura narrativa y como modo de atravesar e interpretar otros territorios del tejido vivo urbano que neutralizamos. Contar su propia vida en primera persona como en el proyecto *Agencia Souvenir* (punto 4.3) permitió que proyectaran su voz en un espacio de escucha y afectos trazando un relato personal que se extiende a ser colectivo. Estas visitas funcionaban como una puesta en escena de sus vidas desde la etnografía experimental que elaboramos para ello.

Sabemos que, desde diferentes estrategias, el arte ha servido como visibilización de conflictos y tejidos sociales marginalizados. También sabemos que han sido reutilizados

y explotados en pro del artista. Durante la materialización de *Agencia Puro Souvenir*, la resolución fue tomar el arte como mediador para dignificar su presencia. La situación se politizaba cuando los guías pasaban en su intervención su propio mensaje reivindicativo: nadie es ilegal.

-La presencia de la comunidad en escena.

La manera que tenemos de entender la comunidad parte de nuestra propia manera de producción artística y cultural, invitando a participar a mucha gente desde diversos frentes. Tenemos en cuenta que como tarea política para componer algo mejor necesitamos la presencia y potencia de los demás. Cuando abordo un tema que me interesa no puedo definirlo que desde mi mirada, sino ofreciendo una investigación compartida con diversas voces y miradas que lo cuestionen. Esta forma de funcionamiento significa que podemos disfrutar el proceso y generar algo más eficaz. También personalmente, es en este proceso de construcción de sentidos donde encuentro el entusiasmo para seguir haciendo más cosas.

En cuanto a las acciones en sí mismas, hemos planteado situaciones donde hay un grupo que interviene para constituirse como una comunidad eventual que escucha y se replica para crear un acontecimiento juntos. Una comunidad abierta donde cualquier persona podía participar (entonces puede ser aceptada) y podría sentirse afín a los demás, donde hay un compromiso definido por ser la clave del dispositivo de acción que se realice. Una intervención en colectividad con pautas de intervención que se basan en la cooperación y aportación grupal, en una causa generosa que no exija renunciar a la libertad personal. La danza es un medio que hemos explorado para este objetivo, sin pensarla como un medio profesional sin expectativas, sino que un medio para vivir experiencias liberadoras, por eso hemos trabajado con la gente "amateur".

Nos interesa en este aspecto la definición que Toni Negri da sobre la comunidad:

> Las pasiones positivas son las que construyen comunidad, las que liberan relaciones, que crean alegría. Y esto está completamente determinado por la capacidad para atrapar el movimiento del tiempo y traducirlo a un proceso ético, en otras palabras, a un proceso de construcción de alegría personal, de comunidad y el libre disfrute del amor divino. (Jacoby, 2005).

Al respecto en nuestra producción nos hemos planteado preguntas que habilitaran estas presencias: ¿Cómo generar territorios comunes de convivialidad? ¿Cómo activar respuestas y preguntas desde diferentes formas de experimentar, desde lo vivido?
Actualmente hay muchas propuestas que pasan por este deseo de comunidad:

> ¿No estaremos intentando, mediante los rituales y su re-encantamiento del mundo y la realidad, sobrevivir y reconstruir la "experiencia" de vida o de comunidad de la que quizá hemos sido despojados o que no supimos o sabemos sostener y alimentar de forma ordinaria y cotidiana y la sublimamos mediante la preparación ritualista de una "vivencia" estética extraordinaria que supla esa carencia y esa experiencia devaluada, proyectándose al mismo tiempo como un deseo de futuro? (Paniagua, J. M. 2017).

Esta reflexión aporta una idea o duda necesaria. Toda esta demanda y proliferación de acciones que proponen una comunidad efímera nos expresa a la par una carencia de su presencia y una necesidad de existencia de la misma. Estas acciones que realizamos quizás funcionen como un simulacro de comunidad: echándola en falta aunque desconociéndola, desde lo intuitivo, lo sensorial, como una forma de conocimiento, porque como contrapartida la necesitamos. Existen muchas carencias y un deseo de pertenencia, de algo sobre lo que nos hemos desvinculado y se necesita reconectar, volver a comprender. De un deseo de presencia: formar parte de una composición común que nos reconecte y entrelace. La hemos explorado al intentar activarla en escena. Por ejemplo cuando realizamos la acción de *Puesta en cuestión* era la capacidad de escucha y respuesta entre los actores la que determinó el ritmo de participación: cada cual tenía su momento para lanzar su mensaje. Esto no hubiera sido posible sin una complicidad causada desde el interés de pertenencia a esa comunidad por parte de los participantes. Aunque efímera (el tiempo de los ensayos, y el de la acción) la intervención demuestra la fuerza de la escucha al otro: dejar que el otro tome su lugar, que lo ocupe, que le sea propio. ¿Puede el uso de la experiencia crítica y la imaginación radical apoyar la aparición de otras zonas de convivialidad que nos aporten más para dibujar un horizonte de otros mundos posibles? Es algo que iremos explorando en nuestras prácticas.

Dispositivos escénicos usuales desarrollados durante este tiempo.

A menudo, he realizado dispositivos en tanto que "détournement" (reapropiaciones) de eventos escénicos del imaginario de la cultura popular y social, como son los desfiles, los pasacalles carnaval, las visitas guiadas, las plañideras, o los medios como la celebración, la *puesta en lugar*. Nuestro trabajo se ha centrado en proponer territorios con una convivialidad creativa. Como ejercicio personal necesito desarrollar un trabajo donde poder estar conectadas/os con nuestro propio mundo, interconectado con el de los demás. Por eso una clave de nuestro interés y curiosidad no solo está el plano artístico sino en lo personal: lo que más me interesa es las experiencias de vida de la gente. Cómo la desarrollan, como se sitúan, sus gestos, posiciones, actitudes.

Otro objetivo para estas intervenciones es intentar activar la curiosidad como lugar de aprendizaje común, con dispositivos que parten de la aportación de la creatividad que como la sociedad, prospera cuando los elementos individuales encajan en la panorámica general y además la mejoran.

El volumen de la producción de nuestro trabajo varía mucho, porque pasamos de realizar de mini a macro acontecimientos, de situaciones sencillas que parten de la improvisación a otras con una producción muy elaborada. Nos interesa afirmar el puente entre estas dos formas de accionar: donde se nos convoca a dos instancias diferentes. En estos dispositivos gana importancia la factura colectiva, funcionan de diferentes maneras. En ellos asumo un rol de dirección, donde proponemos unas consignas de intervención y cada cual se las apropia para hacerlas a su manera. Las consignas pueden ser más abiertas o cerradas. Hay un aspecto lúdico importante, como podremos ver en las acciones que realizamos desde "Sociedad de visita" (en el punto 4.6.2). Con ellas nosotros hacemos una composición. Ellas carecen de coreografías pactadas, sino más bien se componen de gestos que cada cual articula a su manera, con sus tiempos, sus formas, sus deseos. Por ejemplo en la propuesta "Puesta en cuestión que analizaremos en el punto 4.6.1 los participantes tenía una libertad total para salir a escena, no se sabía ni siquiera ellos cuando lo iban a hacer, cuando no o si realmente lo harían al final. Hubieron personas que salieron menos a escena, porque no lo deseaban frente a las otras que si lo hacían desde la espontaneidad.

- La celebración:

En muchas de nuestras propuestas utilizamos la celebración como estrategia artística-política. Aunque a veces pueda parecer exprofeso una fiesta sin orden y con gran espontaneidad, son encuentros articulados y organizados. En nuestros proyectos *Prêt-à-Précaire, Puesta en cuestión, Transformer* ha habido una articulación para convocar un evento de celebración sobre quiénes somos, sobre nuestros deseos y la forma de nuestra presencia en el mundo.

Celebrar nuestras vidas significa que tienen un valor frente al intento de desposeimiento de las mismas por este sistema social. Celebrar significa a día de hoy un desafío, y una oportunidad para re-vincularnos. Pero ¿Cómo celebrar? Y ¿Para qué? Primero para convocar nuestro derecho a una vida mejor.

La función de celebrar con la que hemos trabajado ha sido desde la necesidad de recomponer la energías para poder seguir frente al desánimo y el desmotivador futuro para poder ayudarnos a enfrentar nuestro conflictivo presente. Celebrar con los demás genera una empatía para reactivar una afección hacia los demás, planteada como situación que exige que la gente demuestre un compromiso por el bien colectivo.
Poner nuestros cuerpos a moverse, a bailar, a activarse y descargarse nos ayuda a sacudir el miedo, nos desinhibe para poder compartir un momento.

- *La mise en place*: (Puesta en lugar)

La puesta en lugar como dispositivo parte de una instalación escenográfica que convoca la acción de la cual desconocemos su resultado. Tiene como objetivo motivar una participación aunque sin ninguna expectativa ni presión para que ésta exista, es decir cabe la posibilidad de que no haya interacción entre actores y público. Si nadie participara la acción sería significativa y por tanto válida.

Hay propuestas como el proyecto *Transformer* que la acción se activa desde la puesta en lugar, es decir desde la "escenografía": los objetos que hay dispuestos en el espacio de la acción la alteran y la activan. La participación se convocaba desde la *puesta en lugar*, cada cual cogía lo que se ofrecía y con ello participaba.

En esta acción escénica había una ambientación que se desencadenaba desde una animación actoral. En nuestra propuesta la libre elección de actuación y la espontaneidad del público juegan un papel relevante puesto que el objetivo es constatar como reaccionan con un estimulo-respuesta, ante la instalación de objetos en ese "escenario" de lo imprevisible. Por otro lado, es un lugar donde se presenta la posibilidad de utilizar tocar y manejar todo lo que se expone, contrariamente a una exposición de obra común. Este guiño cómplice al espectador, favorece una gestualidad libre y una desinhibición: jugar y desplazarse en un lugar de aceptación colectiva y personal.

Estrategias y Tácticas.

Para desarrollar este punto partiremos de una pregunta que parte de la hipótesis de la tesis: ¿Qué tácticas y estrategias se necesitan para que la potencialidad se active como política? Analizaremos estrategias y tácticas que utilizamos en nuestros dispositivos escénicos para desarrollar nuestros contenidos. El uso de estos conceptos se debe a que en nuestro trabajo hay un alto contenido político y social y por ello nos planteamos que función y eficacia tienen nuestras propuestas al respecto.

Para ello utilizamos:
- El desplazamiento.
Durante nuestro trabajo artístico hemos ido desplazando nuestra práctica y nuestras propuestas no sólo sobre escenas que no son las habituales del arte contemporáneo o de las artes escénicas sino también por las del cotidiano, por imaginarios sociales y culturales de diferentes países. El objetivo ha sido encontrar otras posibilidades de activación de los mensajes que queríamos hacer transitar en otras proximidades con públicos no relacionados con el arte. Digamos que suelo estar continuamente desplazando todo de lugar, de rol, de instancia como ejemplo hacer un proyecto artístico en un lugar que pareciera no corresponderle, hacer una acción en el teatro y subir al público a escena, etc.

-El uso del *détournement* (tergiversación, dar la vuelta a las cosas) de espacios y consignas, realizar propuestas en lugares no comunes, para intervenir en lugares que van desde lo inapropiados, los desechados, los inabordables.

El *détournement* es una estrategia que ofreció el movimiento situacionista basado en la posibilidad artística y política de tomar algún concepto creado por la sociedad capitalista y distorsionar su significado para producir un efecto crítico. En nuestra práctica lo hemos utilizado a menudo con métodos propios del activismo creativo, con la utilización de la alteración, la apropiación, la sobre-identificación de los imaginarios.
Y ello se ve en toda nuestra práctica artística, nos interesa ironizar sobre el hecho especulativo del arte contemporáneo frente a la precariedad de la mayoría de los artistas, hay pocos que puedan vivir holgadamente de su trabajo. Como una táctica, nos interesa devolver al arte su espacio de juego, recuperar lo lúdico para no tomar tan en serio el mundo del arte. Utilizarlo como una carga: convertir en arte lo que no es para darle una dignidad a la situación, las personas o un tratamiento de valoración al sujeto que se trata.

Como veremos en los siguientes punto en el proyecto *Prêt à précaire* realizamos un *détournement* de los desfiles de *Prêt-à-porter* por el *Prêt-à-précaire* (listo para llevar) "precario". En un lugar habitual de desfiles de *Prêt-à-porter*, realizamos uno donde las tendencias de moda eran en relación al trabajo precario. Por ejemplo también otro détournement está en como nuestras Plañideras Culturales lloran por la simbólica muerte de la falta de uso de los códigos de buenas prácticas en el campo de la cultura y no por algún muerto en particular.

- La dignificación.

El potencial subversivo que la subjetivad contiene ha sido un lugar de exploración frecuente en nuestras propuestas donde crear las condiciones para liberar la potencialidad de los participantes. Partir de la singularidad y subjetividad, de cada persona en escena ha sido la forma más eficaz que hemos encontrado de dignificar su presencia.

> El sujeto es potencialmente subversivo. Hay una subjetivación revolucionaria que potencialmente esté en las personas. Benjamin cuestionaba como crear los dispositivos que permitan una subjetivación liberadora de las masas." (Expósito & Romá. 2016)

Sabemos, que desde diferentes estrategias, el arte ha servido como visibilización de conflictos y tejidos sociales marginalizados. Durante la materialización de *Agencia Souvenir*, la resolución fue tomar el arte como mediador para un posible

empoderamiento, ya que nuestro objetivo son las personas: ofrecerles un lugar para que el arte les sirva. En el proceso se identificaban como artistas y esto generaba un nuevo valor como posible factor de cambio social para ellos/as: subir su propia autoestima. El interés del arte como lugar de implicación directa es el que les permite ser sujetos activos. Una de las maneras ha sido el crear escenarios o espacios de escucha.
¿Cómo desarrollar escenarios de potencialidad colectiva? Lugares donde reconocernos en tanto que sujetos activos con responsabilidades: para desear, para permitir cambios, para afirmarnos, para liberarnos, plantear situaciones sobre la capacidad de mediación e interacción que los artistas visuales pueden aportar.

- La versatilidad:
¿Cómo la práctica artística o el arte pueden afectarnos y activar un cambio en nuestra realidad? ¿Cómo puede maravillarnos, sacarnos de eje para transitar otros territorios que nos den un sentido de pertenencia? Hemos necesitado varias formas de operar siempre en nuestro trabajo. Desde lo personal a lo colectivo y desde lo íntimo a lo político para entender que son aspectos integrados y que se auto-corresponden. Por ejemplo, en nuestra práctica el dibujo es una experiencia habitual, dibujo mucho y estos dibujos siempre se relacionan con el "dibujar" como pre-figurar escenarios en los que intervenir después. Los dibujos son los que más nos han servido para trabajar con la inmaterialidad de lo poético y la latencia.

Un artista que trabaja con multiplicidad de medios puede estar siendo disperso. Pero desde la versatilidad se puede hacer también un uso eficaz de los medios que requieren interpretar y manejarse en una simultaneidad para la producción de una acción. Una denominación que da el diccionario sobre versátil es: "Capaz de adaptarse con facilidad y rapidez a diversas funciones, que sirve para múltiples aplicaciones" Esto puede ser aplicado útilmente para desplegar tácticas y estrategias en la producción de intervenciones. La adaptabilidad y el uso de sinergias y afectividades en el trabajo permiten la rentabilidad y eficacia de la producción.

Pero en mi trayectoria, la versatilidad es una instancia en la que se sitúa mi forma de trabajar, es un lugar-nómada. Aunque también pueda corresponder a la imagen del artista actual, que flexibiliza su tiempo y capacidades al máximo por la precariedad: somos nuestros propios empresarios, productores, gestores, comunicadores… Sin

embargo para mi trabajo necesito un carácter de mutabilidad para poder hacer, desde el desplazamiento personal a diferentes ciudades a un uso versátil de los medios que utilizo sobre sujetos a tratar. Es un útil para poder acceder estratégicamente a la complejidad de la realidad, ya que es imposible intervenir siempre con el mismo medio.

No se nos escapa la lectura y la utilización de la versatilidad para la producción: en la precariedad de la flexibilidad laboral: hacemos de todo y todo el tiempo. Pero intento reaprovechar la posibilidad de cambio que ofrece la versatilidad. Este lugar del cambio es necesario para poder optimizar la flexibilidad en el campo de la producción y en el de la investigación: poder cambiar de opinión, equivocarme, trascender un proceso y mutarlo a otro, etc. Puede proporcionar múltiples aplicaciones y registros para atender al contexto específico donde voy a intervenir, y para ser eficaz, éste requiere una adaptabilidad. Ésta me ha servido mucho durante mi recorrido personal y artístico con los proyectos que he desarrollado como dispositivos en las diferentes ciudades por las que me desplazo como *Agencia Souvenir*.

Mi versatilidad puede constatarse en un uso polivalente de medios (dibujo, fotografía, vídeo) y de disciplinas (semiótica, teatro, arte contemporáneo, sociología, psicología, ciencias políticas). En el uso de herramientas como el pasar a la acción, el humor y lo poético, y en cuestión aplicadas a la puesta en situación: realizar escenas/escenarios. Como por ejemplo una instalación hay una utilización de una mezcla de disciplinas: la poética de lo heterogéneo, cuando interrelacionamos lo poético, el humor y la ironía.

La relación con los actores y los performers.

Nuestra relación con la dirección de acciones escénicas ha sido entenderla como un espacio de composición con los potenciales y espacios de libertad de los actores.

Nacho González. *Preparación de la acción We can dance en en Louvre con Paula Valero* (2014).

¿Qué formas de traducción política puede dar la escena para canalizar la indignación, la furia y el rechazo en una potencia? Este ha sido uno de nuestros desafíos en la dirección, en la composición. En nuestra práctica hemos trabajado mucho con amateurs, y ha sido por varios motivos. El primero es por subir a la "escena" al público, a menudo menospreciado como sujeto activo. Por otro lado, al no tomárselo como una profesión no tienen expectativas y pueden disfrutar sin presiones el participar en ellas, lo que a menudo da una frescura y autenticidad particular a sus intervenciones.

La mayoría de los actores, performers y participantes con los que he trabajado se han entusiasmado en participar en un dispositivo escénico. Esto pasa por varios motivos, una es la necesidad de ganar una presencia más valorada y otra es participar de un evento comunitario en un contexto de dignificación. A menudo se sienten muy bien después de haber superado sus temores escénicos, o haber sentido el poder que da la propia escena y la comunidad. Pero también valoramos en su participación, las formas de libertad en sus formas de actuar pudiendo ser éstas de desobediencia o de negarse a intervenir. Esto contiene una poética y una energía que tenemos que valorar y reactualizar, para poder seguir recurriendo a ella.

Cuando propuse la acción de *We can dance* (2014) en el Museo del Louvre, al principio les propuse bailar delante de la Gioconda, reproducir la acción que hicimos pero en versión más tranquila y en silencio. Aunque yo les propuse inicialmente la acción, al estar en el museo con las medidas de seguridad les pedí después no hacerla para hacer sólo una simple foto porque me asustaba que pudieran tener problemas con los agentes del museo. Pero me "desobedecieron", la hicieron sin importarles mi actitud protectora y tomaron el riesgo, desde el placer de hacerla. Gracias a su "rebeldía" se dio un momento mágico porque el pulso de la acción se impuso sola.

En nuestro trabajo con los participantes hacemos especial atención a que se sientan cómodos para que puedan vivir una experiencia gratificante y compartir un momento que para ellos tenga un sentido positivo. Para generar un buen ambiente, que es fundamental para desempeñar el tipo de acciones que hacemos, invertimos en generar situaciones donde la gente que vaya a participar se encuentre antes en espacios relacionales. Por ejemplo, cuando realizamos la acción *We can dance (*punto 4.6.1) hicimos un aperitivo para los participantes, puede parecer algo superficial, pero los participantes que no se conocían entre sí y el hecho de pasar un buen momento juntos daba nuevos vínculos. Por mi parte el gesto de dedicación al cocinarles cosas muy ricas era una forma de agradecimiento a su colaboración y a su presencia. Y esta manera de afecto genera relaciones de confianza que nutren más tarde el desarrollo y disfrute general de la acción. La gente se siente más tranquila y entusiasmada por pasar un buen momento con un objetivo común. Y esto es realmente importante en este tipo de acciones donde sólo se cuenta con su su ilusión por participar, porque han de confiar en la dirección y esto no es fácil cuando disponemos de poco tiempo de preparación, como ha ocurrido a menudo.

De hecho las comidas ofrecidas como lugar de sociabilidad a los participantes ha sido algo habitual en nuestra forma de hacer. Cuando hicimos con Julie Athané *Prêt a Précaire* en Rio de Janeiro (2004) estábamos muy atentas a que íbamos a hacer un proyecto con gente de comunidades muy desfavorecidas (favelas) en un antiguo palacio debajo del Cristo Redentor. Entonces pensamos aprovechar ese lugar para hacer una comida el mismo día antes del desfile para que la gente se sintiera cómoda en ese lugar tan exquisito. Preparamos un cátering con mucho esmero, un banquete en pleno "palacio". Esto les emocionó, fue nuestra forma de darles las gracias por su implicación.

Y este mismo ejemplo me sirve para introducir otro aspecto muy importante de nuestra práctica artística. Siempre pensamos en formas de dignificar a la gente que participa. Primero porque lo merecen ya que a muchos de ellos la sociedad los desfavorece frente a nuestros privilegios. Otra porque es la única manera de que nuestro trabajo tenga un sentido. Por ejemplo para muchos de los participantes de estas comunidades tan precarias, intervenir como performer de sí mismo en este palacete reservado a la "alta cultura" para ellos fue una manera de valoración. Este espacio es difícilmente accesible para estas personas debido a su situación. Nos puede parecer innecesario hacer una comida en lugar como éste, pero para ellos fue algo significativo en cuanto a formar parte de lugares que habitualmente no les es permitido.

Todo esto significa plantear formas de atención en formas de escucha: lo que para nosotros no es importante quizás lo es y mucho para los demás. Para esto se necesita un tiempo, y en proyectos en proceso podemos ver los gestos, comentarios, actitudes que nos dan pistas para ver como operar, qué cuidar, que proponer mejor. Tenemos realidades muy diferentes y pueden ocurrir cosas que ni imaginamos al trabajar con ellos. Una de las hijas de las participantes en *Prêt-à-précaire* de la favela de Santa Marta en Río de Janeiro vino a nuestra casa a pasar el día, quería estar con nosotras y la llevamos de paseo y luego a nuestra casa. Donde nos hospedábamos era un lugar muy económico y sencillo. Para ella pasar el día con nuestras atenciones y llegar a nuestro hospedaje y ver las comodidades que ella no disponía la perturbó mucho, nos dijo que se sentía mal y que quería irse. Se sentía violentada por la diferencia.

Es muy importante la valoración de la disposición del tiempo y energía junto con el entusiasmo de todas las personas que participan en este tipo de acciones. La prioridad es la gente y por qué están ahí.

Como modo de investigación, vamos a adjuntar las opiniones de los actores y performers que con los que hemos realizado acciones sobre las acciones que hemos hecho juntos y una reflexión sobre el interés de estas prácticas performativas en el contexto actual. La mayoría son *amateurs* sin relación con el arte escénico.

Delphine Monnerau. Pintora y profesora de artes plásticas. Ha participado en las acciones: *We can dance, Ralentissements, Pret-à-précaire.* "Suelo responder a

convocatorias de Paula, en la que siento confianza y reconozco capacidades positivas para organizar acciones con "material humano". Ella sabe como poner en relación a la gente que a veces se conocen o no entre sí, y obtener una motivación de todos para participar en la acción. Pero yo no digo a todo que sí, tiene que gustarme el proyecto o que éste me de ganas de sobrepasar algunos márgenes. Por ejemplo la acción sobre el cansancio donde teníamos que extendernos en el suelo con las almohadas en la calle dije que no participaba porque toca un espacio muy íntimo para mí entre el espacio público y el privado y por una cuestión de higiene, además que ésta idea despertaba en mí el miedo a dormir en la calle, tuve pesadillas y problemas personales hace tiempo sobre este tema y me generaba rechazo.

Cuando rodamos en el suelo mi ropa era incomoda, al rodar se quedaba mi vientre al descubierto y me ensucié muchísimo, esto me molestaba. Es importante ver el vestuario para una acción como ésta. Cuando rodamos en el puente de las artes en París, rodábamos lentamente sobre él en colectivo. Al principio era difícil lanzarse, pero luego era interesante tener la sensación de que el tiempo se ralentiza, de hacer algo que a toda la gente le gustaría hacer pero que no se atreven. La sensación de sobrepasar un límite sin que conduzca a ningún peligro, me gustaba por ser más bien un acto poético."

Montse de Mateo. Artista, restauradora y bailarina *amateur*. Ha participado en las acciones: *We can dance, Ralentissements:*

> Lo que he sentido en todas las acciones que he hecho con Paula, en todas diría lo mismo. Me sentí libre. Tuve una sensación de libertad extraordinaria, que no sé si tiene que ver con la intrínseca libertad del hecho de bailar, de sentir la música, o a las propias acciones, sobretodo al hecho de bailar (expresarse con el cuerpo) en espacios donde no está previsto hacerlo, espacios públicos sujetos a normas de comportamiento, de movimiento (aún más si tenemos en cuenta que estábamos en París, una ciudad con muchas luces, pero también con muchas sombras, con muchas prisas, con mucha agresividad contenida, muchos prejuicios, mucha superficialidad, etc.). Me sentí libre de arrastrarme por un puente lleno de gente, acabando con el cuerpo ennegrecido de la suciedad del suelo. Libre de andar por las calles de París sucia a rabiar, libre de limpiarme la suciedad en la fuente del Louvre sin importarme demasiado la mirada de los otros. Libre de bailar en los pasillos del Louvre, al lado de la Gioconda, en un espacio no previsto para el salto, el gesto, el movimiento, el ruido, la música.

Jerome Barbe. Publicista con formación en Bellas Artes. Ha participado en las acciones: *We can dance*, en las dos propuestas (Cité des Arts y en el Louvre):

> Paula me ha propuesto participar en varias performances que me han interpelado por su implicación social. En la primera acción de *We can dance* en la Cité des Arts, para mí celebra el espíritu libertario rindiendo homenaje a una frase celebre de Emma Godman."
>
> La preparación fue para mi una bella experiencia, en el ensayo habían consignas estrictas con una búsqueda de movimientos singulares. La primera impresión es que hay una estructura algo caótica que deja lugar a una comprensión por el cuerpo para experimentar el movimiento de la singularidad en relación a la frase *Si no puedo bailar no me interesa tu revolución*, dividida en las personas participantes.
>
> Tuve un gran placer en sentir esta libertad de movimiento en colectivo. La misma performance fue repetida en el Louvre. Creo que ahí se disipaba, el Louvre es un lugar para mi tan especial que descubrí cuando era niño…Creo que hubiera funcionado más restricciones en la acción realizada en este lugar, otras instrucciones para ese trabajo. Cuando Paula propuso la acción un rato antes de entrar fue confuso para mi, aunque creo que yo estaba despistado. A pesar de todo me gustó mucho hacer esta acción en el Louvre. Paula es una artista intuitiva y liberadora. Me emocionó saber que había tenido una operación en su pie y no podía bailar con nosotros. Me sentí como la expresión de sus ganas de bailar en el espacio y eso me ha parecido bello, también lleno de sentido, en relación a las excesivas restricciones en nuestra sociedad y en nuestra mente.

Jacobo Roger. Director de teatro y de la red de Festivales de artes escénicas en espacios domésticos "Cabanyal Íntim", "Matarranya Íntim" y "Polinyà Íntim". Ha participado en las acciones de Paula Valero: *Transformer,* y en *Plañideras culturales:*

> Bailar la revolución: Conocí a Paula Valero a principios de los años 90, en La Máscara, la primera escuela de teatro de las muchas por la que he navegado a lo largo de todos estos años. Mis primeros recuerdos de ella son recitando al Lorca más delirante de *Así que pasen cinco años*. Entonces fue el maniquí del traje de la novia que nadie vestirá, y ya entonces me conmovió escuchar por su boca los versos de Lorca. Luego su camino la llevó a Bellas Artes y a viajar por el mundo: París, Río, La Habana, Buenos Aires…En un primer momento me dio pena que dejara el teatro, pero visto con la perspectiva de los años me doy cuenta que nunca ha dejado de transitar lo escénico y lo performativo en sus acciones artísticas, desde sus primeros desfiles "*Prêt-à-Précaire*", donde ponía un pedestal a la precariedad social, a sus *Zonas de recursos*, los *Transformismos*... Lo que más me gusta de su trabajo es el sentido del humor que siempre atraviesa sus acciones. Sus ilustraciones son altamente poéticas y conmovedoras pero… ¡Las acciones son tan divertidas! Con su revolución siempre se puede bailar, y eso es fantástico. Cada vez que me llama acudo ilusionado, abierto a empapelar las calles, a sus transformismos delirantes o a plañir con vestidos de luto. Siempre habita la crítica, pero lo realmente bueno es que siempre la presenta a través del humor. No hay

nada más aburrido que un panfleto, que pretende imponerte lo que has de pensar. He visto en tantos artistas que buscan la crítica social, pero… ¡que resultan tan aburridos! Pero en las acciones de Paula lo político cabalga junto a la creatividad más sorprendente, donde el género, lo queer, y el transgénero en sus diversas direcciones encuentran siempre su lugar de respeto y celebración, donde el goce del arte y a través del arte siempre es protagonista. Sabe rodearse de fantásticos colaboradores, entre los que me siento orgulloso de participar a menudo. Siempre que me ha llamado a la acción acudo con los ojos cerrados y los poros de la piel bien abiertos. Da gusto colaborar con una artista que sabe lo que quiere, que lo pide de un modo claro, conciso, sin irse por las ramas con tonterías ni bandazos, y donde el resultado siempre busca el cambio social de un modo u otro y el placer en la realización personal.

Rubén Fuentes. Artista Plástico. Ha participado en las acciones de *Sociedad de Visita*:

Haber participado en las acciones de Paula Valero, me ha dejado una fuerte impresión. He visto que sus acciones nos permiten ver otro modo de relacionarnos con la vida, las personas que participan lo hacen sin cobrar, también sin pagar. Esto me hace pensar en los antiguos rituales de las comunidades primitivas, existentes antes de la aparición del dinero, como cuantificador del tiempo de trabajo. La gente participa en las acciones de Paula Valero, porque esencialmente, pasa un momento agradable, socializa y hacen algo fuera de lo común. Este es otro de los aspectos, que me parecen esenciales en este tipo de propuestas. Al hacer algo diferente, se rompe con las rutinas e inercias en las que está programado el ser humano de las sociedades desarrolladas actuales. Inercias que están imbricadas en el sistema estandarizado de trabajo, producción, consumo y generación de desechos (reciclables o no). Happenings como rodar en un puente peatonal, bailar frente a la Gioconda en el Louvre, creo que tienen esta función de lograr el extrañamiento y cuestionamiento de nuestros hábitos anclados, tendencias mecánicas que nos alejan de lo más humano que poseemos. Esta artisticidad de los instantes, nos devuelve la creatividad de un ocio cargado de sentido, recuperamos la unidad grupal que necesitamos para existir en plenitud. El tiempo se desmaterializa y se transforma en energía de vida.

La relación con el público:

Quizás para cuestionar el lugar del público partimos siempre de ponernos en su lugar. Como espectadores nos planteamos qué nos gusta, nos sirve, y qué esperamos cuando asistimos a una propuesta escénica. Tener que asistir a una función que te parece tediosa

o te disgusta lo hemos sentido siempre como una forma de suplicio. Cuando estás cansado en un museo puedes abandonar la exposición cuando quieras. En el cine es igual pero en el teatro esa reacción parece una forma de desprecio. Por respeto a los actores y por la convención teatral te quedas. Pero tener que estar sentados en la oscuridad durante al menos una hora viendo algo que ya no quieres ver nos parece algo que no se tiene porqué aceptar. De esta posición hemos partido en muchas de nuestras propuestas: el público elige o no estar de diferentes formas con la libertad para situarse como quiera, algo que consideramos necesario.

En la comedia del arte en el XVI la intervención escénica se da en la propia calle con lo que el viandante puede quedarse o no a ver la pieza. Los actores en ese caso tenían sus propios recursos para atraer al público ya que tenía la urgencia y la rapidez de hacer comunicar y captar la atención del público.

Y este aspecto nos interesa, que el público se sitúe con libertad en la acción para generar una inter-correspondencia entre público y actores, sin "encerronas". Nos interesa cómo se puede entrar o salir del espacio donde se da la acción, por ejemplo que se proponga un tipo de narración sin una linealidad en la que se puede entrar o salir cuando se quiera. Si bien es cierto que una característica actual es el déficit de atención durante un tiempo quizás deberíamos aceptarlo, proponer cosas que provoquen naturalmente la atención o hacer otro tipo de encuentros donde esta se puede compartir sin imposiciones.

4.2. Proyectos. Antecedentes: *Pret–à-Précaire*, París 2003, Río de Janeiro 2004.

La acción que vamos a analizar en este punto explora las formas de autorepresentación de los participantes en un dispositivo escénico. *Prêt-à-Précaire* fue un proyecto que realizamos desde nuestro colectivo *Las non Gratas Class* junto con Xelo Bosch y Julie Athané en París en 2003. En 2004 repetimos el proyecto en Río de Janeiro esta vez sólo con Julie Athané.

El primer desfile que tuvo lugar en París se llamó *Galere top*.[iv] Lo realizamos en una

sala habitual de desfiles *prêt-à-porter*, la Cour Vitré de La Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París, donde junto a Julie Athané y yo éramos alumnas en ese momento. Contamos con el apoyo de la escuela en diferentes aspectos: difusión, ayuda económica, préstamo de las instalaciones y material técnico. Tras la experiencia, la escuela nos dio una beca para ir a Rio de Janeiro, donde pudimos volverlo a realizar. La experiencia nos ofreció una metodología que podíamos aplicar en cualquier otro lugar para desarrollarlo. *Prêt–à-précaire* fue una propuesta realizada en diálogo con su contexto. Mediante esta acción nos cuestionábamos la asimilación de este tipo de propuestas activistas en la institución pública, (las dos eran Escuelas de Bellas Artes), aunque no tuvimos una censura directa, si tuvimos después situaciones que penalizaron nuestra intervención.

Trabajamos desde la estructura del dispositivo, buscando afinidades con grupos que pertenecían a los movimientos sociales. En el proceso fuimos debatiendo cómo articular las presencias de las personas participantes desde la auotrepresentación pero en la colectividad. Nuestro mayor objetivo fue mediatizar el mensaje reivindicativo de los participantes respecto a su situación laboral. Para desarrollar el proyecto establecimos redes de trabajo que dieron a otras propuestas paralelas.

-Análisis de la puesta en escena de la acción en París y Río de Janeiro:

1-Puesta en acción:

Título de la acción: *Prêt à Précaire*.

Cada colección presentaba sus propias "tendencias" de la precariedad laboral, en París la "colección" se llamó: *Galere top* y en Río de Janeiro: *Fashion real*.[v]

Lugar de la acción: para *GalèreTop*, París en la *Sala de Honor* de la Escuela de Bellas Artes, marzo del 2003.

Lugar de la acción: para *Fashion Real*, Río de Janeiro, *Parque Lage*, septiembre 2004.

Concepto de la propuesta:

Prêt-à-Précaire desplazaba el concepto de «tendencia de la moda *prêt-à-porter* y lo aplicaba a las "tendencias" actuales de los contratos "en Vogue" en el mundo del trabajo. *Prêt-à-Précaire* proponía una pasarela de reivindicación a las/os trabajadoras/es de distintos sectores en situación de precariedad laboral, que desfilaban acompañadas/os

de una voz en off para describir la situación de cada una/o, en los lugares habituales de presentación de estos acontecimientos.

Prêt-à-Précaire planteaba la precarización del empleo extendida a todos los sectores del trabajo. Los desfiles realizados recontextualizan los códigos de la moda *Prêt-à-Porter* dando cuenta de la generalización de esta precariedad bajo una forma comprensible por todas/os: un desfile de moda.

El segundo desfile de *Prêt-à-Précaire* fue realizado en Río de Janeiro, en el espacio «Parque Lage», actualmente escuela de Arte Visuales y eventualmente lugar de presentación de « Fashion Rio », las últimas tendencias del Prêt a porter Carioca.

Julie Athané. *Parque Lage* (2004). En este lugar, escuela de arte situado en los pies del Cristo redentor fue donde tuvo lugar el desfile Fashion Real en Rio de Janeiro el 11 de septiembre de 2004.

Este desfile se presentaba como una alternativa a los modos de manifestación usuales. Los colectivos que desfilaron en París tenían unas luchas precisas contra la precariedad, como ejemplo la Fnac, Maxi Livres, Mac Donalds, etc.. En Río de Janeiro eran en su mayoría cooperativas que presentaban alternativas de trabajo en las favelas. Por otra parte contactamos con personas para desfilar a título individual, y lo hicimos por diversos medios (casting, anuncios y reuniones).

Dispositivo:

Para preparar el dispositivo de *Prêt-à-Précaire,* necesitábamos hacer un estudio de la situación sobre la precariedad en el mundo laboral para adaptarlo a la situación del lugar donde se realizara. La experiencia en París determinó las coordenadas de la *puesta en marcha* del proyecto así como de la coordinación del mismo. Era una acción abierta

a cualquier persona que quisiera participar y hacer visible su reivindicación contra su situación precaria.

PRÊT-À-
-PRECAIRE

Tami Notsani. *Cour vitré* (2003) Vista frontal del desfile Prêt-à-Précaire en París junto con el logo de la marca.

Durante el desfile, el pasaje de los/as « modelos » estaba acompañado por la voz de los presentadores que describían su situación profesional y personal. El guión estaba compuesto a partir de múltiples entrevistas con cada participante y con la ayuda de un cuestionario previamente elaborado. Esta presentación estaba adaptada al lenguaje de la moda a partir de los datos y entrevistas realizadas a los/as participantes.

Dirección artística:

La dirección se situaba sobre todo en la producción de la acción, puesto que cada participante se expresaba como quería. Establecimos unas consignas de intervención que delimitaban la acción, cada persona o grupo tenía unos 5/8 minutos de aparición en la pasarela, debían recorrerla hasta el final y volver sobre sus pasos, como se hace habitualmente en un desfile. El presentador/a introducía las intervenciones mientras esa persona desfilaba. También elegían el modo en el que se desplazaban en la pasarela, algunos bailaban, otros hacían de clown (había un actor) o representaban una especie de manifestación con carteles que habían preparado sobre ofertas de empleo imposibles de realizar.

Esquema de la intervención:

La acción duraba aproximadamente una media hora, repartida en unos 18/20 participantes, durante ese tiempo cada persona tenía un tiempo de intervención desfilando entre 5 y 8 minutos. Cuando intervenía un participante o grupo sonaba la música preparada para él y a su vez los presentadores leían el texto que le correspondía. Al final del desfile, como uno habitual de la moda, salían todos los "modelos" a la vez junto con las "diseñadoras", en este caso salíamos nosotras a saludar al público por el final de colección.

Guión:
El guion fue obtenido por el resultado de las entrevistas y las respuestas al cuestionario que elaboramos para los participantes. Recopilábamos información sobre su situación y su opinión al respecto y lo articulábamos con el lenguaje de la moda, por ejemplo: "Jean Pierre tiene un contrato top minimalista, contrato de duración determinada renovable cada mes". Luego lo debatíamos con los participantes para ver si estaban de acuerdo y modificarlo si era el caso.

Estas entrevistas eran claves para construir la autorepresentación de los los participantes que se proyectaba por la interpretación de los presentadores. Para el texto de los participantes en Río de Janeiro tuvimos mucho cuidado, puesto que la situación de las personas que desfilaban era mucho más delicada que las de París y teníamos miedo de que la utilización de la ironía pudiera tomar otras direcciones. Nos asustaba que quedara una acción espectacular que los exotizara, que esteteizara su situación. Estudiamos los guiones exhaustivamente, y las medidas que tomamos fueron trabajar el texto con afirmaciones más positivas, la ironía la desplazábamos en sus contextos sin relacionarla directamente con ellos.

Personajes / actores:
En la acción estaban los participantes y los presentadores y el músico que preparó las canciones para cada uno.

Con los presentadores trabajamos desde la dirección una intervención más teatralizada, eran actores profesionales que daban el tono que necesitábamos del imaginario del mundo de la moda. Su intervención era muy importante, puesto que marcaban el ritmo de la intervención y la ambientación del desfile. Su interpretación tenía un tono

arrogante y muy televisivo, lo que en conjunto daba una ironía al conjunto de la acción. Se iban alternando para poder acompañar la rapidez de la acción ya que debía coincidir el tiempo de narración con la acción de cada uno.

Frente a la actuación de los presentadores estaban los participantes que desfilaban como modelos. En su mayoría elegían una forma performativa para su representación en escena, muy pocos, especialmente en París, eligieron desfilar con total naturalidad. La performatividad les servía para enfrentarse a la situación, el humor y la alegría fueron la mejor defensa, como el orgullo de reivindicar sus derechos frente a la exposición de una posible vulnerabilidad por su situación precaria. Algunos de hecho no lograron superar el temor a esa exposición y aunque se prepararon, al final no participaron.

Con *Prêt-à-Précaire* intentamos encontrar variedad de diferentes luchas contra la precariedad, para hacer un repertorio de la situación política en ese momento, teniendo en cuenta que hay personas que sobrellevan una difícil situación precaria y de clandestinidad, y que en este caso no pudieron estar.

La colección parisien *Galère Top* muestra principalmente situaciones del recurso sistemático al empleo precario (contratos constantemente renovados, tiempos parciales impuestos...). Las personas habiendo desfilado trabajaban en McDonald's, en la Fnac, en Maxi-Livres, Manpower o Alcatel: bajo el estatus de intermittent del espectacle, como camareros, actores, modelos para posar, periodistas columnistas, o pertenecientes a los colectivos Stop Précarité, A.C.! (acción contra el paro), Emploi jeune (empleo joven) o el colectivo Francia Prostitución.

Para la "colección" de Río de Janeiro, *Fashion Real*, los "modelos" fueron en su mayoría habitantes de las favelas donde casi todas las participantes eran mujeres, las que socialmente suelen sacar adelante a sus familias. Las comunidades (favelas) que participaron fueron: Santa Marta, Cantagalo, Cidade de Deus (Cooperativa de costureras) y Vila Kennedy (Cooperativa de comidas para llevar). Los más jóvenes desfilaron defendiendo su deseo de proyectarse en un futuro mejor, como una chica que quería estudiar medicina pero no tenía recursos para hacerlo.
La gran mayoría deseaba hacer muchas cosas sobre la pasarela. Algunos propusieron coger el micrófono del presentador y hablar pero esto desvirtuaba y descompensaba las

acciones de los demás. Tuvimos que negociar con los participantes sus intervenciones para que la acción no se desdibujara y fuera una especie de carnaval.

Adaptación de la propuesta:
Estas acciones se realizaron en salas habitualmente utilizadas para estos desfiles en ciudades-capitales de la moda pret-a-porter. En Río de Janeiro tuvimos que cuidar mucho la presentación de los participantes, personas que han estado en la cárcel por tráfico de drogas, personas que mantienen a 7 hijos con un pequeño sueldo, otras malviviendo en chabolas y uno de ellos que vivía en la calle. Temíamos caer en una espectacularidad del evento, en que la gente que desfilara fuera recuperada como "personajes" de favela. Por eso resolvimos desde lo que ellos proponían, como fue salir acompañados por familiares o amigos para sentirse más arropadas en su exposición, lo que daba esa imagen de comunidad.

Público:
La diversidad y nombre de su presencia fue muy importante para los participantes: ser escuchados y valorados. En París tuvimos el apoyo del Departamento de Comunicación de la Escuela Superior de Bellas Artes, la misma donde se realizó el desfile, sala habitualmente alquilada para los grandes desfiles de alta costura. La directora del departamento fue un gran soporte, ella envió las invitaciones a todos sus contactos del mundo de la prensa y la moda. Incluso por correo postal, lo que daba una mayor impronta de evento de "moda".

La moda se apropia de todo como estilo: lo punk, lo marginal, incluso lo precario y parecía verosímil un *Pret-à-précaire*. Esto atrajo mucha prensa y el mundo de la moda que vinieron a ver la propuesta y se quedaron sorprendidos cuando constataron que era una "puesta en realidad" de la situación actual de precariedad laboral.

El público fue muy diferente en París a Río de Janeiro. La asistencia en Río fue mucho mayor. La acción la realizamos en la Escuela de Artes de Parque Lage (donde estuvimos becadas) situada a los pies del Corcovado, el Cristo Redentor. Un lugar paradigmático por su belleza y accesible habitualmente que al tejido social de mayor poder adquisitivo de la ciudad. Un artículo de un periódico dijo sobre la acción que el evento propició la ocasión para reunir a un publico compuesto de todos los tejidos

sociales de la ciudad, algo difícil de ver. Esto nos pareció un logro.

2- Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Para el proyecto desarrollamos una metodología de *puesta en práctica* para poder trasladar la realización de la acción a otra ciudad.

Difusión de la acción:
Uno de los objetivos principales de la propuesta era realizar una buena difusión de la acción puesto que es reivindicativa y había que mediatizarla lo máximo. Contamos con el Departamento de Comunicación de la escuela de Bellas Artes en París, los contactos de todos los colectivos participantes y el foro social de París.

Organización:
Por nuestra parte realizamos un casting con anuncios en los periódicos para contactar con gente interesada en reivindicar su situación ajena a los colectivos políticos. Este atrajo a diferentes personas en ambas ciudades, por ejemplo en París vino una modelo de la propia escuela, o los "intermittents" del espectáculo (trabajadores técnicos), que al ver el cartel del casting[vi] se motivaron a participar. Tras hacer una cartografía de las diversas agrupaciones colectivas, asociaciones, grupos de apoyo contra la precariedad laboral, el proyecto fue presentado y seguido en las asambleas de los colectivos. Tras estos puntos de encuentros desarrollamos una serie de reuniones semanales para elaborar las propuestas de los participantes, en las que se debatía el proceso y las intervenciones. En las reuniones se estudiaban la evolución del proyecto en cuanto a las estrategias a seguir, la escenografía, las formas de difusión, la viabilidad de las propuestas de los participantes y la interlocución con la prensa. Puesta en escena, aparato técnico y escenografía.

Investigación:
Nos pusimos en contacto con sociólogos, activistas, economistas, críticos de arte, que estaban trabajando sobre estos temas para debatir sobre el proyecto y aportar más contenidos a nuestra investigación.

3. Puesta en lugar (*Mise en place*):

Tami Notsani. *La colección Galere Top*. (2003) Vista de la pasarela junto con sus dispositivos audiovisuales.

Escenografía:

La escenografía en París la diseñamos desde nuestros escasos recursos económicos, aunque contamos con un gran capital de ayuda en la elaboración, montaje y desmontaje de muchos colaboradores. Reciclamos materiales existentes en la escuela (palés, moqueta, bastidores etc). Delphine Monnereau fue la encargada de construirla con un equipo de voluntarios de la Escuela de Bellas Artes. Consistía en una pasarela en forma de flecha construida con palés y moqueta. Esta pasarela estaba compuesta de una estructura al descubierto, donde podían verse los palés.

Una pasarela precaria y sencilla, que nos parecía funcionaba conceptualmente mejor con el sujeto de la acción que si hubiéramos utilizado una escenografía muy perfeccionada y espectacular como suele ser el caso. También acentuábamos con este diseño que nos interesaba más el contenido que el "envoltorio" de la acción.

La escenografía en ambos lugares era ante todo funcional, centrada en crear zonas de butacas y delimitar la pasarela. En Río de Janeiro no hacía falta pasarela puesto que la gente desfilaba alrededor del cuadrilátero al aire libre de la sala principal. Pusimos en ambas propuestas unos parabanes desde donde salían los participantes, lo que generaba un efecto de sorpresa.

Nino Roldina. *Fashion Real* (2004).Vista alzada de la disposición del público antes de comenzar el desfile.

-Iluminación.

Para la iluminación contamos con un técnico profesional para generar un ambiente propicio a las personas que desfilaban, dándoles un protagonismo especial aunque sin excesos para no agobiarlas. Al técnico le planteamos el concepto de la propuesta: evitar la artificialidad y la espectacularidad, generar un ambiente distendido, y marcar el espacio del recorrido de la pasarela.

-Vestuario:

Los participantes elegían su vestuario y sus accesorios, llevaban ropa del cotidiano y en otras ocasiones una vestimenta creada para la ocasión. No dimos ninguna pauta sobre el vestuario porque era necesario que tuvieran su propio lugar para expresarse y representarse, con aquello que les ayudara a defenderse en escena. Esto dio lugar a mucha creatividad, por ejemplo el grupo de la Fnac llevaban ropas de moda prêt-a-porter realizadas por una diseñadora con las bolsas de plástico que la Fnac ofrece para las compras de sus clientes. Otra periodista salió con una falsa televisión de cartón sobre su cabeza.

Tami Notsani. *El sindicato de la Fnac desfilando* (2003). El vestuario que compusieron las propias participantes fue realizado por una diseñadora con las bolsas de la Fnac.

-Sonido:

La música era fundamental, a cada participante le correspondía una pieza musical o una canción. En la colección de París le encargamos el proyecto a Tristan Favre y él compuso para la ocasión piezas de live experimental destinadas al sentido de cada intervención. Con él estuvimos supervisando todas las propuestas finales, en un proceso de experimentación.

En Río de Janeiro estuvimos buscando el Dj apropiado, con él definimos las propuestas musicales para cada acción. Aunque realmente después en el desfile hizo realmente lo que a él le parecía en el momento, fue más una sesión de Dj desde su libre albedrío con piezas aleatorias que generaban un ambiente general, sin diferencias en las intervenciones de los que desfilaban.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

Productor/es:

Para el proyecto en París contamos con la ayuda de la Escuela de Bellas Artes (ENSBA) con una ayuda económica que destinamos a la sonorización de la sala, la iluminación, la escenografía y el alquiler de la pantalla de vídeo. A parte nos prestaron la gran parte de los elementos técnicos que necesitábamos para la instalación audiovisual y la

documentación de la propuesta.

Para el proyecto en Río de Janeiro contamos con la ayuda económica del Consulado Francés de la ciudad que destinamos para la sonorización de la sala, la iluminación, los caterings para los participantes y materiales diversos de la escenografía. Contamos con el apoyo de la escuela de Parque Lage prestándonos el espacio y las sillas del desfile junto con un apoyo logístico para la difusión de la acción.

Producción:

Para la realización se necesitaron entre seis y ocho meses de producción en cada proyecto. Se realizaron los siguientes grupos de trabajo:

Coordinación: La coordinación la asumimos Julie Athané junto con Xelo Bosch (solo en París) y yo misma en ambas acciones. Nos encargamos de la gestión del proyecto, reuniendo la información de los diferentes participantes con sus propuestas, buscando soluciones para su viabilidad, preparar las reuniones, gestionar la información de los diferentes grupos, etc. También la gestión administrativa de los presupuestos con la escuela y organismos que colaboraban. En nuestro grupo habían otros grupos autonómos de refuerzo en la producción con suficiente, que a menudo correspondían a colectivos participantes.

Jean Mathieu. *Rueda de prensa.* (2003) Momentos de la preparación de la rueda de prensa con los representantes de los colectivos en París.

Comunicación:

Hicimos todo lo posible para poder publicitar el evento con spots de radio (en radio France Culture) y presentación en televisiones de medios alternativos (como Zalea tv..). Correo postal a direcciones referentes de instituciones culturales y el campo de la moda. La información del evento se multiplicó gracias a la difusión que los colectivos ofrecieron. Nuestra página web sirvió de principal punto de difusión, albergada por el grupo hacker-activista del foro social de París: samzidat.net.

El equipo de prensa se encargó de encontrar contactos en prensa, gestionar comunicados, (vía fax, mail) y difundirlos. El equipo de documentación estaba formado por dos personas que grababan y otros que editaban los clips de vídeo.

Montaje:

Para montar la escenografía se necesitaron tres días de montaje. En el primer día de ensayo se marcaba la zona de intervención en la gran sala de la Cour vitré, en el segundo montaje las luces y escenografía. En el tercero se ultimaban los detalles de la decoración, colocación de butacas, preparación en los camerinos de los participantes.

Equipo:

Para la preparación del proyecto en las dos ciudades participaron muchos voluntarios. Gracias a la extensa red de colaboración compuesta por la afectividad y la generosidad se pudo generar esta propuesta.

En París tuvimos mucho apoyo de la misma escuela con Mathilde Ferrer directora en ese momento del departamento de documentación el cual nos concedió una aportación económica. Los mismos estudiantes colaboraron para la producción técnica de la escenografía, sonido, luces y montaje de la propuesta. También muchos activistas estuvieron aportando su apoyo para que el proyecto se realizase con la difusión.

En Río de Janeiro hicimos convocatorias para invitar a la gente a desarrollar el proyecto y bastantes personas se sumaron desde sus respectivas competencias. Cintia Pimenta fue una persona indispensable para la organización de este proyecto, conocía y tenía

relación con muchas de las cooperativas de las favelas participantes puesto que ya había trabajado mucho tiempo con favelas en ONGS. Como ella, personas pertenecientes a un tejido económico medio/alto, colaboraron en el proyecto por su deseo de aportar en procesos políticos de su ciudad que mejoren la situación de las personas en dificultades. Fue sorprendente la cantidad de apoyo que recibimos de todas estas personas.

Ficha técnica:

Participantes en París:
Fnac: Roxane Joseph, Cendrine Maugard, Gaëlle Creac'h, Isabelle Ferreira
A.C.!: Thierry Danne, Francine et Fanny Lefaix, Sylvain Dubos, Big, Marc Moreau
Maxi Livres : Bernard Hasquenoph (Stop précarité), Latifa Abed
Mad Do : Jean Claude Rilcy
Emploi jeune : Mathieu Coupaye
France prostitution : Dalila
Individuales: Rosanna Sferaga, Serge Bolze, Lorena Watt, Maria Grazia Spera, Andrés Frias, Ali Tolu,
Arnaud Duhay,
Johanna Schneider, Armel
Preambulo : Evelyne Perrin (Stop précarité), Alain Veronèse (A.C.!)
Equipo técnico :
Idea original y realización : Las Non Gratas Class : Paula Valero, Julie Athané, Xelo Bosch.
Presentador/a : Didier Dicale, Delphine Monnereau.
Colaboración en coordinación: Carolina Ariza.
Colaboración guión, coordinación y producción: Matilde Ferrer.
Realización escenografía: Delphine Monnereau.
Composición música y DJ: Tristan Favre.
Composición video : Julie Genelin, Ariski.
Instalación sonido: Alain Michon, Daniel (association cidma), Tristan Favre, Nico.
Instalación video: Khalida Boughriet, Andrés Frias.
Iluminación: Michel Ange González.
Asistencia escenográfica y realización: Jean Jean, Mathieu Junquet, Pierre Alexandre, Cyprien Gerabert, Diadji Diop.
Documentación fotográfica : Daniel Beguin, Tami Notsami.

Cámaras: Martin Monge, Justine Leibold, Ariski, Julie Genelin, Sima.
Asistencia día del desfile: Anaita Bathaie, Blanca Casas, Ariane Barret, Jean Jean, Cecilia Rodriguez.
Documentación y apoyo en difusión: Jeanne Lambert, Brigitte Pecciagalletto.
Diseño pagina web: Justine Leibold.
Diseño gráfico de: Nelli David.
Difusión: Laurence Maynier, Stop précarité.

Ficha técnica en Río de Janeiro:

Coordinación y producción general, escenografía: Non Gratas Pass: Julie Athané, Paula Valero.
Colaboración : Cintia Pimenta
Apoyo de producción: Marie Depalle
Realización y difusión-casting: Bettina Reboledo, Iuri Kothe
Colaboración: Mariana Corral, Lorena Bossi (GAC Argentina)
Mediadores con los movimientos sociales, colectivos y participantes: Cynthia Pimenta, K-Dão
Fotografía : Ronaldo Nina, Carlos Alberto
Cámara: Ivair Vila Real, Nelson
Organización y realización de la documentación : Iuri Kothe
Traducciones : K-Dão, Marie Depalle
Realización de la escenografía: Cynthia Pimenta, Larissa Gabarra, Fernanda Stumpf, Gino Alves B.
Composición-música: dj André Amaral, colaboración guión : Alexandre Teves.
Presentadores: Alexandre Teves e Vanessa Pascal
Diseño gráfico: Patricia Arker
Iluminación: Samuel Betts
Creación cuña radio: K-Dão Kabronco e Hamim de Jesus
Recepción público –animación: Odécio Antonio Jr e Luciano Antinarelli
Asistencia en la pasarela: Lucemar da Silva, Fernanda Stumpf, Ivan da costa
Exposición de fotografía: Marco Terranova: “Santa Marta dos Anjos“
- Larissa Gobarra:Trabalho Precario“
L@s participantes que desfilaban de Fashion Real:

Cooperativas: Club amizade costureiras da Cidade de Deus : Umaria Cristina da Silva, Maria Souza F. da Gloria, Maria Teresinha Justo do Jesus, Rosalina de Jesus

- Cooperativa Oficina do sabor (Vila Kennedy): Regina Saces Mona, Neide Pereira da Silva, Solange de Mello Britto

- Cooperativa Corte e Arte (Canta Galo) : Elizete da Silva Napoleão, Sonia Maria Batista de Souza, Elli da Silva Freitas, Julema Correa

- Cooperativa Pão e Vida (Canta Galo): Celi Pereira Maciel da Costa

- Cooperativa Costurarte (Santa Cruz): Marineti Alves da Silva

- Comunidade de Santa Marta: Vilma José da Costa, Ana Dias da Silva, Fabio Nélio da Silva e Borugão, Vaniuse da Costa, Loise Maria Maximiliano, Eloisa Maximiliano, Natalia da Silvia, Gilson Fumaça.

Individuales: Hamim e K-Dão, Roberto Luis Peixoto, Juliana Nabuco, Guillerme Curty, Fabian e Silvio, Fernanda Doria e Maria Tete, Marcia Cristina da Costa, Maria da Conceição Sabino Dias.

Sponsor:

Consulado Geral da França, Escola de Arte Visuais do Parque Lage, Marie Depalle y Bertrand Muller del Servicio Cultural del Consulado Géneral de Françe, Reynaldo Roels, Director de l'école du Parque Lage.

Documentación: João Saboia, Diretor del sector economía de la universidad UFRJ, Djalma Amanal, Homero Gomes, Nany Reboledo, Fernando Aciar,

Neli David. *Revista Prêt à Précaire.* (2003). Hicimos una revista de las colecciones retomando la gráfica visual de las revistas de moda para presentar las acciones.

Informaciones complementarias:

Guión de la propuesta en París.
Texto introducción a la acción:
Prêt à Précaire es una moda que se resiste : su nueva colección, *Galère top* está en la vanguardia del fashion precario de este principio de milenio.

En efecto, las últimos años han visto multiplicarse los diferentes estilos de trabajo en precario y las tendencias en boga del mercado innovan en las formas de explotación forzada de los/as salariados/as. La moda *Prêt à Précaire* debutó en los años, donde el patronato lanzó una ofensiva generalizada para romper los contratos de trabajo de los años de crecimiento que aseguraban las garantías a los asalariados/as y una cierta participación al provecho de la economía, a saber: contratos CDI de tiempo completo, una antigüedad y una progresión de salario y del estatuto en la empresa.

Actualmente, las multinacionales del sector público y privado maquillan la temporada.
La mode *Prêt-à-précaire* alcanza a 24 millones de activos entre 7 et 8 millones de personas, 4 millones que buscan empleo, un millón de desempleados y más de un millón de contratos de tiempo parcial impuesto.
Jóvenes, mujeres, inmigrantes, y trabajadores en general, estamos cada vez más a la moda, la del despido abusivo, de paro y de empleos minimalistas.

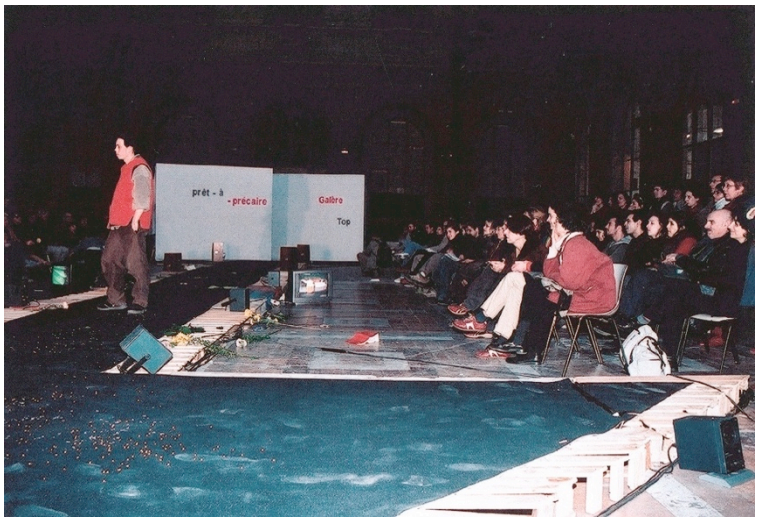
EN EL TOP DEL EMPLEO FORZADO
EN EL TOP DEL TRABAJO DE CORTA DURACIÓN
EN EL TOP DEL NO INCREMENTO AUMENTACIÓN SALARIAL
EN EL TOP DEL NO RECONOCIMIENTO DE ANCIANIDAD
EN EL TOP DE LA INSEGURIDAD EN EL TRABAJO

Daniel Beguin. *Cierre del desfile (*2003). Los participantes han salido a saludar como en una colección de moda al final del desfile para saludar al público.

Fnac: power in progress. Firma Fashion, centro de la vanguardia cultural y ciudadana. Gaëlle, Sandrine, Peter, Nicolas et Roxane. Ahorros sobre la masa salarial que bloquean los salarios. Look decadente de los tiempos parciales.

Tami Notsani. *La colección Galere top* (2003). Una de las componentes del colectivo France Prostitution desfilando.

Sarkoszy surfea sobre la ola de la moda retro. Tendencia de la calle: orden top moral. Cruzada por restringir las libertades. GalèreTop presenta una colección que transgrede los límites de la moralidad para devenir una de los grandes éxitos de la pasarela parisien. Glamurosamente precaria, con el aire de su tiempo, ciudadana top fiscalizada. Emancipada de las derivas de proxenetas en su actividad. No desea ser una passion-victim. Primavera 2003: a contra corriente de las modas institucionales. Ella molesta, ella provoca.



Tami Notsani. *Arnaud* (2003)

Empresas de gran distribución: hipermercado. Lejos de los excesos de un lujo desbordante: el SMIC (siete € la hora). Temporada precaria: masa salarial dependiendo de las cifras de asuntos. Rellena las estanterías de los lácteos con yogurt. Es muy fashion: deber hacer el trabajo de 2 personas. Tiene la impresión de trabajar para ladrones. El está en la tendencia pura y dura de no vivir que para el trabajo.

Tami Notsani. *Ali* (2003)

Ali: Multinationacional de trabajo temporal Manpower. Ali es trabajador temporal en ella. Sin misión, ni siquiera extra mini. Su vida es top improvisada, como refugiado político Kurdo era periodista. Retorno a la nueva moda esclavista.

Tami Notsani. *Nicolá*s (2003)

Nicolás: Financieramente obligado, estilo electrochoc: encierro por 15 días en una clínica para testar medicamentos, una fábrica de ratas de laboratorio humanas. Para estar admitido: top sano, medicación extravagante, electrocardiogramas, tomas de tensión, recogida de la orina.

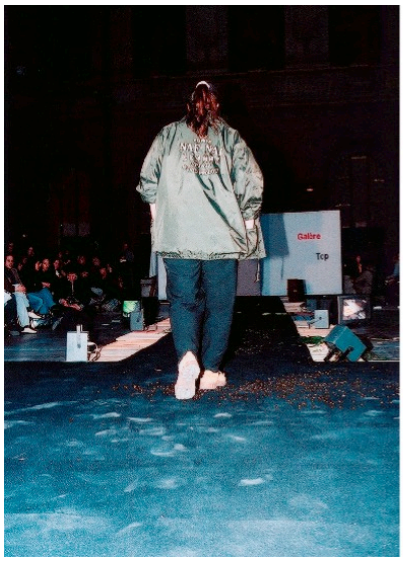
Tami Notsani. *Armel* (2003)

Armel es periodista busca un trabajo en la prensa top-cara.

Es "Piagiste" (autónoma): Sin remuneración, duración indeterminada. Parada de la elegancia, precariedad de los trabajadores de la prensa máxima: calidad de la información minimal.

Tami Notsani. *Benjamin* (2003)

Encuestador, estilo: sin contrato. Trabajo poco regular: Look precario. Benjamin tiene un bachiller de marketing, feeling de ganador. Vendedor en MARK & SPENCER: despedido porque pasaba demasiado tiempo al lado de la caja. MARK&SPENCER cerró después de su cese. Trabajador en Burger King: despido por cierre. Vendedor en Alcatel: fatal recesión y despido masivo. Tener cuidado empresas: Benjamin busca un empleo.



Tami Notsani. *Francine* (2003)

Últimos excesos de la temporada: Francine, parada, 2 niños de 13 y 16 años. Ni un céntimo este mes: no ha tocado ni las prestaciones familiares, ni la paga de parada, ya que el fashion cartero no encontró su buzón para depositar la carta, y la devolvió a la CAF lo que ha bloqueado la paga. La asociación local del barrio: le pasa bonos alimentarios. Está a la suerte de las decisiones de la CAF. Debe hacer magia para llegar a fin de mes.

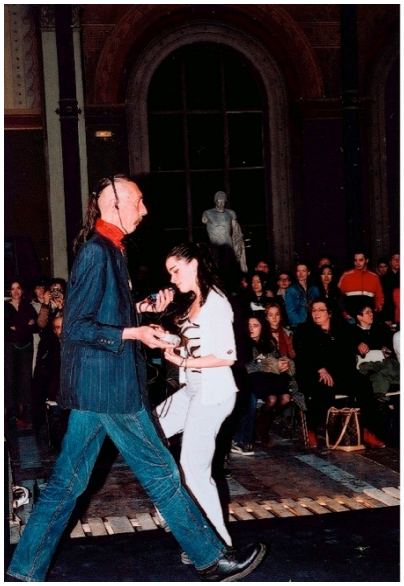
Tami Notsani. *Serge* (2003)

Estatuto de técnico del espectáculo. Serge actor en el paro. A la moda de l'intermittence, acumula pequeños trabajos y trabaja en compañías de teatro. Aire-cool: Sin contrato. Pagado por bolo: time out. La precariedad sobre escena produce vedettes multivitaminadas.

Tami Notsani. *Mathieu* (2003).

Empleo joven: (Emploi jeune)

Educador asistente en la Educación Nacional. Mathieu estaba a la moda como parado antes de firmar su contrato. Los empleos de jóvenes parisinos están en huelga ilimitada desde el 14 de enero por: la obtención de la titulación sin condición, el estatuto de estudiante vigilante, la supresión del estatuto de asistente. En dos años, Matthieu acabará su contrato sin haber recibido ninguna formación. Fashion autodidacta sin real perspectiva de futuro.



Tami Notsani. *Sylvain* (2003)

Intermittents (técnicos/actores) del espectáculo. Lujo obsoleto, contratos obscurantistas, son de la black-lista. Sylvan técnico intermittent del espectáculo. Retorno a las tonalidades oscuras. Éxito-story: refuerzo a la inseguridad en el empleo. Jornada tipo imprevisible; uniforme polivalente. Esta temporada se impone el combate por la sobrevivencia mínima.

Guión de la acción en Río de Janeiro:

El segundo desfile de *Prèt-a-Precaire* fue realizado en Río de Janeiro, en el espacio "Parque Lage", actualmente escuela de Artes Visuales y eventualmente lugar de presentación de Fashion Rio, el *Prêt-à-porter* Carioca.
11 de setembro 2004, 20:00h.
Escola de Arte Visuais do Parque Lage
Rua Jardim Bôtanico, 414 - Rio de Janeiro.

Nino Roldina. *Fin de desfile.* (2004)

Nino Roldina. *Juliana Nabuco.* (2004)

Fashion Real presenta a Juliana Nabuco. Las últimas tendencias de jóvenes que buscan empleo en su área de estudios realizados. Licenciada en publicidad. Desde hace 2 meses: sin empleo. Estilo con carácter: Busca trabajo sin descanso. Líneas nada convencionales: su tesis sobre la publicidad como herramienta en la desconstrucción del imperialismo fashion capitalista. Como resultado: el movimento *Resistencia viva*. Cree que el gobierno crea formas cuadriculadas y rígidas para mantenernos esclavos del sistema. Encuentra posibilidades en pequeños grupos no goburnamentales que combinan con estilo alternativas a largo plazo para una mejora social.

Nino Roldina. *Jurema Correa* (2004).

Juerema Correa representa a Corte e arte, cooperativa de costureras de la comunidad do Cantagalo. En esa vanguardia de lo fashion precário participan 22 mujeres. Look 2004: trabajan de lunes a de 9:00 a 18:30. Salário médio mensual: 350 reais (unos 110 euros) Su mayor desafío: la realización personal. La imposición de la moda; no tienen seguridad social ni contrato de trabajo. Top mujer: lucha para mantener 2 empleos, mantener la casa y sus 6 hijos, con marido desempleado. La cooperativa quiere mostrar como con mucho "glamour" pueden superar una realidad que no les proporciona expectativas.

Nino Roldina. *Jessica Silva Marques* (2004).

Está cursando la 8ª serie de primer grado y hace parte de un grupo con bastante éxito, jóvenes con mucho glamour que tienen la oportunidad de concluir sus estudios sin interrupciones bruscas. Le gustaría estudiar medicina, especializándose en pediatría o psicología. Se siente una persona con mucha suerte, ya que puede suplir sus necesidades básicas. Aún así, las características fundamentales de la sociedad brasilera la envuelven, ya que vive en la favela de Santa Marta y siente que el lugar donde vive le dificulta conseguir de un buen empleo. Pero con mucha osadía e irreverencia sabe que lo va a conseguir. Al entrar en la pasarela quiere mostrar que para ella la precariedad es definida por la falta de oportunidades y por el abandono que las personas sufren.

5-Puesta en cuestión.

Conclusiones:

Haber realizado este proyecto en dos ciudades tan distintas nos proporcionó un gran aprendizaje pero también un gran desafío. Nos surgieron muchas preguntas sobre cómo producirlo en Río de Janeiro cuando la situación de los participantes es mucho más complicada, con un gran desamparo social y opuesta a los privilegios que nosotras en comparación como europeas teníamos. Por ello nos centramos en las personas con la necesidad de pasar su mensaje reivindicativo sobre su situación.

La metodología de la *puesta en marcha* del proyecto tuvimos que readaptarla para Río, modificando muchas cosas. El proyecto necesitaba una gran inmersión de tiempo. El ritmo de la gente y la forma de relacionarse era muy diferente. Fue paradójico porque a las reuniones vino mucha gente que quería participar que tenían muchos recursos, atraídos por el lugar y el evento querían ser protagonistas. Tuvimos insistir mucho en el hecho de contactar con las personas que desfilaron al final con una auténtica situación a reivindicar. Francamente a veces era difícil de gestionar nuestra implicación porque habían participantes que estaban pasándolo muy mal y tras los seis meses trabajando con ellos nos afectaba mucho ya que desarrollamos relaciones muy afectivas durante ese tiempo.

Algunas personas que participaron en las reuniones para preparar su intervención, al final no se atrevieron a participar. Cuando tuvieron que enfrentarse su exposición personal en la acción, no lo pudieron asumir. En ese momento pudimos ver el peso del

maltrato social a estas personas con sus deseos por formar parte de un mundo que no sienten realmente con fuerzas a confrontar porque no ven su lugar en él.

Estando en el lugar fuimos conociendo relatos que nunca habíamos escuchado. En el proyecto de Río participó un extraficante de una favela que quería contar que su anterior trabajo era la máxima superación personal a la que se puede optar si se proviene de una favela. Estuvo ingresada en prisión por cargos de asesinato y tráfico. Su participación, su deseo de hablar de esto y el proceso de la elaboración de su guion para el desfile fue muy intenso.

Un fallo fuerte por nuestra parte fue estar demasiado en la gestión y dejar la propuesta artística en Río de Janeiro más espontánea. En el proyecto de París revisamos más la práctica artística, como ejemplo la música con el dj para cada participante, y en Río de Janeiro confiamos en lo que vimos con el Dj en dos sesiones de ensayo. En el día de la intervención improvisó con lo que a él le apetecía y no encajaba tan bien. Pero la necesidad en Río se centraba en desempeñar un mejor trabajo de acompañamiento a los participantes y centramos la acción a la fuerza de su presencia desfilando, esta vez con una escenografía definida más por el contexto: la gente marginalizada de la ciudad interviene en uno de los centros culturales más elitistas.

Estos proyectos están siempre relacionados a una estrategia de difusión e impacto sobre los medios de comunicación y de creación de pensamiento (opinión pública). La experiencia nos demostró que no podíamos dar confianza a los medias usuales, los artículos manipularon la información, haciendo su propia interpretación. Por ejemplo en Río de Janeiro mucha prensa iba detrás del chico que fue traficante: una noticia espectacular de las habituales en la prensa en Río. Intentamos en ese momento que no existían las redes sociales como ahora, hacer una estrategia para encontrar otros medios de mayor difusión de la intervención con un estudio sobre los procesos de mediatización y la documentación de tal acción. Esto nos supuso mucho trabajo y una gran implicación. Ahora nos parece arcaico comparado con la inmediatez y facilidad que ofrece mediatizar un evento con las herramientas de las redes sociales. En su momento pensamos que si seguíamos produciendo este proyecto reutilizaríamos otros vectores de producción y de difusión alternativa. Facilitar el intercambio entre el flujo de tales iniciativas, tales proyectos, y tales extensiones de las herramientas resultantes.

La dimensión de tales acciones tienen una efectividad que se plantea en el tiempo: vínculos resultantes entre participantes para futuras colaboraciones, la autoestima, el deseo de constituir otros proyectos…etc.. Por ejemplo, la red que se creó entre los participantes del desfile fue continuando un tiempo. A nuestras reuniones de la realización del proyecto vino a menudo una asociación de LGTB de Río de Janeiro y aprendieron la metodología para después hacer su propio desfile y manifestar sus propias reivindicaciones.

La debilidad de este proyecto fue para nosotras el desgaste. Fue una implicación de gran calado, sin recibir una compensación económica suficiente para poder desenvolverse con una soltura, ya que teníamos que estar pendientes de nuestra situación económica. De cualquier modo realizar el proyecto fue en sí toda una escuela de aprendizaje sobre muchas facetas diferentes de producción de un proyecto escénico en cuanto a la comunicación, la gestión, la coordinación.

Informaciones complementarias:

Deux employées de la Fnac, habillées comme des sacs, défilent.

Les dernières **tendances** de l'emploi, selon un collectif d'artistes

Fibre militante

Plus glamour qu'une manif, plus fashion qu'une grève, voici le défilé de mode contestataire : les Las Non Gratas Class, collectif d'artistes franco-espagnols, ont décidé d'innover avec un happening coup de poing. Leur idée ? Faire se déhancher les dernières tendances, non pas du prêt-à-porter, mais du travail précaire, dans la cour vitrée des Beaux-Arts de Paris, un des lieux de présentation habituels des collections parisiennes. *« On a voulu jouer sur le contraste entre la réalité du travail précaire à Paris et les références habituelles de la ville : Paris, capitale de la mode et des droits de l'homme... D'où l'idée de détourner les codes du prêt-à-porter »*, résume Paula Valero, étudiante aux Beaux-Arts. Le 22 mars dernier, ça avait donc le goût et la couleur d'un vrai défilé avec podium, écran vidéo géant et crépitements des photographes... sauf qu'en lieu et place des Laetitia Casta ou Gisele Bündchen – pas assez tendance ! – les égéries du jour s'appelaient Bernard et Latifa, vendeurs chez Maxi-Livres, Arnaud, employé dans un hypermarché, Dalila, prostituée, ou encore Benjamin, bac + 5 et sondeur téléphonique. En vogue ce printemps, on retiendra LA robe en sacs plastique griffés Fnac avec chapeau coordonné, déclinée par trois charmantes CDD de l'enseigne culturelle ; plus radical et culotté, le nu intégral de Johanna, modèle aux Beaux-Arts ; ou la télé en carton dans laquelle Armelle, journaliste pigiste, s'était encastrée le minois. Au final, une trentaine de figures dignes et authentiques pour un drôle de défilé fait de bric et de broc, sacrément inventif et qui aura finalement atteint son but : faire réagir à une précarisation qui progresse à pas de géant. **Anna Vares**

www.pretaprecaire.org

Stephan. *Fibre Militante* (2004) Artículo de prensa sobre el desfile en París en la revista *Telerama*.

Giuseppe Coco y Barbara Zanieski. *Fashion real*. (2004). Artículo para la revista *Globo* de Rio de Janeiro.

4.3. La vida en escena. Puesta en escena etnográfica y práctica del proyecto en proceso: Agencia Puro Souvenir, 2006-2013, París/ Valencia/ Río de Janeiro.

Las propuestas que vamos a analizar de este punto y el siguiente (4.4) formaron parte del proyecto *Recorrido por Zonas Precarias* (Sala Parpalló, Valencia, 2011). El proyecto *Recorridos por Zonas Precarias* pretendía realizar, recoger y dar registro a prácticas artísticas y activistas realizadas por mujeres tanto a nivel individual como colectivo que intervienen en y ante zonas precarias. Las formas de precariedad contemporáneas se alojan muy especialmente en torno a lo femenino y con ello atraviesan diferentes sectores y niveles sociales, filtrándose más allá del mundo laboral o del territorio. Recorrer zonas precarias significa interrogarse por nuestras propias discontinuidades, por nuestras capacidades y presencias como mujeres para intervenir en el terreno de la acción.

El proyecto quería favorecer una plataforma de trabajo para la afirmación y visibilización de este tipo de procesos colaborativos y en red, abiertos a la participación ciudadana como método de intervención e intercambio de herramientas. El proyecto se instalaba en la exploración de nuevas manifestaciones de acción colectiva: la

elaboración de un tejido corporativo de construcción y creatividad social.

Otro criterio era recoger un amplio espectro de recursos y estrategias de intervención o "repertorios de acción", en palabras de Charles Tilly (Molina 2000:18), donde con unos mínimos medios, que podrían considerarse "escasos", se aprovecharon y actuaron a partir de ellos, (con la consigna: con lo poco se puede hacer mucho), para evidenciar y denunciar determinadas situaciones y así mostrar las capacidades de resistencia.

Las artistas y colectivos invitadas fueron mujeres que recogen de distinta manera estas formas de intervenir y que van desde pioneras en este campo de acción a otras surgidas recientemente: Esther Ferrer (España-Francia), Patricia Zaragozí (Valencia), Cooperativa de Costureras de Cidade de Deus (Río de Janeiro), Mujeres Públicas, María Laura Rosa y el GAC (Argentina), Cristina Vega Solís (Madrid), Julie Athané (Francia). Y en el apartado denominado Campo de investigación: María Ruido, Virginia Villaplana y Juan Vicente Aliaga.

Para ello partimos en realizar propuestas compartidas con ellas con la intención de revertir un concepto de lo precario: partir de lo que disponemos, lo escaso o lo mínimo, y aun así multiplicar nuestras posibilidades de intervención basadas en formas de resistencia, redes de afectividad.

El inicio de este proyecto partió, en primer lugar, de nuestra investigación realizada como artista visual, a través de nuestras incursiones en el terreno de la intervención en el espacio público. Fue gracias a diversas estancias y colaboraciones con otras artistas y colectivos activistas que pudimos entrar en contacto, profundizar y desembocar en la realización de diferentes proyectos cuyo denominador común fue y es la utilización de la práctica artística como herramienta de intervención en una creatividad social relacionada a prácticas de transformación de nuestras realidades.

Recorridos por Zonas Precarias (2011) se estableció como un proyecto itinerante, con un campo de investigación en proceso en relación a las prácticas y reflexiones que se dieron en el transcurso del mismo. En cada incursión se desplegaba un trabajo con participantes locales. La base conceptual del proyecto se fue ajustando durante los "recorridos" en las diferentes localizaciones donde se planteaba.

El proyecto se desplegó en tanto que dispositivo de zonas de intervención: sobre un territorio de experimentación se incorporaron nuestras intervenciones con sus conclusiones, reflexiones e investigaciones sobre las zonas de la precariedad. Los resultados de esta primera experiencia de este proyecto en Valencia, producido desde el 9 de mayo hasta el 8 de junio por la Sala Parpalló, formaron parte de un proceso de investigación. Recorridos por la precariedad femenina y por las precariedades múltiples. El proyecto partía de una perspectiva de género al mostrar que hacemos las mujeres en este campo de la acción, un territorio donde se nos deslegitima continuamente. Cristina Vega Solís, lanzaba la pregunta en su conferencia: "¿Cómo generar prácticas críticas que rompan con las distintas vulnerabilidades que hoy atraviesan la existencia precaria?". En relación a la pregunta está la presencia de la Cooperativa de Cidade de Deus, mujeres/negras viviendo en la favela, que consiguen emanciparse del rechazo social para crear sus propias oportunidades de trabajo con una cooperativa basada en el reciclaje y reinvención de otras posibilidades más solidarias desde economías sostenibles.

El concepto de lo precario en el proyecto lo utilizamos de un modo pragmático: como hacemos partiendo de lo que disponemos. Para recordarnos en las capacidades de improvisar, revisar, reinventar nuestras existencias.

Algunas zonas de las precariedades que se trataron en el proyecto junto con las respectivas participantes fueron:
-Las visibilidades y presencias políticas en el espacio público de las mujeres, el trabajo contra la falta de derechos: Mujeres Públicas.
-La Precariedad económica: Cidade de Deus.
-Precariedad en el panorama artístico: Esther Ferrer.
-Capacidad para operar en el campo de la acción: Patricia Zaragozí.
-Como el género atraviesa todo y genera precariedades: Juan Vicente Aliaga

Como metodología planteábamos un dispositivo de zonas en el proyecto que se repartían en los 3 meses de duración del mismo:
-Zona experiencia: talleres de las artistas participantes.
-Zona en proceso: proyecto de la Agencia Puro Souvenir.

-Zona de acción: performance de Esther Ferrer. Laboratorio de Acciones. Ejemplo: Mujeres públicas, Argentina.
-Zona investigación: documentación, archivos audiovisuales, seminarios y encuentros.
-Zona maniobras: *Prêt-à-Précaire*, proyecto participativo relacionado con las artistas invitadas.

El proyecto *Agencia Puro Souvenir.*

Esta propuesta se dio en el proyecto de *Recorridos por zonas precarias*. Hay dos grandes tomas de posición estética:

> Una es desdibujar la división entre la ficción y el documental; la otra es observar no la miseria de la gente, sino la riqueza sensible de su decorado bajo la luz y la riqueza de su experiencia de vida, y plantearnos si desde la práctica artística podemos reproducirla, restituirla. (Rancière, 2010).

El proyecto *Agencia Puro Souvenir* es un dispositivo que hemos ido desplegando en diferentes ciudades y, en algunos casos, con diferentes colaboraciones o aportaciones desde el 2006 hasta el 2011. Durante esos años desarrollamos un proceso de investigación y prácticas artísticas basadas en "re-cartografiar" ciudades turísticas, mediante un ejercicio de reapropiación de la gramática y el imaginario turístico, con la intención de redescubrir sus identidades, proceso y tejidos sociales.

El dispositivo de una agencia turística ficticia (nuestra *Agencia Puro Souvenir*) servía para desencadenar un proceso de reinversión de la mirada sobre la ciudad y sus habitantes.

Alejandro Levacov. Diseño del Logo de la *Agencia Puro Souvenir* (2008).

Las primeras incursiones fueron en París, una de las ciudades más turísticas del mundo.

A partir de la mirada del inmigrante o continuo "extranjero" sobre la ciudad, a la que él pertenece y que le pertenece también, pretendiamos potenciar una visibilidad y un reconocimiento de la presencia de estos ciudadanos que la ciudad ignora y que ellos a menudo ignoran. El tejido vivo de una ciudad está constituido y mantenido por todos los habitantes que en ella viven.

La obra resultante de esas visitas a la ciudad eran "suvenires": registros que reactualizaban la relación con la visita, la memoria, las experiencias. La *Agencia Souvenir* la hemos trasladado en nuestros viajes y estancias, y desde el lugar, hemos realizado y cartografiado los territorios que hemos recorrido: París, Río de Janeiro, Buenos Aires, Vancouver, la Habana.

Paula Valero. *Libretos tarjetas postales* (2003).

Paula Valero. *Fotografía-postal de París* (2003).

Paula Valero. *Fotografía-postal de los vendendores de libretos postales en la Tour Effel.* (2003).

Paula Valero. Secuencia de *Fotografía-postal de París* (2003).

Estos libretos están compuestos por las imágenes sobre la situación de los vendedores de "suvenires" (inmigrantes) que deambulan en las partes de la ciudad con más concentración turística (Tour Eiffel...). Se señala la problemática de la precariedad laboral en las comunidades más desfavorecidas (migrantes "sans papiers": sin papeles). La paradoja de esta comunidad es que vive y malvive también del turismo, y que son continuamente visibles (puesto que ellos están presentes en todos los trayectos turísticos) e invisibles (excluidos de la imagen del Paris "glamour"). Visible/invisible también porque el turista en sus fotos de suvenires incluirá sin verle al vendedor ambulante y más tarde cuando mire sus fotos recordando su viaje tampoco "le verá" y por tanto allí estará como un testigo de esta mirada condicionada que nos impide ver. Las imágenes utilizadas son fragmentos que insinúan su situación, las personas siempre se salen del plano, evitando una identificación.

Realizamos también un proyecto en Tijuana, una exposición donde realicé un comisariado donde los artistas participantes propusieron sus suvenires críticos de la ciudad. Son suvenires que producen otra memoria con nuevas formas de mirar, estar, visitar, participar reinventar realidades a las que pertenecemos, que dan visibilidad a lo que se oculta, que muestran los diversos tejidos sociales que conforman las ciudades que vivimos y compartimos.

Paula Valero. *Fotografia-postal de Rio de Janeiro* (Brasil, 2004).

Aldo Hugo. *Exposición Tijuana Souvenir.* (México, 2003). Comisariada por Paula Valero.

Aldo Hugo. *Tijuana Souvenir* (México, 2003). Vista de una parte de la exposición.

1-Puesta en acción (*Mise en action*)

-Título: Visitas guiadas de la Agencia Souvenir. Marzo 2011, Valencia.

-Descripción de la acción:

La intención era salir al encuentro de otras realidades con el deseo de revisitar tejidos sociales que neutralizamos. Partíamos de la auto-representación voluntaria de personas migrantes en situación precaria para la creación de itinerarios que llamamos, «visitas guiadas», destinos a realizar encuentros en la ciudad fuera de la cartografía turística, trabajando con el recorrido como estructura narrativa y como modo de atravesar e interpretar el territorio del tejido vivo urbano.

El fundamento de esta propuesta se encontraba anclado en la necesidad de trastocar miradas, roles, espacios, etc. Fuimos entonces nosotros/as los invitados de los guías que nos recibían desde sus usuales formas de hospitalidad dependiendo de su cultura, su cotidiano, su gente. A la vez, así conocimos sus formas de resistencia a la precariedad. Los/as guías nos permitían, en el modo que creían oportuno, tomar un registro de estas experiencias para generar otros "suvenires". Las visitas constituían una experimentación a través de la práctica de la deriva y las experiencias compartidas.

Para el proyecto contamos con la colaboración en la coordinación de Patricia Zaragozí, una reconocida activista en Valencia en la ciudad desarrolló un fuerte apoyo a diversos inmigrantes mayoritariamente de origen africano. La propuesta, en la línea de la agencia suvenir, tenía como objetivo la reflexión y cuestionamiento sobre nuestras propias miradas respecto a la convivencia con ciudadanos/as migrantes.

Paula Valero. *Aneta* (2011). Muestra de la visita guiada con Aneta por el Barrio del Carmen, Valencia,

La producción de estos procesos de acercamiento, proximidad del guía fueron los que pudieron generar situaciones donde la intimidad era la clave.

-Concepto de la propuesta:

Esta propuesta depende mucho de las transformaciones propias que se plantean al desarrollarla, ya que se trabaja sobre la vida de los "guías" que padecen una condición de extrema precariedad.

La importancia de agencia suvenir está en los procesos de producción, en el proceso como lugar de encuentro, de aprendizaje que requiere muchos meses de trabajo, movimientos y adaptaciones a las circunstancias de complicada de los participantes.

-Dirección artística:

Para organizar las propuestas de cada guía iniciamos un proceso de entrevistas para estructurar su relato en una situación de encuentro con un público.

La dirección estaba en la composición de la estructura, no tanto en el modo de estar en la situación de los participantes, al contrario, teníamos que conseguir que se sintieran lo más cómodos posibles para poder ser ellos mismos contando su historia. Solo la visita de Manolo partió desde una teatralidad propuesta por él: haciendo su antiguo trabajo de comercial.

Trabajando en el proceso fuimos viendo cómo crear momentos de proximidad entre los "visitantes" y las/os guías. Lo hicimos desde un gesto de generosidad del guía que invitaba a un momento compartido desde sus formas propias (culturales, identitarias) de hospitalidad.

Esto nos servía mucho ya que distendía el encuentro con otra situación (tomar un té, merendar..) puesto que las comidas o los encuentros son lugares de socialización y acercamiento.

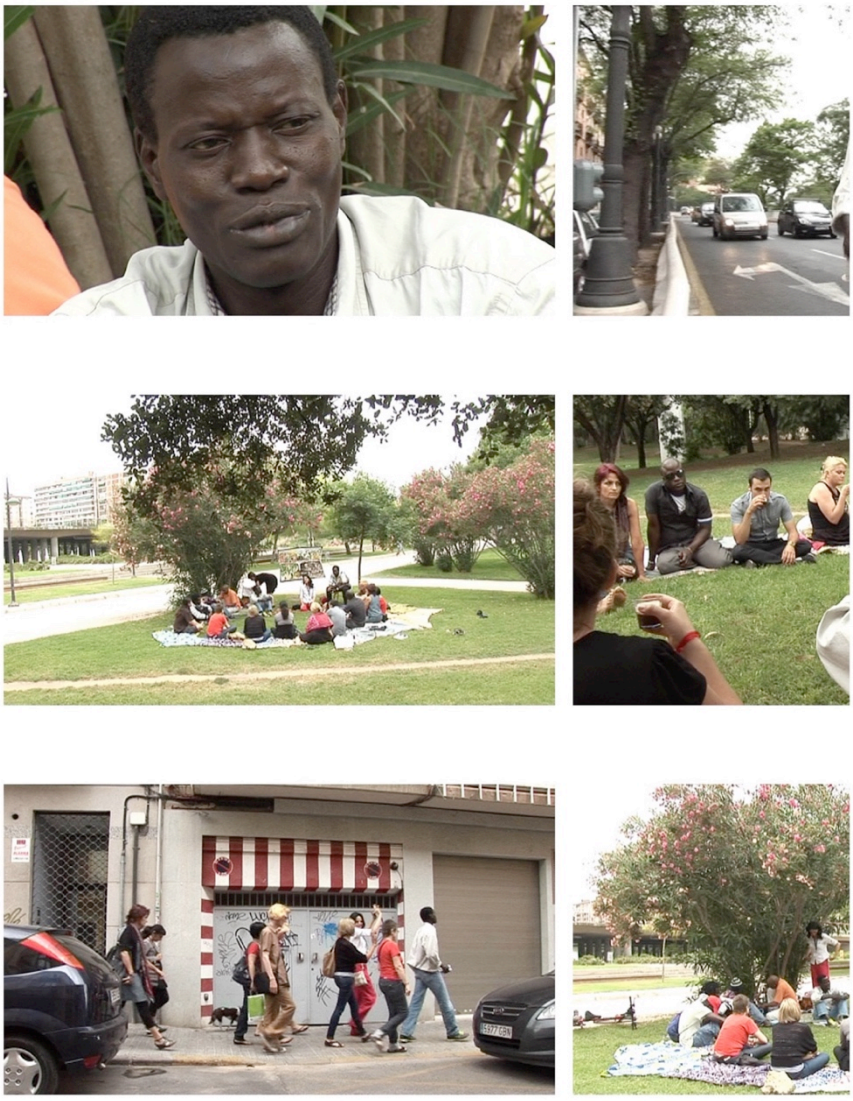
-Dispositivo:

Teníamos que encontrar a 4 personas que quisieran hacer una visita de su vida y en ella pasar un mensaje de reivindicación como suvenir: por ejemplo Omar, eligió como mensaje "nadie es ilegal". Las consignas para las visitas se establecían en relación a cómo resistir su situación y visibilizarla.

El dispositivo era el de una visita donde el guía mostraba sus recorridos entre su vida y la ciudad, utilizando el *détournement* situacionista (tergiversación). Las localizaciones de las visitas estaban ligadas a sus experiencias: Manolo en el bar de su hermano también migrante, Aneta con una deriva por los recorridos más significativos de su vida, Omar en el puente de Ademuz donde estuvo viviendo, y Aouatef en un bar árabe por su barrio de Ruzafa. Trabajamos la estructura a través de cuestionarios, entrevistas y encuentros.

Visita guiada de Omar

-Desarrollo de la acción, "Nadie es ilegal", con Omar.



Joaquín García. *Visita de Omar* (2011). La visita tuvo lugar en el Puente de Ademuz, Valencia.

-Dispositivo: Para la visita de Omar nos propusimos generar un encuentro en el lugar que él podía "ofrecer" y que respondía a su situación actual: en el puente donde él estuvo durante 2 años alojado tras llegar en una patera desde Senegal. Hacer la visita en ese espacio lo constituía como un espacio de memoria donde recordar la gente que estuvo malviviendo ahí y el posterior violento desalojo.

-Visita Omar/ Esquema:

La visita partía del centro de la ciudad para desplazarse hasta la zona del antiguo cauce del río Turia, donde está el puente de Ademuz. Instalamos un círculo de telas africanas sobre el césped donde íbamos a tomar unos tés senegaleses durante la visita de Omar. Allí nos esperaban más gente que formaban parte de la intervención: quienes preparaban el té, quienes tocaban música en las pausas, y los amigos que estuvieron junto con Omar viviendo también en esa época en el puente de Ademuz.

La estructura de la visita se dividía en los 3 tipos de tés de origen senegalés que íbamos a tomar, cada cual correspondía a una etapa significativa.

El primer té es *amargo como la muerte.*

Souvenir 1: Este té correspondía a la experiencia de su partida desde su país en patera, donde vivió la posibilidad de morir. Tras su relato había una pausa para oír la música y se mostraba un álbum de fotos sobre el desalojo.

El 2º y 3er té: Es dulce como la vida, y suave como el amor.

Estos tés servían para para celebrar algo positivo: Omar había recientemente conseguido sus papeles, y celebramos la ilusión de Omar por encontrar un trabajo.

-Souvenir 2: Omar nos habla de la necesidad de resistencia y de las formas de articulación política como son la solidaridad, el recuerdo del apoyo mutuo, el respaldo a otra gente en su situación, la ayuda de sus amigos durante esos momentos.

-Dirección artística: Establecimos un diálogo de propuestas, sobre los cuestionarios y primeras intenciones dábamos pistas a Omar para ayudarlo a encontrar la forma de visita idónea para él. Patricia conocía la tradición de los tés y tuvo la idea de hacer esa estructura narrativa.

-Actores: No había ninguna teatralidad. Omar era el protagonista y él decidía los tiempos de su relato, conforme a lo que podía contar porque a veces se emocionaba mucho, le costaba seguir y hablar, pero necesitaba hacerlo.

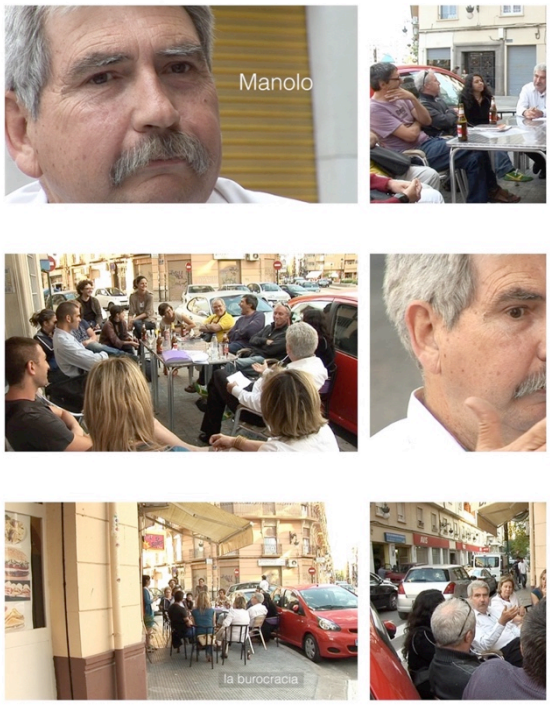
-Público**:** La compañía de los amigos y compañeros de Omar fue muy especial, ya que Omar también los representaba. La gente asistente a la visita estaba muy emocionada y sorprendida de conocer la situación real que puede vivir una persona que viene en sus

condiciones.

Paula Valero. *Omar* (2001). El público asistente durante la visita de Omar.

Visita guiada por Manolo.

-Título: "Pan para hoy, arepas para mañana".



Joaquín García. Visita de Manolo (2011) Manolo durante su intervención. Bar "Xicotet" de su hermano.

-Dispositivo: La visita comenzaba con una "posible" venta comercial de un producto. La idea era generar una situación desconcertante, donde la gente iba creyendo que iba a ver una visita guiada y de repente el motivo parecía una venta de unos terrenos ficticios en Venezuela. En ella "vendía" irónicamente el imaginario irreal de un un

destino ideal, un lugar económico, con un servicio de salud y educación pública excelente, con excelentes ofertas de trabajo desde tu propia profesión y cualificación.

-Esquema: La visita de Manolo, la estructuramos alrededor de lo que lo precarizó: su trabajo como comercial. Su relato se estructuró sobre su falta de papeles, por lo que tuvo que trabajar en negro y en el momento de la visita con 60 años, no tenía trabajo, ni pensión, ni ningún tipo de ayuda pública, más que la de sus amigos y familiares. El declaraba tener una edad "precaria" para encontrar trabajo. Este trabajo de comercial fue su único recurso para sacar adelante a la familia. Un trabajo que éticamente le disgustaba porque implica en la mayoría de ocasiones engañar a la gente, vender cosas inservibles, "has de fingir, es todo un engaño, falsedad, e hipocresía y si no lo haces no puedes comer, te vas a la calle. Y te vuelves a buscar otro trabajo". Manolo nos fue contando como sobrevivía, como soñó con irse de Venezuela para vivir una condición mejor, y como fue tan grande el desengaño aquí, ya que a pesar de ser hijo de españoles no le dieron hasta hacía poco la nacionalidad, motivo por el cual su trabajo en negro durante tanto años fue ser comercial.

Dirección artística: Manolo se autodirigía en su intervención.

-Actores: Manolo hizo una representación de sí mismo haciendo de comercial para luego salir de la impostura y retomar su relato sobre su realidad actual. Ese contraste fue muy interesante. Manolo tiene mucho sentido del humor lo cual generó un encuentro muy distendido y divertido. Para él era muy natural estar hablando a tanta gente, ya tenía "tablas escénicas" por su experiencia como comercial.

-Público: Nos acompañaron amigos y la familia de Manolo, así como otra gente de Venezuela. De nuevo se dio este acompañamiento de afectos al protagonista y de de representación a la situación de dificultad de otros venezolanos.

Visita guiada por Aneta.

Título: Deriva por la vida de Aneta.

Joaquín García. *Aneta durante la visita* (Valencia, 2011).

-Dispositivo: La propuesta partía totalmente de Aneta de origen Búlgaro, con un diario por su vida en la ciudad. Ella relacionó su recorrido con el uso de la deriva de los situacionistas y desde este referente planteó su propia deriva por la ciudad estructurada en: "una reconstrucción de la geografía para ella entendida como un volver a partir de nuevo para reelaborar juntos/as la geografía del lugar que compartimos".

-Esquema/ Guión: La deriva de Aneta se estructuraba sobre su relato: Tiene dos hijas. Llegó hace 15 años a Valencia por una relación que se acabó y se quedó sola. Por razones burocráticas no podían regresar a Bulgaria y se vio obligada a vivir junto a sus hijas durante dos años en diferentes centros de acogida de mujeres de los servicios sociales. Tuvo que luchar mucho para que los servicios sociales no le quitaran a las niñas. En el momento de la visita, vivía en el barrio de La Coma desde hacía 8 años. Estaba en paro, estudiaba Historia del Arte en la Universidad de Valencia. Organizaba espectáculos para niños y participaba en proyectos de escritura colectiva. Aneta es una mujer de mucha implicación social y esto le permitió tener un lugar de escape y de resistencia a su situación.

-Dirección artística: Ella dirigió y se apropió de su acción totalmente. Nosotras, la acompañamos en su proceso de construcción para aportar lo que se pudiera pero ella no aceptaba positivamente dirección alguna puesto que su acción tenía sentido tal y como ella necesitaba estructurarla.

-Actores: Con total naturalidad, ella controlaba todos los tiempos y tenía muy estructurada su visita. No tuvo ningún reparo en mostrarse en público y estaba muy distendida.

-Público: En esta ocasión no nos acompañaron amigos ni familia de Aneta. Ella generó una situación de absoluta complicidad con el público. En varias ocasiones nos proponía cosas por hacer, por ejemplo dejar un mensaje en la ciudad. Al final del recorrido propuso una propuesta de escritura colectiva muy agradable para las/os que estuvimos. En ella, partimos de las frases que Aneta nos había ido dando en el recorrido de la visita, las cuales hablaban de su mirada sobre la ciudad, su vida en ella.

Visita guiada por Aouatef.

Paula Valero. *Aouatef,* (2011). La guía durante la visita guiada por Ruzafa.

-Dispositivo: Desarrollo de la acción, "Visita guiada por Ruzafa" (Valencia).

La visita la estructuramos desde su invitación a tomar un té moruno para que nos contara aspectos íntimos que ella quería mostrar de su vida, sobre los maltratos y la violencia machista que había sufrido. Como en la visita se trataba el tema del rechazo a lo árabe, nos planteamos partir del deseo de Aoutaef de trabajar, como en Túnez, de guía. Aoutaef es madre de 2 hijas de 6 y 7 años, estuvo casada con un español.

-Esquema:

La visita tenía 2 partes, para generar una confrontación entre 2 aspectos:

1-Un momento más introspectivo. El lugar de inicio de la visita fue en el bar de *Zakaria* con un té de recibimiento, en el barrio de Ruzafa. Durante el té, Auoatef habló de su vida y contó las cosas más íntima/delicadas: La relación sobre el rechazo-racismo/hospitalidad y los centros de acogida-servicios sociales y los abuso de género.

2- Visita guiada por Aouatef: un desplazamiento sobre el barrio de Ruzafa, como un redescubrimiento de la presencia árabe en el barrio, para una valorización de la cultura "árabe" frente al rechazo actual.

Su relato: Aouatef tenía en el momento de la visita 30 años, fue costurera, y trabajó de guía turística en Túnez, trabajo que le encantaría poder volver a desempañar. Se casó con su jefe que tenía una empresa de costura en Túnez, y se vino con él a España cuando ella tenía 18 años, después se separaron y luego vivió en el centro de acogida de monjas *Bella Teresita* (Barrio del Carmen). Le han quitado la custodia de las hijas, las cuales viven con el padre y los abuelos, ya que ella, ni él, no tienen ni casa ni trabajo. Ella quería una custodia compartida. De su vida en Túnez hecha de menos su familia, la vida en el campo y a sus abuelos. Ella tuvo una educación muy estricta y muy dura.

-Dirección artística: Le propusimos a Aouatef partir de lo que ella le gustaba, o de su deseo: ser guía. Trabajar con ella en ensayos fue complicado por su situación tan inestable.

-Actores: Aouatef era la única participante en su acción. Se puso muy nerviosa en el momento de la charla con la gente, ese día vino demasiada gente al té, la posible intimidad se rompió y tuvo que alzar la voz para hacerse entender. Esto la desplazó hacia un lugar que desconocíamos, y ella contó su relato como si fuera un mitin. Esto hizo que ella se pusiera tan nerviosa que contara cosas que se salían del guion, y eso tuvo consecuencias después.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

En primer lugar, nos planteamos dirigirnos a los tejidos sociales de mayor precariedad en la ciudad, los que están atravesados en su mayor parte por el rechazo, la discriminación y el racismo. Una frontera para nosotros/as invisible que las personas migrantes han de enfrentar cada día y uno de los factores que más pesan para integrarse económicamente o socialmente: encontrar un trabajo. Este mayor rechazo implica recibir un mayor distanciamiento. Así fuimos trazando una cartografía sobre las extensiones de la precariedad, donde no se inscriben sólo las cuestiones de escasez económica, sino también las que están atravesadas por la xenofobia, algo que las fragiliza considerablemente.

La preparación de las visitas fueron durante 6 meses en una dinámica de trabajo con los guías. Nuestro cronograma de trabajo consistía en varias sesiones:
Sesión 1: Les informamos del proyecto y les damos el cuestionario para obtener información de su vida y su opinión al respecto de su situación actual.

Sesión 2: Otra cita con ellos para recoger el cuestionario, rellenarlo in situ.
Tras estos encuentros nosotras evaluábamos las posibilidades y pensamos ideas de posibles propuestas de puesta en situación de su visita.

Sesión 3: Nos encontrábamos con ellos para combinar nuestras ideas y las suyas. Decidíamos la opción que más les acoplaba en cuanto a su situación.

Sesión 4: Cerrábamos el concepto de la visita guiada con cada cual.

Tras esto venía la siguiente etapa de producción: formalizar qué se necesitaba para hacerla, las ayudas, colaboraciones, localizaciones, materiales. Elaborábamos un calendario de intervención y ensayos con ellos. Fin: visita guiada.

3 Puesta en lugar (Mise en place):

Escenografía/ Iluminación/ Vestuario/ Sonido/ Maquillista.
-Visita Omar /Escenografía.

Esperamos a toda la gente en un punto de partida de la Sala Parpalló. Desde ahí fuimos recorriendo el lugar hasta llegar al puente con Omar. Este recorrido permitía visualizar el asentamiento de migrantes en aquella época. Cuando llegamos al lugar pusimos unas telas africanas en círculo para podernos sentar, era la recreación de un modo de relacional de Senegal.

-Vestuario: Omar se eligió vestirse con sus mejores ropas para la visita.

-Maquillista: No había de ningún tipo.

-Sonido: Un compañero de Omar tocó música africana mientras se pasaba de un momento a otro momento con los diferentes tés. La música aliviaba el denso relato, generaba momentos de distensión para digerir lo que íbamos oyendo puesto que era la visita más dramática que preparamos.

Visita Manolo/

-Escenografía: La visita la hicimos en un lugar entrañable para Manolo, en el bar de su hermano, migrante como él en una situación muy difícil (en pleno traspaso del bar). Para la visita, como invitación, se hicieron arepas, una especie de tapa típica de Venezuela.

Joaquín García. *La visita de Manolo* (2011). La merienda de arepas ofrecidas durante la visita guiada de Manolo en el bar de su hermano

-Vestuario: El que eligió Manolo. Como siempre muy cuidado en su manera de vestir y arreglarse.

-Maquillista: Ninguna.

-Sonido: Entre situación y situación, hubo una música interpretada por una música venezolana con folklore de su país, el de Manolo.

Visita Aneta.

Escenografía: Se constituía en el recorrido por la misma ciudad, el espacio se iba transformando a nuestro paso por las intervenciones que en ella marcó Aneta.

Paula Valero. Una de las paradas de Aneta. (2011) Momento de una de las paradas donde se dejaba un mensaje en la calle.

-Vestuario: El que eligió Aneta.

-Maquillista: ninguna.

-Sonido: El sonido de la ciudad nos rodeaba. Al final del taller de escritura en el parque de viveros, Aneta cantó una canción para nosotros de una manera improvisada.

Visita Aouatef

-Escenografía: El barrio de Ruzafa como protagonista. Ruzafa tiene un origen árabe y sobre este pasado y el presente se fueron trazando los puntos de vista del recorrido. Para ello elaboramos una investigación sobre el barrio de Ruzafa, y propusimos un circuito que fuera un entramado la memoria histórica junto con lo puntos de la vida de ella.

-Vestuario: La elección de Aouatef, ropa informal, camiseta blanca y unos vaqueros. Curiosamente todos los guías eligieron esta combinación.

-Público: En esta ocasión no nos acompañaron amigos ni familia de Aouatef.

- Maquillista: Aouatef se maquilló levemente como suele hacer para verse mejor.

-Sonido: El ambiente del barrio de Ruzafa.

4-Puesta en marcha/obra (Mise en ouvre):

-Productor/es/ Producción/ Datos de la acción/ Montaje/ Equipo/ Ficha técnica/

Pudimos realizar esta propuesta desde el proyecto *Recorridos por zonas precarias*, hacía mucho tiempo que lo queríamos materializar pero sin presupuesto económico nos era imposible. El presupuesto se destinaba a una cantidad para materiales, dietas, comidas, invitados que apoyaban las acciones y para pagarles una remuneración a los guías. Esta base económica nos permitía dar una legitimidad a la propuesta. También hubo gente que quería participar sólo por la remuneración. Esta situación alargó el proceso de trabajo, porque tuvimos que establecer quién quería pasar realmente una reivindicación y quién quería solo ganar dinero.

-Visita Omar

Montaje: De todas las propuestas se encargó directamente Patricia Zaragozí.

Equipo: Patricia Zaragozí coordinación de las propuestas, materialización y Paula Valero, dirección y supervisión del proyecto en su conjunto.
Ficha técnica: Omar, Kuami músico africano, y sus compañeros en el puente venidos puntualmente ese día.

Productor: Los recursos fueron de 2 índoles: Afectivos y económicos. Los afectivos eran el grado de confianza puesto en Patricia por los participantes y todas las personas amigas de los guías que quisieron acompañarlos y ayudarlo. Los económicos provenían de la Sala Parpalló, para pagar a cada participante por su visita y por sus textos en la publicación del proyecto, junto con todos los gastos de producción como materiales y las invitaciones a los participantes.

-Visita Manolo

Montaje: Patricia Zaragozí

Equipo: Patricia Zaragozí en la coordinación de las propuestas, materialización y Paula Valero, dirección y supervisión del proyecto en su conjunto.
Ficha técnica: Manolo, su hermano José Luis que hizo las arepas y la guitarrista (Verónica Gómez) que tocaba música de Venezuela en los intermedios.

Producción:
Remuneración por parte de la Sala Parpalló para Manolo, y los gastos de la visita. Los recursos fueron de 2 índoles: Afectivos y económicos. Los afectivos eran el grado de

confianza puesto en Patricia por los participantes. Gracias a esto pudimos desarrollarlo. Los económicos provenían de la Sala Parpalló, para pagar a cada participante, por sus textos en la publicación del proyecto, y todos los gastos de producción como materiales y las invitaciones a los participantes.

-Visita Aneta:

Montaje: Patricia Zaragozí

Equipo: Aneta y Patricia Zaragozí en la coordinación de las propuestas, materialización y Paula Valero, dirección y supervisión del proyecto en su conjunto.
Ficha técnica: Aneta, Patricia y Paula.

Productor: Los recursos afectivos y económicos ya nombrados.

Paula Valero. *Final de la visita, taller de escritura* (2001).Diferentes momentos de la visita guiada de Aneta de Bulgaria.

Ficha técnica: Aouatef, Patricia y Paula.

Productor: Los recursos fueron igual afectivos y económicos. Aouatef trabajó más en las visitas con Patricia. Luego teníamos el soporte de la Sala Parpalló, para renumerar la visita y el texto de sus conclusiones en la publicación del proyecto. Gastos de producción como materiales y las invitaciones a los participantes.

- Equipo: Patricia Zaragozí en la coordinación de las propuestas, materialización y

Paula Valero, dirección y supervisión del proyecto en su conjunto.

5- Puesta en cuestión (Mise en question):

Realizar este proyecto fue algo realmente enriquecedor y valioso para nuestra experiencia, a nivel personal y afectivo. Esta manera de trabajar era novedosa, tanto para Patricia como para mí. Personalmente fue muy gratificante poder repartir el trabajo, ya que en anteriores proyectos nos ocupábamos de todo. Poder hacer un trabajo con gente en situaciones complicadas requiere una inmersión de energía. A menudo he tenido que estar siguiendo al detalle todos los proyectos con las relaciones con la gente, lo cual era extenuante. Y a título personal, el poder realizar un trabajo sin grandes dosis de implicación (y por tanto de agotamiento) para que salga fue una nueva experiencia alejada de la precariedad, poder delegar responsabilidad en total confianza es impagable. En otra ocasión junto con Patricia realizamos una acción contra el desalojo de los 200 inmigrantes (aproximadamente) que vivían alojados/as en el Puente de Ademuz, donde estuvo Omar. La situación de extrema precariedad de estas personas era muy visible a los ojos de los/as ciudadanos/as cuya mayor respuesta era una indignación al respecto. La acción se puede consultar en: http://sociedadevisita.blogspot.com/

Patricia estuvo totalmente implicada en respaldar los derechos de estas personas e inclusive encontrarles soluciones, apoyándose en una red solidaria que se creó para ello. Gracias a su experiencia y relación con los participantes pudimos materializar estas acciones. Ella aportó un capital inestimable: la confianza que tenían en ella, puesto que en gran parte la conocían, habían colaborado con ella o tenían en su mayoría una relación de afecto. Por otro lado para Patricia fue también una experiencia positiva puesto que realizaba esto desde la óptica de que su trabajo se convertía en una práctica artística y le gustaba "sentirse artista" lo que significaba que le daba un valor a su implicación social junto con el hecho de ser renumerada por primera vez como activista.

Un aspecto clave de *Agencia Puro Souvenir* es la construcción de una *puesta en situación* que provenga de cartografías psicogeográficas. El máximo potencial de esta propuesta fue en constituirse en un lugar de escucha entre el público alejado de la

realidad de los guías y ellos. Escuchar es un ejercicio afectivo y activo, y en este caso político porque se generan empatías con la situación de estar personas que pasan desapercibidas en su situación. Pero esta propuesta es delicada por la vulnerabilidad a la que están expuestas estas personas. Por ejemplo, tras la visita de Aoutaef, hubieron consecuencias negativas, perdió su pequeño empleo cuando sus empleadores se enteraron por la prensa que los había criticado, lo que le supuso quedarse sin la pequeña fuente de ingresos que tenía. Al haber tanta gente en su visita, esta la proyectó fuera de sí, hablaba con furia con una critica muy visceral, comentando cosas que ni nosotras sabíamos, le sirvió para descargarse emocionalmente lo que impresionó mucho a todos los presentes.

Esta potencia de la escena puede ser una arma de doble filo. Cuando no son actores no tienen herramientas para saber cómo pueden sostener el impulso de su emoción en escena. Pero la eficacia de la propuesta estuvo en la solidaridad de la gente que asistió al proyecto de las visitas para ayudar a Aouatef con su situación económica. Organizamos una gran comida con ella, preparamos un cuscús en el centro de la Mandrágora, con una gran parte de los beneficios destinados para ella. También las personas asistentes y nuestra red de participantes le propusieron posibilidades, aunque fueran ocasionales o puntuales de trabajo. El hacer la fiesta y mostrarle nuestro apoyo también la ayudó a no sentirse tan sola frente al problema.

Visita Omar / Conclusiones:

Cuando contaba su historia, a Omar se le quebraba a veces la voz, por eso le propusimos parar, pero su necesidad de contarla era mayor y nos dijo que quería continuar. Su voluntad nos impresionó mucho, también porque durante su visita estuvo continuamente agradeciendo a toda la gente que le ayudó en terribles circunstancias, como violencias racistas en el puente, la explotación en el campo, la precariedad… Esta desdramatización en su manera de contarlo y su manera positiva de valorar la ayuda recibida generaba mucha empatía con el público puesto que nos mostraba una gran capacidad de resiliencia.

-Visita Manolo/ Conclusiones:

En esta visita el humor fue el hilo conductor del relato, y el que generaba un contraste con los imaginarios sobre cómo viven la precariedad muchas personas. Manolo enfrentaba con humor su situación y esto hacía creer a muchos asistentes junto con lo elegante que iba, que su situación no era tan complicada. Fue interesante constatar como la gente como público a veces espera ciertos roles o maneras de estar en una situación de vida difícil. La sorpresa para el público era la actitud de Manolo, pensaban que cuando contaba su relato era todo una broma.

Visita Aneta/ Conclusiones:

En esta propuesta fue muy interesante la correspondencia del recorrido de la ciudad con el de la vida de Aneta. Como ella conocía tantos conceptos de historia del arte, ella misma explicaba lo que iba haciendo, diciendo que era una deriva, o una situación etc. Era la gestora de toda su situación, fue una gran experiencia porque se apropió de su intervención en el proyecto y la deriva que planteó era muy completa e interesante.

La visita tenía un carácter muy pedagógico, el recorrido se planteaba en andar juntos, hacer mini acciones con ella, tener diferentes posiciones etc. Por otra parte hubo una dificultad en el entendimiento, Aneta hablaba sumamente rápido y a veces no lograba hacerse entender bien, esta cuestión era algo que debíamos haber cuestionado: la forma de la proyección de la voz, la articulación, cuestiones relacionadas con la dirección artística.

Visita Aouatef /Conclusiones:

Esta visita fue la última y la más complicada de todas. En la visita hubieron dos partes. La primera parte era en el bar, fue una situación muy tensa, para ella fue una descarga pero el público se sintió muy mal cuando ella contó lo que había vivido. La segunda parte supuso un cambio en la situación, era una visita guiada por el barrio y esto liberó la tensión de la primera parte. La importancia de la cantidad de público fue fundamental para ella, la forzó a una situación que era muy difícil de gestionar. Vino más gente de lo que pensamos y junto con Patricia no les queríamos dejar pasar, pero Aouatef dijo que si que pasaran. Estas decisiones deberíamos haberlas tomado nosotras, porque éramos responsables de la situación.

Paula Valero. *La visita con Aouatef (*2011). Barrio de Ruzafa.

Informaciones complementarias:

Las postales realizadas para la visita de Omar.

Desalojo en el puente de Ademuz.
Julio 2007

Con patadas de "buenos días" comenzaron las escaramuzas, sin tiempo casi para levantarse los inmigrantes "llegados a un país de inmigrantes" fueron desposeídos brutalmente de sus artilugios de cocina (ollas, botellas de butano, cubiertos), bicicletas, colchones y mantas, la ley del mas fuerte imperaba. Las ordenes eran "sanear" la zona y así lo hicieron. A la voz de: "AHORA SUS OBJETOS PERSONALES", comenzaron a eliminar su ropa, relojes, radios, pasaportes e incluso fotos de sus familiares.
Memento Kaos

Fotografía Daniel Duart
http://www.danielduart.com/
info@danielduart.com

agencia
puro souvenir

Desalojo en el puente de Ademuz.
Julio 2007

agencia puro souvenir

Se secaron mis ojos en el desierto, se ahogó mi esperanza en el mar, se perdió mi corazón en un puente."

"Cuando llegué a Valencia lo primero que hice fue preguntar donde podía encontrar algún centro para que me dieran alojamiento, comida o al menos algo de ayuda u orientación, dos chicas me dijeron: "Ves al puente de Ademuz". Yo iluso creí que aquello seria un albergue, sin embargo en aquel lugar me quedé durante un año, fue mi casa, un hogar donde al acabar la dura, impotente y desesperanzadora jornada nos encontrábamos para darnos apoyo los hermanos inmigrantes, exclavizados, expoliados y colonizados, fue lo mas parecido a una casa , lo poco que teníamos lo competíamos lo poco que sentíamos lo ofrecíais hasta que un día llegaron de nuevo los expol iadores,colonizadores y exclavistas y a golpes nos echaron y a patadas destrozaron lo poco que teníamos.

Mohamed.

Fotografía Daniel Duart
http://www.danielduart.com/
info@danielduart.com

4.4. Puesta en escena de las complicidades: Psicogeografías afectivas en el proyecto de *Costura social* (Río de Janeiro, Valencia, París, 2010-2016).

Leonicia Justo de Jesús. *Cooperativa de costureras de Cidade de Deus* (2010).

Este Proyecto partió cuando conocimos a la Cooperativa de Cidade De Deus de Rio de Janeiro. Comenzamos a trabajar juntas en nuestra primera experiencia con el proyecto *Prêt-à-Précaire* en Río de Janeiro, y nos quedamos con las ganas de volver a hacer algo juntas.

Ronaldo Nina. *Fashion Real* (2004). Vistas del desfile en Rio de Janeiro.

Son una red de mujeres que trabajan desde el entusiasmo, la entrega, el respecto y afecto mutuo como herramientas políticas. Por generar procesos alternativos a su situación laboral y social en general, se replantean desde su base otras formas de hacer, de pertenecer a su comunidad, y de alcanzar unas transformaciones en su cotidiano. Trabajan desde estructuras con las demás comunidades y colectivos en red basados en la autonomía, la autogestión y con formas de trabajo y medios sostenibles: economías como el trueque y otras pedagogías en la educación, ecología, políticas de integración racial, etc. Generando una alternativa laboral replantean toda una estructura social propia, ya que producen sus propias oportunidades autónomamente. Desde su posición partimos hacia una colaboración utilizando una dimensión artística realizando acciones y producciones sobre las interrelaciones de hospitalidad-cooperación, red-responsabilidad social como prácticas de resistencia. Todas estas referencias fueron las más inspiradoras para producir el proyecto de *Costura social*, con el que plantear propuestas donde se parte simbólicamente del unir y reparar un "tejido" social para como ellas coser vínculos, crear redes, reinventar las condiciones y las situaciones con la realidad.

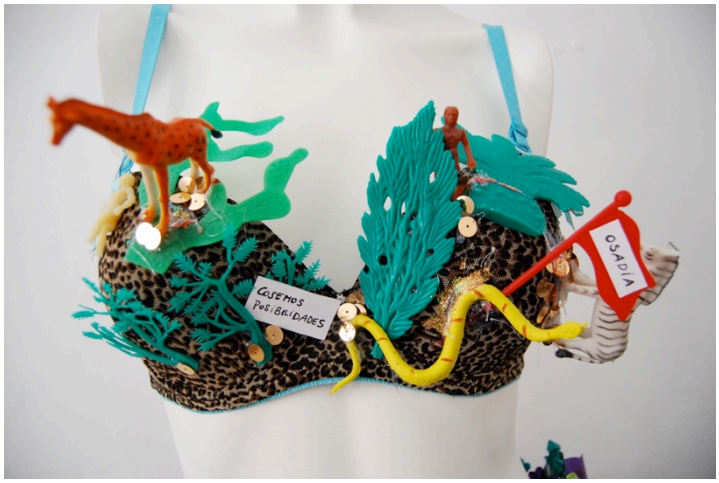
Desde el proyecto *Recorridos por zonas precarias* pude invitarlas a realizar este proyecto y venir a Valencia. Me interesaba proponer un encuentro con la cooperativa para dar a conocer otras otras formas de existencia y experiencias de resistencia frente a la precariedad. Por eso planteamos un taller de participación donde realizar ropas para la acción pasacalle-carnaval. Así en el taller podíamos confundirnos con ellas: siendo costureras también. El proyecto consistía en mezclar una práctica artesanal a una artística desde un discurso crítico.

Leonicia Justo de Jesús. *Cooperativa Cidade de Deus* (2010) Las mujeres de la cooperativa en su centro de trabajo.

Para la práctica comenzamos desde el concepto de hilvanar: trazar o proyectar algo con un hilo conductor sobre el tejido para guiar la costura que resultará después y que desaparecerá al final. Utilizamos lo simbólico y lo poético como hilo conductor para plantear cómo podemos reinventar nuestra realidad y lo hicimos desde el reciclaje, (publicidades, plásticos, bolsas de la compra, folletos) para crear acciones, instalaciones, piezas escultóricas, artefactos de carnaval, objetos que provienen de los usuales a la sociedad brasileña.

Las propuestas de *Costura social* con la cooperativa en el contexto del proyecto *Recorridos por Zonas precarias* fueron:
-Una intervención de pasacalle-carnaval en Cidade de Deus (Río de Janeiro) y la siguiente en Valencia, en el barrio del Carmen.
-Un taller de *Costura social* en el centro cultural de la Beneficencia, Valencia.
-Una 2ª intervención pasacalle-carnaval en el barrio del Carmen, Valencia.

Para el proyecto de *Costura social,* nos centramos mayoritariamente en acciones y construcciones de costura para retomar el antiguo significado del carnaval en Brasil, de corte reivindicativo. Para ellos pensamos en realizar vestuario compuesto por frases, palabras que plantearan un despliegue crítico como eran:
Criamos oportunidades-posibilidades (Creamos oportunidades-posibilidades)
Criamos una nova realidade (creamos una nueva realidad)
Reciclamos a nossa realidade (reciclamos nuestra realidad)
Tessemos nossos esforços (Tejemos nuestros esfuerzos)
Alhivanamos nossos aprendizagems (hilvanamos nuestros aprendizajes)
Nossa lutta e o propio cotidiano (nuestra lucha en nuestro cotidiano)
Auto sostenimiento (Autonomía económica, auto sustento)
Dignidade (Dignidad)
Tudo é possivel (todo es posible)
Sustentabilidade (sostenibilidad)
Transformação (transformaçao)
Perfeita Sintonia (perfecta sintonia)
Reaproveitar (reaprovechar)



Paula Valero. *Creaciones de carnaval por Paula Valero* (2011). Muestra de uno de los modelos que se hicieron para el carnaval en el Barrio del Carmen, Valencia.

En el taller de costura realizamos artefactos y ropas para la intervención de carnaval que irrumpía por sorpresa en la vía pública. Ésta coincidió con el despegue del 15 M en España, por ello reutilizamos algunos mensajes que circulaban en la plaza del ayuntamiento de Valencia para colocarnos en las ropas de carnaval y desplazarlos así otras zonas para "extender" la presencia de la plaza.

Joaquín García. Presentación de la ropa del carnaval (2011). Sesión de fotos para retratar las construcciones de las ropas de carnaval, Valencia.

Análisis de la Puesta en escena de la acción Carnaval-Valencia.

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

Descripción de la acción:

La acción que vamos a analizar fue el pasacalle-carnaval que hicimos en el barrio del

Carmen en Valencia el 20 de mayo de 2011 a las 20:00 hr. La acción se desarrolló desde el punto de partida (centro de la Beneficencia) por la calle baja hacia la plaza de Bolsería y volver hacia el centro cultural. El recorrido no era muy largo pero fue intenso en su tiempo (2 horas) ya que íbamos bailando y mucha gente se iba uniendo en el recorrido por esta zona tan céntrica.

Concepto de la propuesta:
La cooperativa trabaja siempre con el reciclaje y así reciclamos el concepto de carnaval, intentando retomar su originario carácter reivindicativo (ahora devorado por lo espectacular) y devolverlo como una irrupción política, relacionando resistencia y alegría en una intervención pública de gran convocatoria social, liberar un sistema demasiado estructurado y rígido que inevitablemente ahoga la creatividad individual.

El uso del carnaval en las manifestaciones políticas ha estado muy presente como respuesta a la presencia liberal y en las reivindicaciones anticapitalistas del movimiento global en formas de prefigurar nuevos escenarios: "La imaginación radical de las nuevas formas de acción política consiste en prefigurar el mundo deseado en el momento de la protesta, en sus mismas formas de construcción y de expresividad. (Expósito, M. 2004).

En Río de Janeiro el Carnaval representa un acontecimiento social muy esperado, ahora internacionalmente conocido gracias a los desfiles oficiales de las escuelas de samba. La samba fue una música y un espacio de resistencia cultural de las comunidades más desfavorecidas. Por tanto el espíritu de carnaval nació en estas zonas. Los pasacalles oficiales del Carnaval son de las escuelas de samba más reconocidas, el vestuario, los espectáculos son patrocinados por grandes empresas que ganan publicidad.
Nuestra propuesta fue retomar en los pasacalles-carnaval un espacio de reivindicación y visibilidad sobre las comunidades con dificultades en el espacio político de la ciudad.

-Dispositivo:
El dispositivo consistía en un pasacalle de carnaval con una batucada por un recorrido establecido e imprevisto en la vía pública. La primera iniciativa que desarrollamos fue una acción carnaval en la comunidad de Cidade de Deus, Río de Janeiro. La segunda acción en Valencia funcionaba igual, aunque con mayor participación ciudadana.

Guión/ Partitura/esquema: La estructura de la acción era muy sencilla, absolutamente espontánea, partía del dispositivo del pasacalle donde la gente reconoce que puede unirse y seguir la comparsa bailando al ritmo de la batucada.

Dirección artística: El proyecto que le propuse a las costureras partía de su relación con el imaginario del carnaval y su forma de trabajar con el reciclaje.

La dirección en realidad se mantenía en las bases de la propuesta arriba mencionadas sobre las que mantuvimos un diálogo y una dinámica de trabajo basada en una retroalimentación de la costura y el arte. Desarrollamos un trabajo de investigación sobre el vestuario y su producción: cómo hacer las ropas y sus diseños, los mensajes y las intervenciones que haríamos con ellas. Fuimos experimentando con las técnicas de la costura y otras artísticas para utilizar materiales de factura más plástica (papel, plásticos) que no son los propios de la costura (telas).

En cuanto a la acción misma, no había una dirección específica para definir las formas de estar en la acción. Fue la presencia de la música la que desencadenaba con fuerza la acción.

Joaquín García. *Fiesta de carnaval* (2011) Imágenes del pasacalle de carnaval en Valencia.

Personajes / actores:

Los" actores" en la acción eran la cooperativa de Brasil, y la gente participante del taller: unas 40 personas en total, más amigos y viandantes que se unieron a la fiesta.

Sacamos el perchero en el punto de encuentro del centro de la Beneficencia y la gente invitada iba cogiendo lo que le apetecía para vestirse.

Público:

El Público se fue constituyendo a medida que avanzaba el pasacalle, irrumpiendo en la calle como en una acción de Reclaim the Streets. El efecto de la acción imprevista generaba un impacto mayor, una desbordante y gratuita alegría, y mucha gente participó bailando donde se hallaban: en sus portales, en la calle, en sus balcones.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Talleres de preparación de la acción y ensayos:

En la acción no tuvimos ningún ensayo ya que era un dispositivo basado en el pasacalle con banda de música donde la fluidez marcaba la impronta desde una total espontaneidad.

Fue en el taller de costura social que desplegamos la acción en su forma y sus posibilidades. El taller fue dirigido desde este concepto de costura y una recuperación del sentido originario del auténtico carnaval en Río de Janeiro. El taller estaba orientado a ser una experiencia creativa donde se construían ropas de carnaval con los mensajes que se querían reivindicar, utilizando la fantasía de su imaginario para relacionarlo con la potencia de una imaginación política.

Las piezas y artefactos producidos a lo largo del taller se realizaron desde medios de fácil uso, técnicas propias de reciclaje de la Cooperativa de Arte e Costura desplazado a materiales inusuales para ellas: publicidades, plásticos, bolsas de la compra, folletos, etc.

Otra clave era el valor de la experimentación en diversas esferas: desde lo manual a lo simbólico. La costura era una herramienta de interacción entre participantes, la importancia del taller era hacer alguna práctica que nos llevara a pasar a la acción y colectivamente, por ejemplo coser juntas nuestras piezas. El taller era ser un lugar de encuentro para conocer la historia y el trabajo de las costureras.

En el taller de restauración de la sala Beneficencia realizamos el taller y lo reconvertimos en un taller de costura. Era un espacio que venía muy bien para la manipulación de materiales y construcción de ropas. Dispusimos unas mesas por el lugar forradas en blanco con los márgenes en rojo-blanco, con la imagen del proyecto *Recorridos por zonas precarias.*

Paula Valero. *Taller de Costura Social* en Valencia (2011). Los participantes elaborando las ropas que portaron en el pasacalle.

17:00 a 20:00 Taller Costura social.

-18 mayo: Sala Alfons el Magnánim.

Por la mañana: taller didáctico

17:00- Presentación de trabajo-conferencia. Taller de Costura social. Video-proyección y muestra investigación sobre el carnaval.

-19 mayo: Sala taller-Pedagógico.

De 10 a 14 y de 17:00 a 20:00

-20 mayo: Sala Ausiás March.

De 10 a 14 y de 17:00 a 20:00

Sala Alfons el Magnánim.

20:00 Fin de taller con batucada y samba.

Paula Valero. *Taller de Mujeres Públicas* (2011). En la imagen vemos componentes de la cooperativa participando en el taller previo de Mujeres Públicas.

En él planteábamos los mensajes que queríamos hacer portar en las ropas desde una reflexión común.

-3 Puesta en lugar (Mise en place):

Escenografía:

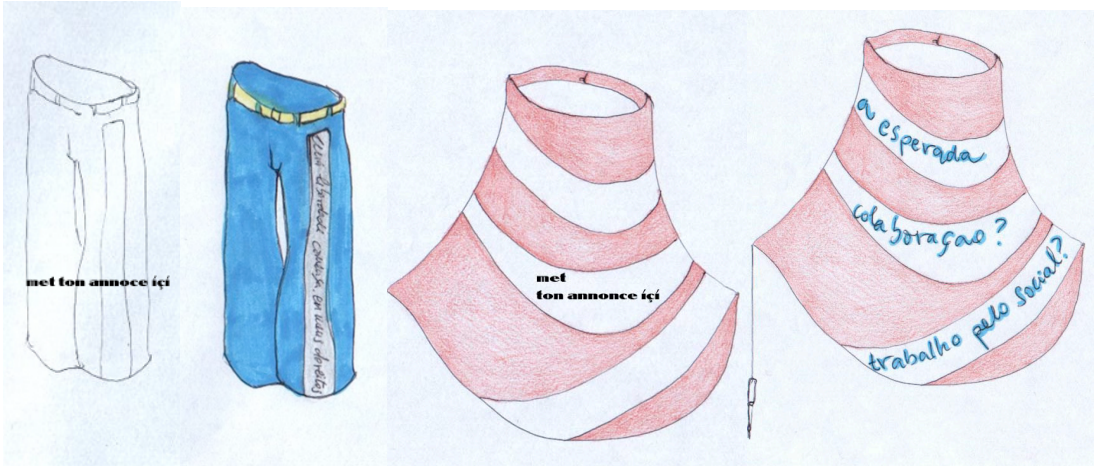
El espacio escenográfico era la calle, en una zona céntrica. La significación del contexto en el espacio lo completaba el surgimiento del 15 M, justo en ese momento acababa de empezar y la acción parecía formar parte del movimiento.

Joaquín García. *Carnaval en el barrio del Carmen* (Valencia, 2011).

Vestuario: Construimos muchas ropas y artefactos para la propuesta. La cooperativa de costura trajo desde Río piezas ya realizadas con papel, estructuras para la cabeza, adornos, artefactos con tejidos y reciclaje de plásticos, papel. La fantasía del carnaval servía como función para atraer la atención sobre los mensajes escritos en los trajes y para activar la imaginación en el diseño de las ropas que se correspondía al deseo político de reinventar nuestra realidad, reciclarla y transformarla.

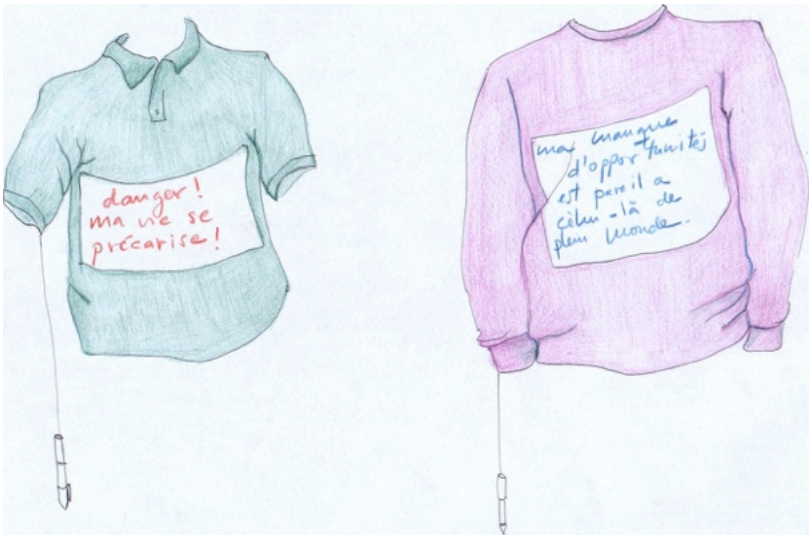
Paula Valero. *Falda con mensajes* (2007) Dibujo de Paula Valero.
De las primeras pruebas de prendas con mensajes.

Prendas portadoras de mensajes: Este concepto lo empezamos a trabajar con ropas del cotidiano para relacionarlo cada vez más con prendas de fantasía del carnaval. La finalidad de las prendas consistía en portar un mensaje un mensaje con el que sentirse identificado/a, transformando al sujeto en parte de la transmisión.

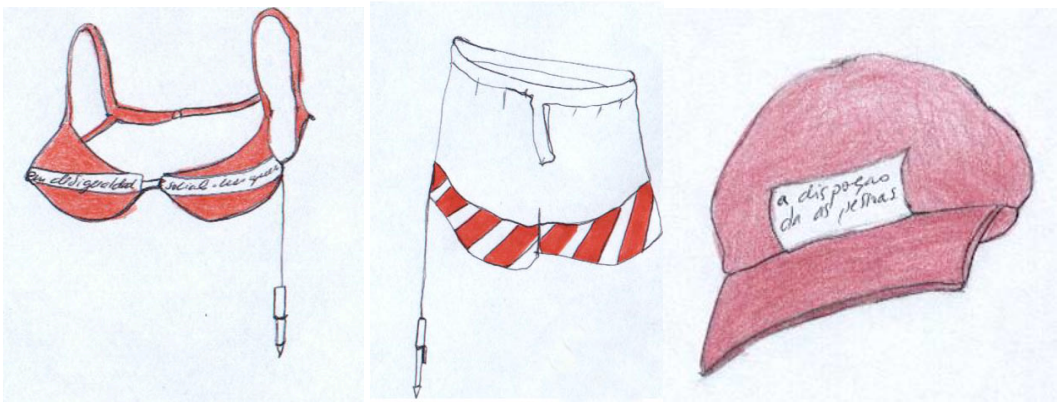


Paula Valero. *Prendas con bolígrafos: Hazlo tu misma/o* (2007) Dibujo de Paula Valero, de las primeras pruebas de prendas con mensajes.

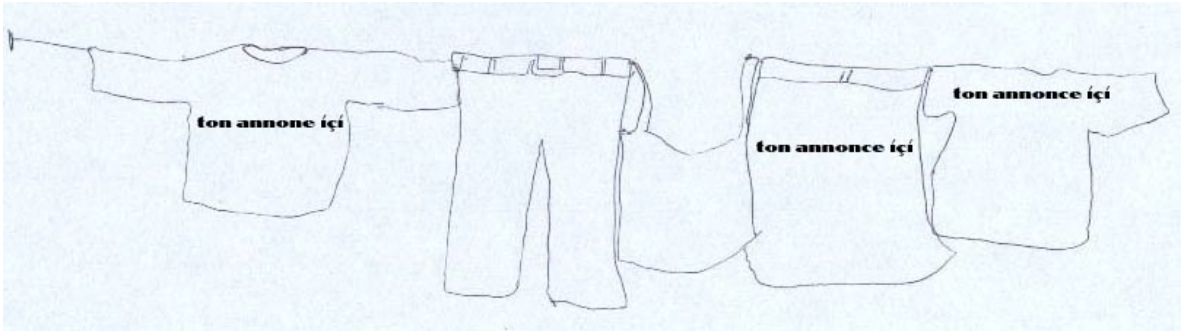
Pensamos prendas que tuvieran un espacio destinado para poder escribir manualmente un mensaje. Al portarlas una/o es se convierte, en su propio espacio de reivindicación. Las primeras ideas que tuvimos fue realizar esto en prendas del cotidiano sin la fantasía del carnaval: ropas, gorras, pantalones, faldas con la propuesta: *hazlo tú mismo/a.*



Paula Valero. *Camisetas con bolígrafos: Hazlo tu misma/o.* (2007) Dibujo de Paula Valero, de las primeras pruebas de prendas con mensajes.



Paula Valero. *Accesorios con bolígrafos: Hazlo tu misma/o* (2007). Dibujo de Paula Valero, de las primeras pruebas de prendas con mensajes.



Paula Valero. *Arquitecturas con ropas* (2007). Dibujo de Paula Valero para generar instalaciones en espacios.

Paula Valero. *Arquitectura del abrazo* (2009) Dibujo de Paula Valero, para realizar con prendas de las participantes a Costura social.

Maquillista:

La caracterización era desde el libre albedrio, cada cual interpretaba a su manera como podía vestirse, maquillarse para un carnaval.

Sonido:

La música que nos acompañó en directo era una escuela de batucada de un grupo brasileño de Valencia. El grupo era muy numeroso, y esto generó un gran presencia sonora y por tanto una gran repercusión en la calle lo que provocaba un contagio en los transeúntes que acababan uniéndose al pasacalle.

Joaquín García. *Colección carnaval* (2011). Imágenes diversas con prendas como una falda construidas con bolsas de plástico o de papeles reciclados.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

-La producción:
La primera parte de producción del proyecto con la cooperativa fue desde la distancia. Durante un año estuvimos intercambiando ideas, propuestas, conceptos y experimentaciones para constituir nuestra colaboración que se materializaría en el proyecto en la Sala Parpalló.

La producción del proyecto estuvo asumida económicamente por la Sala Parpalló: los gastos de materiales de la acción, invitar a la cooperativa de costura (dietas, remuneración, alojamientos y traslados), y la batucada que era la música para el carnaval. La sala Parpalló gestionaba la coordinación de todos estos gastos y su producción. Contamos con una pequeña empresa que se encargaba de montar y desmontar todo en la sala.

-Equipo: La comunicación, y acompañamiento de la difusión de la acción por el centro de la Sala Parpalló: Rosa Ulpiano. La coordinación de las cuestiones de producción fue Eva Caro y la directora del centro Ana de Miguel. Cámaras: Miguel Mota y Joaquín Espinosa.

-Ficha técnica: Las 3 representantes de la cooperativa de Cidade de Deus eran: Leonicia y Teresinha Justo de Jesús, Ana Corpeira. Participaron en el taller y la acción, grupos de activistas como Carmen Monzó, Cristina Vega Solí, Patricia Zaragozí, Graham Bell, Miguel Clager, y otras personas interesadas en el proyecto.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Algo que nos interesó mucho de la realización fue descubrir el potencial del "hacer juntos" a partir de una construcción material (objetos, de artefactos, ropas) para derivar en una acción común (carnaval). El espacio del taller previo al pasacalle era el lugar de encuentro con las costureras, donde poner en cuestión muchos temas, coser era una dinámica participativa que proporcionaba relaciones afectivas, complicidades que después se volcaron en la acción carnaval. El taller era un espacio de múltiples pedagogías compartidas, todas enseñaban algo a las demás, diferentes culturas, formas

de hacer y existir se entremezclaban en la producción de un proyecto común. Frente a la incertidumbre social, es muy eficaz poder hacer algo juntos y constatar un resultado que subvierte la relación con la realidad en ese momento, construir cosas tangibles sirve para constatar las posibilidades que da la cooperación. Transformamos desde el reciclaje objetos en ropas de carnaval, después compartimos nuestras creaciones en el pasacalle con otros participantes para finalmente bailar juntos nuestras reivindicaciones comunes.

Texto de la cooperativa sobre sus conclusiones e incursión en el proyecto:

> El uso del Arte y el carnaval como forma cultural de reivindicación y resistencia, de transformación de la realidad: debemos volvernos responsables de los cambios que queremos en nuestra realidad. Trabajar, producir es muy saludable y el cuestionamiento de la realidad debe ser parte de este trabajo. Esta pregunta es la que hay que hacer primero individualmente: debemos reflexionar sobre nuestra realidad, preguntarnos si nos gusta o no y por qué.
>
> Lo siguiente que necesitamos para identificar, ¿qué cambios queremos que ocurra en nuestra realidad? Por último, si realmente queremos el cambio. Este es un ejercicio que, para ser eficaz, debe ser constante, porque la realidad cambia y nosotras también cambiamos. Estas reflexiones deben llevarse grupo, sin duda, las cuestiones individuales terminan siendo la misma para todo el grupo (que están juntas por afinidad, realidad y similares, de modo).
>
> Hay muchas maneras de protestar, de resistir, nosotras elegimos el arte por varias razones: el arte es una forma pacífica, estamos usando nuestra vocación, por lo que se convierte en un placer, estamos trabajando con lo que es bello, de esta forma estamos ofreciendo placer a nuestros clientes, la necesidad de generar ingresos, esta es una de nuestras reivindicaciones, y luego vender el fruto de nuestro arte. Durante el trabajo, cada uno/a tiene la oportunidad de interactuar, en el grupo de trabajo y el exterior, esto es más una fuente de sus innumerables oportunidades de maduración, distribución e incluso una mejora en auto estima, después de todo, vivir en un barrio en el que somos discriminados/as y excluidos/as es perjudicial para la autoestima de cualquier persona. Por eso cada uno/a de nosotros/as somos conscientes de que debemos encontrar una manera de transformar nuestra realidad (ya que no consideramos que sea buena), y es una lucha que ha dado muchos frutos, ya son responsables de muchos cambios positivos en la Ciudad de Dios, pero aún está lejos de lo que se idealizamos. Está también el legado que dejamos a las generaciones futuras (Texto de presentación de la cooperativa).

Adaptación de la propuesta:

Esta propuesta la he seguido realizando en otros lugares, durante 2014 y 2016 en París con jóvenes adolescentes con los que realizamos las ropas y artefactos para que ellos celebraran después su propia fiesta de Carnaval. En este caso no realizábamos la acción final, sólo nos centrábamos en la producción de la costura.

Ha sido muy interesante realizar el proyecto con la edad de los adolescentes que están en el momento de la construcción de su identidad. Mis intervenciones fueron en zonas de marginalización social en París, como es Belleville y en una zona más periférica como es Auverbilliers con adolescentes de ascendencia árabe y africana. En los talleres reutilizamos tejidos de diseño africano para las ropas que combinaban muy bien con la propuesta carnaval.

Paula Valero. *Costura Social en Auverbilliers.* (2015) Niña del centro municipal de jóvenes de L'OMJA de Auverbilliers con su creación.

Paula Valero. *Costura Social en Belleville* (2016). Niñas y el coordinador del centro cultural de Belleville (París) con sus creaciones de carnaval para fin de fiesta.

Paula Valero. *Costura Social en Auverbilliers.* (2015) Adolescente del centro municipal de jóvenes de L'OMJA de Auverbilliers con su creación a base de botellas recicladas.

Paula Valero. *Costura Social en Auverbilliers.* (2015) Adolescente del centro L'OMJA de Auverbilliers (periferia de París) con su creación de Carnaval.

Paula Valero. *Costura Social en Auverbilliers.* (2015) adolescentes del centro L'OMJA de Auverbilliers (periferia de París) con sus creaciones.

Paula Valero. *Costura Social en Auverbilliers, París* (2016). Mhedi Kalled, Coordinador del Centro de Belleville con construcción de ropa desde telas africanas.

4.5. Permutar escenarios y versatilidad escénica. *Plañideras Culturales* (Valencia, Castellón, 2011-2013).

Las propuestas que aquí vamos a analizar parten del uso del "détournement" situacionista, lo que significa darle la vuelta a contextos, lenguajes, gestos para utilizar sus sentidos y significaciones con otro mensaje.

Cuando realicé en 2011 el proyecto, *Recorridos por zonas precarias* en la Sala Parpalló de Valencia conocí a mis compañeros de *Zona de maniobras*. Uno de los objetivos en el proyecto era poner en relación a diferentes grupos de activistas, artistas y agentes culturales que trabajaban en Valencia pero sin relación entre sí. Mediante acciones, seminarios de reflexión y debate, talleres y un laboratorio específico para producir intervenciones públicas fuimos en dos meses generando muchos encuentros que desembocaron en nuestra "Zona de maniobras". Este nombre se corresponde con la zona última del proyecto de *Recorridos por zonas precarias* ya que era el objetivo último del proyecto, lograr una continuidad, algo que se logró ya que muchos grupos entraron en contacto e hicieron muchas cosas después.

Paula Valero. *Recorridos por zonas precárias*. (2011). Diferentes vistas de la propuesta.

Zonas de maniobras lo conforman Graham Bell, Miguel Vicente Clager, Chris Guarrillex, Carmen Monzó, Joaquín Ruiz, y Anna María Staiano con su vestuario para plañideras y las participaciones de Jacobo Roger en plañideras. Los sujetos claves de nuestro interés son en cuanto a la necesidad y carencia de las prácticas culturales en el ámbito social, la ecología, lo queer, la critica política.

Nuestras prácticas las considerábamos maniobras para intervenir en el espacio público que íbamos realizando de un modo procesual, con mucha espontaneidad y el momento presente, sin proyecciones ni presiones. A menudo nos faltaba tiempo de ensayo, ya que partíamos de nuestras posibilidades y por ello trabajábamos desde la improvisación. Nuestra primera acción fue la subasta *La Kristys-La Sotesbys* con el objetivo de recaudar fondos para ayudar a uno de los participantes del proyecto de zonas precarias de la *Agencia Puro Souvenir* (Omar Diatta) con problemas económicos para afianzar su permiso de residencia. Aún seguimos haciendo cosas, o estado disponible para hacerlas dentro de los márgenes que podemos, nos vemos limitados por nuestro enclave geográfico ya que vivimos en ciudades diferentes y eso lo dificulta. También nuestro grupo se abría a la participación de otra gente, casi siempre en cada acción había gente invitada que quizás volvía a repetir, pero este espacio de invitación era muy fructífero.

La Kristys, La Sotesbys (2012). Integrantes de la Subasta Miguel Clager, Chris Guarrillex, Paula Valero, Ana Poter y Graham Bell. Fotografía: Rubén Fuentes

El público en la subasta pujando por las piezas propuestas. (2012)

Presentadores en la subasta. (2012) Vista de los juguetes eróticos que construimos para proponer a la subasta. Fotografía: Rubén Fuentes.

La segunda acción fue en una Navidad del 2011, con un repentino e improvisado Belén *TransMaricaBiBollo Precario.* Pero lo que más desempeñamos fueron acciones con *Plañideras Culturales*. El concepto era realizar acciones donde plañir como crítica y denuncia por la pésima situación del panorama cultural, particularmente comenzamos nuestra actividad sobre la situación en Valencia por el contexto de cierre de galerías, teatros y recortes en los artes.

La idea parte de la figura de de las plañideras que existieron desde el antiguo Egipto, por España hasta nuestro días, aunque en menor número en Méjico y el sur de Italia, unas profesionales del llanto pagado para eventos y funerales. Su oficio consistía en

acompañar la procesión llorando y demostrando públicamente el dolor de la familia, cuanto más rico era el muerto mas plañideras asistían a las ceremonias. Algunas plañideras sólo lloraban y rezaban por el muerto, otras cantaban o recitaban panegíricos, algunas se arrancaban cabellos, se golpeaban y lamentaban a gritos. Sus prácticas iban desde los encargos de acudir a los cementerios en el día de todos los muertos a llorar por los difuntos, llevar flores, ocuparse de las tumbas, encender velas etc. Dependiendo de las necesidades y el momento histórico.

Partíamos de que como artistas, por nuestra situación personal y colectiva, nuestro malestar se había "radicalizado" y lo "canalizábamos" para convertirnos en Plañideras culturales. Funcionábamos (o así lo pretendíamos aunque no llegó a pasar) como un grupo que ofrecía un servicio renumerado real para plañir y sufrir por el desastre cultural. Evidentemente reutilizábamos e ironizábamos sobre el hecho de quejarse y llorar tan propio a los artistas. Nos definíamos así:

> Diremos primero quiénes éramos: artistas, agentes, productoras, agitadoras culturales… nos quejábamos continuamente de nuestra situación, de nuestras compañeras/os, del abandono de las instituciones públicas… Ahora hemos decidido radicalizar nuestro malestar y profesionalizarnos: recuperamos una profesión antigua y el malestar social en el panorama cultural.

Para intentar hacer despegar *Plañideras Culturales* como "proyecto laboral", comenzamos a hacer acciones para demostrar nuestros potenciales, buscando "clientela" en galerías, museos, artistas despechados y quien necesitara de nuestros servicios. Para ello desarrollamos todo un merchandising y una página donde contactarnos donde explicábamos nuestro trabajo:

> Como no sólo tras la muerte de un familiar puede una persona necesitar el tipo de consuelo que una plañidera ofrece, nosotras estamos dispuestas a llorar por los motivos sobre el panorama de lo cultural que usted atraviese: la traición de sus compañer@s, los sindicatos, el recorte de los presupuestos, la subida del IVA, la mercantilización de la cultura, las penosas políticas culturales, el día en que su inocencia murió o cuando tuvo que enterrar sus ideales.
>
> Así pues, *Plañideras Culturales* quiere ofrecerles un servicio expresando su queja en dolor, ayudándole a compartir su sufrimiento de la manera más adecuada a su situación.
>
> Lloramos con usted, desde siempre ayudando a quienes están atravesando por una situación difícil.

Nos ofrecemos a plañir ante los más diversos motivos culturales, para nosotras su pesar es siempre importante independientemente de lo que lo provoque.

Nos ofrecemos para acompañarle en su queja, en su drama, para eventos de duelo público, para dar el pésame, para demostraciones públicas de desconsuelo, para llorar a su lado y acompañarle en la preparación del funeral que tenga previsto.

Este tipo de ceremonias se basan en la necesidad de consuelo de quienes sufren la pérdida, en los rituales como parte del proceso de duelo.

También le hacemos una propuesta personalizada para su evento, situación o drama, y también usted podrá escoger y personalizar totalmente su rito.

Elaboramos toda una gama amplia de merchandising y servicios que se pueden consultar todavía en nuestra página web: planiderasculturales.blogspot.com

Joaquín Ruiz Espinosa. Diseño del logo de *Plañideras Culturales* (2012).
El logo está constituido como un lacrimario molotoff.

Creamos un repertorio de servicios ofrecidos en nuestra web de estilos de plañir, adecuados a la ocasión o el contexto:

-Arte povera: "Servicio low cost", "anti crisis". Con escasos recursos económicos puede usted hacer un drama digno para la ocasión. Este servicio responde a sus necesidades."

- Conceptual: "Servicio básico (barato) pero digno."

-Neorrealista: "Nuestra referencia viene aromatizada por Ana Magnani. Dramático, sobrio e intenso."

-Expresionista: "Absolutamente visceral."

-Dadá: "Digamos de corte dadaísta. Dada es Dadá: será imprevisible."

-Servicio Luxury: "Crisis total: Con este servicio le desplumamos. Es excesivamente caro y el exceso de gasto causa un dolor sadomasoquista increíblemente doloroso que le producirá más lágrimas".

También teníamos productos en venta como:
-Estampitas: “Presupuestamos su estampitas.”
-“Pañuelos mojados de nuestras lágrimas. Un suvenir fetichista y eficaz.”
-Ofrecíamos a la venta nuestro lacrimarios: “Lágrimas de Plañideras en frasco que al tenerlas en su espacio, institución o galería-santuario lo bendecirán y honrarán su queja sin que puedan olvidarla para recordar que hemos venido a este mundo para sufrir.”

Los tipos de Lacrimarios:
-“Lágrimas embotelladas, que al tenerlas en tu espacio, o llevarlas contigo, honrarán tu quejas y te las hará presente continuamente, recordando que hemos venido a este mundo solo para sufrir. Ideal como regalo: para el gestor cultural o artista atormentado/a.”

-“Pena penita pena. Nuestro lacrimario oficial, intenso, aromático y profundo. Disfrutarás de poder acompañar tus resecos lagrimales de esta fuente de inspiración.”

-“Lágrimas de cocodrilo. “Lágrimas concentradas como el Avecrem”. Fáciles de llevar para cualquier ocasión. (un spray para remojar los ojos).”

-“Valle de lágrimas: Un clásico, para grandes cantidades y extensiones infinitas de drama cultural.”

-“Lacrimario familiar xxl (garrafa de 8 litros): Nuestro ofertón. Lágrimas dilatadas y accesible a su bolsillo, aunque no mantiene la concentración de Valle de lagrimas, pero resuelve la situación.”

-“Lacrimario gas lacrimógeno: lacrimario en gas para caldear el ambiente y generar complicidades desde el lagrimal, son unas lágrimas contaminantes, forzado pero eficaz: el humo les hará llorar colectivamente, quieran o no.”

-“Lacrimarios-molotof: Para los momentos más radicales. Nuestras lágrimas serán cocketels molotfs que destruyan todo a su paso, no dejando más que lugar para el llanto y el dolor. Pueden arrojarlos en cualquier espacio para inundarlo de pena y de agonía. Disfrutando de lo que nos gusta quejarnos”.

Joaquín Ruiz Espinosa. *Estampitas de las Plañideras.* (2013) Diseño de Joaquín Ruiz Espinosa para Plañideras Culturales. Producción de los personajes de *Plañideras Culturales*.

Las Plañideras Culturales. (2011). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa

Las Plañideras Culturales llorando por la programación sobre futbol en el Muvim (2011).
Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

Las Plañideras Culturales en el festival Intim del Cabañal. (2011). Miguel Vicente Clager como Plañidera presentadora. Fotografía: Eva Miquel.

Las Plañideras Culturales en el festival Intim del Cabañal. (2011). Momentos de la acción: Queja colectiva. Fotografía: Eva Miquel.

Las Plañideras Culturales en el festival Intim del Cabañal. (2011). Momentos de la acción: Queja colectiva. Fotografía: Eva Miquel.

Las Plañideras Culturales en el festival Intim del Cabañal. (2011). Momentos de la acción: Queja colectiva. Fotografía: Eva Miquel.

Realizamos diversas acciones, encuentros en manifestaciones por el crítico panorama cultural, hicimos apariciones en la noche de las galerías en casi todas ellas, en inauguraciones y en la ceremonia del cierre del espacio de arte alternativo La Clínica Mundana (Valencia).

Invitación para la acción Queja colectiva el en Festival Cabañal Intim (2013). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

Plañideras durante la Queja colectiva para el Festival del Cabañal Íntim. (2013). Fotografía: Paco Ferrer.

Intervención de Plañideras culturales. (2013). Manifestación por los recortes en cultura con la intervención de Plañideras Culturales. Fotografía: Carlos Zurita.

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

Vamos a analizar una de las acciones de Plañideras culturales donde había un contexto escenográfico que daba sentido a la intervención. Fue la que más reacción tuvo en la prensa.

Descripción de la acción:
La acción se basaba en una particular situación con “la escultura de la paz” del artista Ripollés, dedicada a las víctimas del terrorismo e instalada en septiembre de 2010. Esta fue derribada por las fuertes rachas de viento que azotaron a Castellón el 26 de enero 2012. El artista afirmó días después que había "dialogado" con la escultura y ella le pidió en una conversación quedarse tumbada como la había dejado el viento, por lo que el autor propuso al Ayuntamiento que no se volviera a levantar.
La conversación entre artista y obra fue lo que nos motivó para hacer una intervención que consistía en una "invocación" a la escultura con un rito y mediante una "plañidera médium".

Plañideras en la acción Escultura de la paz-Ripollés. (Castellón, 2013) . Vista de la escultura de Ripollés en su rotonda. Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

-Dispositivo

La acción consistía realmente en un posado fotográfico haciendo como que estábamos realizando esa acción realmente inexistente, una producción de fotonovela para aprovechar la presencia de la prensa que vendría por 20 minutos. Queríamos la foto de la prensa para mediatizar el mensaje. Sabíamos que la policía (como fue el caso) acudiría enseguida y no queríamos exponernos a ningún problema, así que hicimos la foto rápidamente y nos fuimos. Los lectores de prensa no pueden saber este tipo de inconvenientes y la ficción de la acción se completaba con el montaje del relato fotográfico en la prensa.

Dirección artística:

En la práctica teníamos una dirección colectiva, las cosas se iban decidiendo sobre la marcha. Esta propuesta de esta acción que yo propuse la apoyé particularmente en su sentido. Aunque Plañideras ha tenido su propia autonomía. Hubo otras acciones que se realizaron y yo no estuve en la ciudad.

Guión/estructura

La acción contenía varias partes. La primera era llegar a la escultura y posar para la prensa, la habíamos convocado a las 12.00 y vinieron muchos periódicos. Como tenían

prisa por haber venido a una localización tan alejada (desde Valencia a Castellón) una parte se fue cuando tuvo las fotos y otra se quedó con lo que seguimos con nuestra acción.

La segunda parte era “hacer” la acción. En ella primero representábamos el intento de contactar con “el más allá” con aparatos que habíamos construido con referencias a la película *Poltersgeist* de Steven Spielberg, en la que el equipo intentaba contactar con la niña desaparecida Caroline con muchas maquinas para establecer una comunicación con lo paranormal.

Luego nos colocábamos alrededor de la escultura (en el interior de la rotonda) y *la Plañidera Medium* hacía las preguntas a la escultura, luego se inventaba las posibles respuestas.

Plañidera Medium. (Castellón, 2013). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

El texto del comunicado construía la acción. Con él le dábamos un aire irónico de tipo ocultista ya que proponíamos una reinvención de la escultura como “oráculo del devenir social del país”. Nuestra plañidera "médium" intentaba conectar con la escultura para que también, como A Ripollés nos pudiera dar "respuestas" en esta ocasión para saber si el panorama cultural iba a seguir “tirado en el suelo” como la escultura. Como respuesta la médium escenificaba que la escultura había contestado afirmativamente. Le preguntamos otras cosas como si creía que era necesario que "el poco gasto en

patrimonio cultural recaiga sólo en unos pocos como su creador".

La "médium plañidera" afirmaba que “estamos viviendo cosas extrañas que se escapan a nuestro entendimiento" y que “la realidad actual es ya de índole paranormal por la existencia de salas fantasma de arte contemporáneo que existen pero no funcionan, recortes excesivos en Cultura en época de crisis". Al mismo tiempo criticábamos en nuestro comunicado de prensa: “se utilizan presupuestos excesivos para esculturas de rotondas que no se sostienen, construcciones faraónicas a medio hacer que se quedan vacías, filmotecas y teatros que parecen seguir pero no tienen cómo hacerlo y una Ciudad de las Artes y Ciencias que, como agujero negro, absorbe los presupuestos públicos".

-Personajes / actores:

Entre las plañideras estaba el rol de Plañidera Medium y las demás plañideras que se encargaban de apoyar la acción. La acción era más simbólica que real. Era la construcción de la noticia la que componía la acción en tanto que relato ficticio porque realmente no hicimos una escenificación, sino más bien poses. Esto en parte se daba a que la prensa se había desplazado hasta un lugar alejado y no tenían tiempo para esperar a vernos hacer nada. La prensa tiene un tiempo de recepción de noticias en al mañana y por las tardes no suelen ir a ningún evento. Contábamos con esto. Nuestro objetivo funcionó en cuanto a la mediatización de la acción para lanzar un mensaje crítico: al publicar la noticia nuestro público entonces se extendió a los lectores de la prensa.

En plañideras, como actores íbamos continuamente experimentando. Las acciones partían regularmente de nuestro trabajo de la improvisación. Partíamos de textos, frases pero sobre todo de consigas de acción y contenidos, y sobre ellos, desarrollábamos la lógica de plañideras no pudiendo asumir una forma de intervención que desde la espontaneidad.

Las gestualidades habituales eran histriónicas, histéricas y polarizadas, una plañidera cultural pasaba de la actuación con un llanto hiper-expresionista al encanto del vendedor de un tele tienda ofreciendo sus servicios. Esto daba un contraste fuerte entre el plañir y el seducir para “atraer a nuestros posibles clientes”.

Público: Nuestro público era únicamente la prensa el cual tenía la función de hacer existir y constituir la acción. A él le pasamos el comunicado de prensa con las preguntas que le íbamos a hacer a la escultura y él tenía las imágenes de nuestra acción. Un público bastante impaciente para tener las fotos e irse, y otro público era también la policía que observaba nuestra intervención.

Plañideras Culturales en la acción en la rotonda de la escultura de Ripollés (Castellón, 2013).
Fotografía: Joaquín García Espinosa.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Los ensayos de las acciones han sido muy escasos, a menudo inexistentes. Hemos realizado sesiones de debate sobre qué queríamos hacer, decidirlo, repartirnos las tareas, para luego quedar el día de la acción, vestirnos (algo que nos tomaba bastante tiempo) y realizarla después. En la actuación actuábamos en una total improvisación.

El momento de organización, decidir qué y cómo hacer eran junto con el diseño de la imagen de plañideras (logos, vestuario, imagen corporativa etc) las labores de mayor desarrollo.

3- Puesta en lugar (*Mise en place*):

-Escenografía

Nuestras escenografías eran espacios públicos en las manifestaciones, los escenarios de circulación de arte contemporáneo o espacios destinados para el arte, como era en esta

caso una rotonda. El contexto de la situación (la polémica de la noticia de Ripollés) y el espacio (la escultura) construían el sentido de la acción, constituyéndola. No hubiéramos podido hacer esta acción sino fuera en esa rotonda. El espacio era muy peculiar, porque la escultura estaba rodeada como muchas rotondas de carreteras por las que pasa muy poca gente, con lo que nuestro público era limitado.

Iluminación:

La que se daba espontáneamente en nuestros recorridos. La mayor parte de acción que realizamos eran de noche, lo que encajaba mejor con nuestro vestuario gótico. Esta acción era la primera que hacíamos con luz solar, lo que hacía como exponernos más, tener menos esa aura de misterio inquietante.

Vestuario:

El vestuario era fundamental en la producción del personaje de *Plañideras culturales*. Para la construcción de los personajes hicimos una mezcla de referencias entre los estilos gótico, clavaria y punk. En suma una mezcla de imaginarios muy contrastada donde se aproximaba lo popular y lo undergroung. Nuestras plañideras tomaban los encajes, velos de las clavarias católicas y el negro del estilo gótico-dark junto con el estilo dark-punk para darle un aire desobediente, y rebelde. También añadíamos accesorios del fetichismo sado: cuerdas, correas, para dar esa imagen de sufrir por placer.

Diversas fuentes de las redes sociales. *Imágenes de Chicas Gótico-punk y de mujeres clavarias.* (2013)

Realmente el punto de partida de nuestro vestuario provenía del amplio ropero de Anna María Staiano. Ella era una de las colaboradoras de Plañideras y se convertía en la estilista de nuestras plañideras, nos prestaba generosamente su colección de ropas de estilo sado-gótico. Ella fue durante un tiempo practicante del masoquismo-sado y tenía muchos objetos de figuración fetichista que nos prestaba. Cuerdas, látigos, collares con pinchas, mantillas, vestidos negros con encaje, velos, etc.

Plañideras sufrientes (2013). Detalles del vestuario en relación al fetichismo sado, a las clavarias y al estilo gótico Punk. Fotografía: Joaquín García Espinosa.

Atrezzo: Para la acción disponíamos de los aparatos de conexión con el más allá: una especie de mandos televisivos que construimos con piezas de antenas y cables pegados sin ninguna función lógica.

Maquillista:

La caracterización era de corte gótico: raya negra en ojos intensa, ojeras, y peinados cardados con también crestas y estilo punk. Miguel Vicente Clager nos ayudaba mucho puesto que sabía mucho de maquillaje profesional. Habitualmente nos maquillaba a todas.

Sonido:

El sonido predominante era el sonido ambiental, pero sobretodo nuestros llantos con los que irrumpíamos en los espacios que visitábamos, o si hacíamos algún tipo de letanía-canción.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

-Productor/es/ Producción/

La producción salía de nuestros recursos que eran principalmente los diferentes potenciales de los integrantes, nuestra energía, tiempo y vestuario. Como integrantes de Plañideras, podíamos aportar diferentes disciplinas: uno era productor cultural, el otro un director de teatro, un fotógrafo, especialistas en diseño gráfico y maquillaje profesional. Este surtido de talentos nos servía mucho para realizar las propuestas de una manera solvente.

Equipo: Zona de maniobras: Jacobo Roger, Carmen Monzó, Joaquín Espinosa, Miguel Vicente Clager, Chris Guarrillex.

Ficha técnica: Las plañideras regulares eran zona de maniobras y decidían que se hacía y como. Luego siempre invitábamos a más gente, amigos que se sumaban a participar, les prestábamos el vestuario y los maquillábamos para la acción.

5- Puesta en cuestión (Mise en question):

En Plañideras nos ha faltado siempre tiempo de ensayo en las acciones, nuestras posibilidades para hacerlo dependían de nuestra precariedad de tiempo y disposición personal, lo cual era escaso. Nuestro objetivo era poder hacer una práctica profesional renumerada, pero era complicado cuando además interveníamos casi siempre con la inmediatez y la respuesta a situaciones precisas del contexto social. Todo esto daba poco margen para "maniobrar". La falta de base de Plañideras ha sido no poder preparar más las acciones en su contenido, en nuestros mensajes cuando actuábamos y nuestros personajes de cada una con roles específicos (plañidera radical, plañidera light, etc) para

diseñar cada plañidera con matices diferentes las unas de las otras.

Informaciones complementarias:

Adjuntamos aquí nuestro dossier de prensa con algunos artículos donde se puede entender la repercusión mediática que tuvo Plañideras Culturales. Algunos artículos de nuestro dossier de prensa de los diarios El Levante, el Mundo y Ara sobre esta acción.

EL MUNDO
Líder mundial en español | Miércoles 13/02/2013. Actualizado 15:06h.
C. Valenciana
Castellón

España | Mundo | Europa | Op-Blogs | Deportes | Economía | Vivienda | Cultura | Toros | Ciencia | Salud

Edición ESPAÑA | Madrid | Andalucía | Baleares | Barcelona | Castilla y León | C. Valenciana | País Vasco

Compartir

Recomendar 29

Twittear

Tuenti

Herramientas

Enviar a un amigo
Valorar
Imprimir
En tu móvil
Rectificar

SOCIEDAD | Plañideras Culturales organiza 'una invocación'

Un colectivo usará la escultura de Ripollés que tumbó el viento como oráculo del devenir social

Aseguran que la realidad, como la obra, es de índole 'paranormal'

Les gustaría que se convirtiera en lugar de culto y sosiego

Articulo del periódico *El Mundo*. (13 de febrero de 2013).

ara.cat

país valencià

Segue

Una "mèdium" intenta parlar amb l'escultura de Ripollés que el vent va tombar a Castelló

L'artista castellonenc va assegurar després que el vent tombés la seva obra que l'escultura 'Homenatge a la pau' li havia demanat que la deixés "com estava"

ROSABEL TAVERA-EFE Castelló ACTUALITZADA EL 14/02/2013 17:40

C.Valenciana Más noticias Deportes Economía Opinión Ocio Vida y Estilo

Valencia Castelló Comarcas Sucesos Agenda Transportes Fallas Pueblos en Fiestas 97.7 LevanteTV

Levante-EMV » Comunitat Valenciana

Tweet Recomendar 317

Ceremonia

Una médium invoca a la escultura ´parlante´ de Ripollés en Castelló

Las Plañideras Culturales celebran un 'rito' después de que el artista asegurara que dialogó con el monumento derribado por el viento y éste le pidió dejarlo como está

16.02.2013 | 01:02

ROSABEL TAVERA-EFE Una supuesta "médium" de la asociación Plañideras Culturales ha intentado arrancar hoy unas cuantas "respuestas" a la escultura caída en Castelló del artista Juan Ripollés, pero su posesión artística no le ha aclarado las dudas sobre la situación sociopolítica "paranormal" de España.

La **escultura de la paz de Ripollés**, dedicada a las víctimas del terrorismo e instalada en septiembre de 2010, fue **derribada por las fuertes rachas de viento** que azotaron Castelló el pasado 26 de enero.

Ampliar

El grupo de plañideras ante la escultura de Ripollés. **EFE/ Domenech Castelló**

El artista afirmó días después que había "dialogado" con la escultura y que ésta le había pedido que la dejara tal y como estaba, algo que el Ayuntamiento finalmente no le permitirá.

Ese hecho motivó a la asociación artística valenciana Plañideras Culturales a hacer una "invocación" a la escultura con un rito y mediante una "plañidera médium".

Plañideras en acción por la escultura de Ripollés (2013). Fotografía: Domenech Castelló. Artículo de EFE paraAra.cat

lasprovincias.es

Vive Valencia Descárgatela gratis en tu iPhone y Android

Iniciar sesión con | Regístrate

Portada Comunitat Valenciana Deportes Economía Más Actualidad Gente y TV Ocio Participa Blogs Servicios Hemeroteca

Sociedad Sucesos Política Mundo Cultura SALUD Medio Ambiente Tecnología La Tomatina Viajes Música en vivo lasprovincias TV

Estás en: Las Provincias > Noticias Actualidad > Noticias Cultura > Los empleados de institutos culturales se manifiestan

CULTURAS

Los empleados de institutos culturales se manifiestan

21.12.12 - 00:33 -

Comenta esta noticia | Twittear G+1 0 Compartir Recomendar 15 0 votos

Recomendar Los empleados de institutos culturales se manifiestan

Cerca de 200 trabajadores de los institutos culturales valencianos se concentra Virgen de Valencia contra «el desmantelamiento de la cultura» causado por la implantación de CulturArts. La protesta la convocaron parte de los empleados del Institut Valencià de la Música, IVAC, Palau de les Arts, Teatres de la Generalitat, Ivacor, La Llum de les Imatges y CCOO. CulturArts «es muy confuso. No han aclarado cómo se va a hacer, aunque sí han dicho que supondrá la reducción del 40 por ciento de personal», señaló una portavoz.

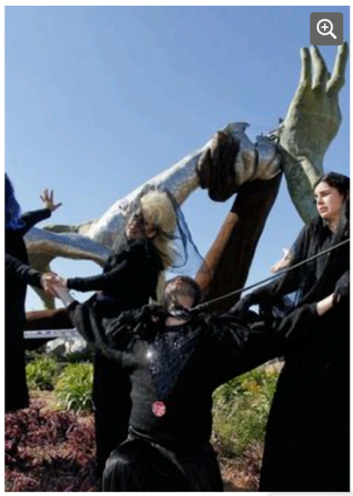
PUBLICIDAD

TAGS RELACIONADOS

empleados, institutos, culturales, manifiestan

Participantes en la concentración contra los recortes en cultura, celebrada ayer en Valencia. :: J.MONZÓ

Plañideras en la manifestación por la cultura. (2012). Articulo en las Provincias. Fotografía: J. Monzó.



Representació artística del grup Plañideras Culturales. DOMENECH CASTELLÓ / EFE

Una suposada mèdium de l'associació Plañideras Culturales ha intentat arrencar avui unes quantes "respostes" a l'escultura caiguda a Castelló de l'artista Juan Ripollés, però la seva possessió artística no li ha aclarit els dubtes sobre la situació sociopolítica "paranormal" d'Espanya. L'escultura de la pau de Ripollés, dedicada a les víctimes del terrorisme i instal·lada al setembre del 2010, va caure per les fortes ratxes de vent registrades a Castelló el 26 de gener.

L'artista va afirmar dies després que havia "dialogat" amb l'escultura i que aquesta li havia demanat que la deixés tal com estava, però l'ajuntament finalment no permetrà que l'escultura quedi així i la restaurarà. Això va fer que l'associació artística valenciana Plañideras Culturales es decidís a dur a terme una "invocació" a l'escultura amb un ritu i mitjançant una "ploracossos mèdium".

"La cultura no es un lujo ni un capricho"

Centenares de profesionales protestan contra los recortes y planes del Consell

FERRAN BONO

Valencia - 20 DIC 2012 - 21:22 CET

Protesta de los profesionales de la cultura de la Generalitat, anoche, en la plaza de la Virgen de Valencia

Protesta de los profesionales de la cultura de la Generalitat, anoche, en la plaza de la Virgen de Valencia /JOSÉ JORDÁN

Plañideras en la manifestación por la cultura. (Valencia, 2012). Articulo de El País. Fotografía: José Verdán.

4.6. Proyectos en curso de experimentación durante el doctorado.

> La danza tiene la capacidad de revelar como la materialidad de los cuerpos distribuidos en el tiempo y en el espacio pueden cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos (Kunst, 2009, p.57)

Para desarrollar este punto y sus subpuntos, vamos a introducirlo con una experiencia de investigación sobre artes escénicas que nos inspiró mucho.

Asistí al curso *Teatralidades expansivas* producido Artea en el Museo Reina Sofía. Seleccionaron mi propuesta para participar junto a otras 5 personas de este organizado junto al Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual. El curso de de 7 meses de duración comenzó en enero del 2013 para acabar con presentaciones de los proyectos de las/los participantes. Durante ese tiempo planteé algunas experiencias basadas en interrupciones e intromisiones poéticas sobre los cuerpos en movimiento, el bailar para más tarde replanteármelas con un bagaje de experimentación acumulado en el curso.

La propuesta que empecé a desarrollar en el seminario partía de la cita atribuida a Emma Goldman: "Si no puedo bailar no me interesa tu revolución" muy utilizada en ámbitos reivindicativos, culturales y artísticos. Me interesaba la continuidad de esta frase como gesto y utilizarla en una práctica en el contexto del Museo Reina Sofía, en la colección de la vanguardia. En el inicio de la sala de la colección está el conocido vídeo de Louis Fuller, para mostrarnos que fue la danza y los cuerpos en movimiento los que inician la ruptura que supuso la vanguardia.

Para la investigación relacioné el gesto de ruptura inicial de la danza en la esfera artística con la frase de Emma Godman cuyo mensaje se posicionaba en una interrelación entre la vida y la política.

Mediante el curso de *Teatralidades Expandidas* lancé una propuesta para hacer una serie de intervenciones en las propias salas del museo partiendo de la citada colección. Las intervenciones consistían en que un grupo de personas nos desplazábamos en las salas del museo durante un tiempo determinado de una forma diseminada. En esa

deriva, el grupo funcionaba en tanto espectador de las exposiciones, por ello pasaba inadvertido. Desde la fluidez y la naturalidad como espectadores, tomando su tiempo para ver las obras, empezaban a moverse, "danzando" en una intermitencia para volver después a desplazarse por el museo intentando encontrando un lugar de convivencia con ellos, sin mucho contraste. La acción pretendía generar un extrañamiento, una interrupción-ruptura poética en medio de obras de gran calidad artística. Como los demás movimientos sociales actuales, son los cuerpos los que se ponen, para danzar su vida.[vii]

El museo es un lugar con tendencia a ser aséptico, un lugar con diferentes potenciales, por una parte puede recuperar a la memoria propuestas artísticas olvidadas y también reapropiarse de otras y neutralizar su carácter subversivo. Esto choca con el carácter de ruptura que tuvo la vanguardia. El museo expone gestos políticos que fueron rechazados por la institución en su momento. La exposición "Perder la forma humana" (MNRS, 2011) que tenía lugar en ese momento del seminario trataba sobre la relación de activismos y prácticas artísticas en Latinoamérica en la época de las dictaduras: argentina, brasileña, chilena etc. El museo mostraba eficazmente como una genealogía lo que no se podía mostrar en su momento de realización y conseguía reactivar así su carga política.

Mi propuesta pretendía interpelar al Museo para cuestionar su supuesta permisibilidad sobre este tipo de gestos y posiciones en el momento presente, para cuestionar si puede acoger la producción de acciones de subversión política. Esto nos hacía plantearnos varias preguntas. ¿El museo acoge lo que intenta presentar? ¿Puede flexibilizarse para que sea un lugar de producción de gestos y políticos? ¿Puede el museo consentir una práctica difusa que se basa en el concepto personal sobre la danza de cada participante?

La primera experimentación que hicimos sobre este debate fue con Sebastián Sacher un integrante del curso de teatralidades expandidas, él se desplazaba por las salas moviéndose a su antojo y yo lo seguía grabándolo aunque muy discretamente. Realmente íbamos recorriendo la exposición viéndola, y en algún momento él se movía o partía de algún movimiento que le sugería una obra. Pasaron muchas cosas, hubieron niños que lo copiaron, y otro tipo de complicidades y risas de algún cuidador de la sala. La acción era sutil, se diluía en nuestro recorrer el museo. Fue una práctica interesante y

fructífera.

La segunda experiencia fue intensa y contradictoria. En primer lugar porque se propuso con poco tiempo y participó mucha gente de todo el seminario, alumnos y profesores, para luego hacer un debate sobre la misma. De cualquier modo no podía optar sino que a esta inmediatez, ya que disponía de pocos días para compartir con todos los asistentes.

Nos desplazamos a las salas del museo donde está la colección de la vanguardia, para ir derivando hacia las zonas del Guernica. Éramos unas 25 personas y aunque nos diseminamos por salas, no se pudo evitar dar un aspecto de grupo organizado que realiza una acción que consiste en bailar en diferentes sitios al mismo tiempo. Esto fue algo que alteró mucho la seguridad del museo y nos interpelaron seriamente cuando nos acercamos por la zona del Guernica. Isabel de Naverán, coordinadora del seminario me representó y pudo hacerles llegar que hacíamos parte del seminario y que éramos "inofensivos". El jefe de seguridad estaba muy enfadado. Realmente fue más la presencia de un grupo articulado sin márgenes de actuación claros lo que alertó a la seguridad aunque nuestro modo de desplazarnos y movernos fue leve y sutil.

Tras la acción hicimos un debate sobre la acción, una *puesta en cuestión* muy fructífera. En la mesa estaban algunos teóricos que están presentes en esta tesis como: José Antonio Sánchez, director del seminario *Teatralidades expandidas*, Rolf Abderlhaidem profesor de artes escénicas del grupo *Mapa Teatro*, Isabel de Naverán, coordinadora del seminario *Teatralidades expandidas*, Héctor Bourges de la compañía *Teatro Ojo* y todos los alumnos, profesionales de la escena.

En el debate se cuestionó el interés y la capacidad de contagio de estas prácticas en el público, del museo en este caso, y como a su vez esto alerta las medidas de control, aunque ese no era el objetivo sino el aspecto lúdico y de improvisación de la acción. Héctor Bourges sugirió que quizás la clave de esta propuesta estaba en pactar una concertación del museo para tener su aprobación y poder realizarla sin prohibiciones para no cambiar el sentido la misma. Hacerla de una manera diluida durante un tiempo de una manera ilocalizable: no anunciada, no controlada. Planteaba qué otros cuerpos, qué insistencias, qué tiempos podrían poner a bailar a la institución (la aplicación de los reglamentos). Surgieron muchas cuestiones. Sebastián, el primero que experimentó la

acción dijo: “pareciera que los cuerpos que entran en el museo son pura mirada, como si pudiera haber un guardarropa en la entrada donde uno puede dejar su cuerpo y entrar con los ojitos”. Por otra parte Rolf de Mapa Teatro criticó la eficacia de la intervención, pudiendo ser una acción más que los artistas nos permitimos hacer para que el resultado quede entre nosotros, obviando la responsabilidad al actuar en salas con obras de gran calidad artística. Se preguntaba por la eficacia de las acciones que se quedan en una pequeña discusión sociológica, donde no se tiene en cuenta una relación entre la micropolítica y la poética, En conclusión nos preguntó: "¿No es ingenuo todo esto?". Nos dimos cuenta que estaba en lo cierto. La acción quedaba disuelta en muchos gestos sin consignas claras, parecer más una amenaza visible para los de seguridad que una propuesta que interpelara al público. Esta crítica me sirvió mucho, puesto que me hizo ver que durante mucho tiempo yo había operado desde la óptica del activismo, con la exigencia de que toda acción ha de ser eficaz y transmitirse claramente. Esto me permitió valorar que necesitaba errar y equivocarme para dirigirme hacia otros caminos en la acción diferentes de la óptica del artivismo. Experimentar y valorar el equivocarse para dar con otras posibilidades sin unas pautas o expectativas rígidas.

Tras este campo de investigación comenzamos a realizar propuestas escénicas con personas interesadas, no siempre provenientes del mundo de la escena. Nos hemos planteado direcciones de interés, cómo romper las coreografías comunes, nuestros movimientos pactados y orquestados socialmente. ¿Podemos proponer nuestros cuerpos indisciplinables, ingobernables hacia una puesta en escena del rechazo a la vida que se nos impone? ¿Cuáles serían los movimientos?

Nos pusimos a testarlo en la práctica. Quizás son aquellos movimientos lentos expresivos, erráticos, los subjetivos, los singulares. Los que revelan lo inesperado, la imaginación, el azar. Lo opuesto a nuestras formas de movimiento actual, el aceleramiento, la hiperproductividad, etc. En las experiencias que hemos realizado nos interesa valorar la danza como espacio de autoafirmación de la subjetividad frente a las dimensión inmensa del poder de las estructuras sociales.

4.6.1. La danza como potencia de activación. Las acciones *We can dance* en la Cité des Arts (París, 2014) y *Puesta en cuestión* en Matadero (Madrid, 2016).

En las dos intervenciones escénicas que vamos a analizar se dan consignas parecidas, una de ellas es que quienes las desarrollan no son profesionales de la danza en su mayoría, sino amateurs que les encanta bailar enfrentándose a sus temores de hacerlo en público. Ambas propuestas *We can dance* (Podemos bailar) y *Mise en question,* (Puesta en cuestión) realizadas en París en dos años de intervalo entre ellas, son el fruto de una investigación en proceso sobre un cuestionamiento sobre nuestra relación con la vida, con la intención de renovar el pacto con nuestro deseo de bailar como manifestación colectiva y de celebración.

Análisis de la acción *We can dance*

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

Descripción de la acción:

We can dance es una acción realizada con 12 bailarines de distintas nacionalidades en el festival de arte Open Mind de la cité des arts en Montmartre, París, el 20 de junio a las 20 hr, en su gran jardín en 2013.

La acción partía de la simple consigna del placer de bailar, con desinhibición, sin prejuicios, cada cual a su manera. La acción consistía en la disposición de los participantes en línea de espaldas al público, se giraban hacia él lentamente y comenzaban a bailar sin moverse de su posición, lo que permitía al público poder ver la frase de Emma Goldman repartida en sus camisas: “If we Can’t Dance, we Don’t Want To Be Part of Your Revolution” (Si no puedo bailar no me interesa tu revolución). Mantenían una conexión visual con el público durante la acción que iba de un baile “in crescendo” a cuando abandonaban la fila para unirse al público invitándolo a bailar con ellos.

Inicio *de la acción We can dance* (2014). Fotografía: Paula Valero.

Concepto de la propuesta:

El título de la acción *We can dance,* hace referencia y reacciona a la frase de Emma Godman, muy utilizada por muchos artistas y activistas hasta el día de hoy. *We can dance* como título es una afirmación de ese deseo de bailar la vida, más que decir "si no puedo bailar" como enunciado en nuestra propuesta se transforma en una permisión: "podemos bailar". Podemos hacerlo para afirmar el desafío del deseo de hacerlo. El nosotros se opone a la enunciación "si yo no puedo". Es una performance que quiere mostrar la constitución de una comunidad efímera unida en ese momento por el deseo de bailar y la celebración.

Continuación de la acción *We can dance* (París, 2014). Fotografía: Paula Valero.

-Dispositivo:

Tiene un formato coral, los participantes realizan una acción hacia el público, manteniéndose entre la improvisación en el bailar con unas pautas de movilidad en el espacio demarcados. Un ritmo inscrescendo que iba acelerándose hasta la invitación lanzada al público a unirse con ellos.

-Guión:

Hay dos partes en la acción. En la primera los participantes bailan en fila a su manera escuchándose en el ritmo de movimiento que va acelerándose. En la segunda parte los bailarines hacen participes al público invitándolos a bailar sin invadirlos y la gente cede a este "contagio" para acabar bailando con ellos. Cada participante llevaba una camiseta, con la palabra correspondiente a la frase y cada persona se situaba en el lugar que le correspondía en la fila para poder componerla.

Al principio, la acción empieza con todos dando al espalda al público, moviéndose al ritmo pausado de la música que como ellos irá in crescendo. Se dieron la vuelta, miraban al público y mientras se movían ligeramente les sonreían para 20 segundos más tarde, empezar al unísono a bailar con más entusiasmo, disfrutando al máximo su propia manera de bailar y dedicándole al público su danza. Cuando se acaba la canción empezaba la segunda que marcaba el segundo tiempo de ir hacia el público para invitarlos a bailar. Ese momento duraba en total unos 10 minutos y con esa fusión festiva entre actores y público se acababa la acción.

-Personajes:

Sin ninguna teatralidad, cada persona se autorepresentaba desde su manera de estar bailando: a su manera, con sus propias características que lo hacen único/a.

-Público:

El publico tenia un espacio libre para estar e intervenir, como en otras acciones que ya hemos realizado: podía mirar y podía participar al final de la acción. En gran parte se unieron al final, porque en la primera parte de la acción acumularon el contagio de las ganas de bailar y al final se sumaron en gran número. La acción necesitaba que el

público estuviera cerca, de pie y con posibilidad de desplazarse como quisiera para situarse en la acción.

-Dirección artística:
La dirección consistía en marcar las pautas de acción básicas aunque no tan fáciles de activar: bailar con una total desinhibición. Otra consigna consistía en establecer un contacto visual constante hacia el público, para proyectar una dirección que marcara ese ofrecimiento hacia él. Otras pautas importantes era permanecer en las posiciones, escuchar desde el cuerpo a los demás bailarines para intervenir a la vez. Algunas personas, aunque pocas, al no estar relacionadas con el arte ni la escena se sentían intimidados para intervenir, la fuerza del hacerlo juntos y en grupo aliviaba esta timidez. Habían aspectos que yo marcaba como el hecho de que durante la acción no hablaran entre sí, y aun así pasó algunas veces. A un bailarín profesional o actor no hace falta decir algo tan obvio pero la gente que no lo es no tiene este tipo de rigor necesario para que los gestos queden limpios al mostrarse.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Talleres de preparación de la acción y ensayos.
Hubo un solo día de ensayo, debido a la complicación de hacer coincidir los tiempos y posibilidades de los bailarines. La logística es lo que más cuesta en estas acciones con gente involucrada pero sin compromiso en una ciudad como París, es muy difícil porque todo el mundo está siempre muy ocupado y las distancias en la ciudad para desplazarse son más largas.

En el ensayo pudimos preparar las pautas de intervención. Una gran parte de los participantes no se conocían entre sí, por ello pensamos que necesitaríamos activar una situación relacional para ponerlos en contacto desde una complicidad y poder así desinhibirse. Para que eso pasara, les ofrecimos un aperitivo después del ensayo, donde la gente pudo hablar, conocerse, reír, y compartir un momento distendido y agradable. Y esto fue realmente eficaz.

-3 Puesta en lugar (*Mise en place*):

-Escenografía:

Es una propuesta ideal para realizarse en un parque o espacio al aire libre como el jardín de la Cité des Arts de París. La escenografía fue ese jardín salvaje, un lugar privilegiado para disfrutar y relajarse. El espacio estaba preparado para poder intervenir ya que la acción pertenecía al festival de *Portes oubertes* de los talleres de los artistas residentes. El público no tenía donde sentarse, habían más acciones en la noche y otras presentaciones. Así que podían desplazarse, quedarse e irse cuando quisieran.

-Iluminación:

La iluminación fue una bonita y cálida luz de atardecer de las ocho de la tarde en horario veraniego. Era un día soleado y muy agradable. Este ambiente acompañaba muy bien la acción, la distendía más.

-Vestuario:

El vestuario que portaban los participantes eran unas camisetas idénticas de algodón que había comprado para la ocasión, donde pegamos las palabras con pegatina negra en una tipología *Arial*. Pedimos a los participantes venir con pantalones negros para generar en conjunto la presencia de una agrupación, comunidad, para apoyar el objetivo de darle importancia al bailar. Todo era muy minimalista en las formas y colores para no dar más sentidos o informaciones y poder así acentuar el movimiento subjetivo de cada cual.

Transcurso de la acción We can dance (París, 2014). Fotografía: Paula Valero

-Sonido:

La instalación de sonido que hicieron para el festival funcionaba muy bien y estaba bien resuelta para un espacio abierto, el volumen y la calidad del sonido fueron lo que aseguraron la acción, porque era envolvente y conseguía producir el ambiente necesario para la acción, basada en el deseo de bailar. Si se hubiera escuchado mal era más difícil de activar ese contagio de baile en el público. Las canciones eran muy pegadizas. La primera canción era *Quédate Luna* de Devendra Banhart, y la segunda era *el Pescador* de Totó la Momposina. Estuve mucho tiempo buscando muchas canciones no muy conocidas para que en la acción provocaran las ganas de bailar y la alegría de hacerlo pero sin utilizar "hits" musicales del momento. No generar un momento pactado por la moda del momento.

La idea de esta acción la tuve un día escuchando la citada canción de Banhart, entonces como otras veces que propongo algo es porque me surge cuando yo misma lo bail, cuando las experimento.

-Maquillista: Sin ninguna dirección. Cada cual estaba maquillado como quería. No tenía importancia.

Equipo: Cámara: Rubén Fuentes y Emilie Janzewlick

Participantes: Adelaide Ciccione, Montse de Mateo, Jerôme Baptsite, Eugenie Prévert, Noémie Laviolle, Delphine Monnereau, Sergiu Popiescu, Hugo Postase, Diego Gomez.

Fin de la acción We can dance (2014). Los participantes saludan al público. Fotografía: Paula Valero.

Fin de la acción We can dance (2014). Los actores invitan al público a sumirse a la acción. Fotografía: Paula Valero

. *Fin de la acción We can dance* en la cité des arts (2014). Los actores invitan al público a sumarse a la acción. Fotografía: Paula Valero.

Adaptación de la propuesta:

Realizamos esta propuesta de *We can dance* en la sala de la Gioconda del Museo del Louvre en París. Las ciudades más conocidas turísticamente se proponen como parques temáticos con recorridos previsibles, trazados para no permitir ningún lugar de espontaneidad que te haga vivir en la ciudad una experiencia propia. Los espacios propuestos como idílicos, mitos, e inflados de capital simbólico se consumen

abruptamente en poco espacio de tiempo. Es singular el escenario creado alrededor de la Gioconda, el cuadro atrae una inmensa cantidad de visitantes que hacen menos atención a otras obras de Leonardo da Vinci que están en la misma sala y zona. La actitud del público manifiesta una atención limitada como para la apreciación de la Gioconda. Realizan un tipo de coreografías sociales y turísticas que se repiten una y otra vez: hay que ir al Louvre, ver a la Gioconda, y hacerse un selfie con el cuadro. Cuando consiguen hacerlo se van rápidamente con su suvenir. Se crean micro escenarios individuales que comparten un espacio singular (la sala de la Gioconda) y construyen sin saberlo un escenario general, donde las consignas son hacer rápidamente el selfie para dejarle el sitio al próximo que se haga su selfie.

La intensa repetición de los mismos gestos en multitud, hace que sea un escenario de fuerzas y tensiones, pero también que se banalice la apreciación de una obra, lo importante es conquistar un momento. Con la acción pretendíamos hacer una crítica a esta banalización, a esta desactivación de la carga artística de la obra de un artista en un contexto turístico: una interrupción. La idea era ir y posicionarse delante de la obra de Leonardo Da Vinci, y hacer la acción *We can dance,* con las mismas camisetas, y esta vez la música la escucharían ellos con sus auriculares para marcar la acción. El silencio del bailar contrastaría con la situación del momento.

Preparando la acción de We can dance (París, 2014). Sintonizando las pistas en los móviles. Fotografía: Chloe Merigot.

El grupo preparado en la sala de la Gioconda antes de la acción (Museo del Louvre, París, 2014).

El grupo durante la acción (Museo del Louvre, París, 2014). Fotografía: Nacho González.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

-Productor/es/ Producción/

La gran aportación es sin duda alguna la participación voluntaria de los participantes en la acción. La propuesta estuvo producida por mi misma, con gastos mínimos de producción: gestión, compra de camisetas, e invitación del aperitivo.

La cuestión técnica (luces y sonido) fue financiada por el festival, así como el montaje y el desmontaje.

-Montaje: Sin montaje. El espacio de ensayo fue en mi propio taller de la cité de Arts.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Conclusiones.
La acción funcionó muy bien en la primera propuesta en la Cité des Arts donde experimentar las ganas de danzar como afirmación de la presencia singular y la cn común. La acción podía haberse alargado más, quedó corta de tiempo, duró unos 12 minutos y faltó tiempo en el desarrollo de la acción, porque al principio la propia escena y su complicidad lanzó al grupo a querer bailar más y fueron más rápidos de lo que convenimos por esa misma emoción de intervenir juntos. Esto impedía que la frase pudiera leerse o entenderse bien.

Sin embargo, desplazar la acción en el Louvre fue menos acertada, aunque interesante como experimentación por el hecho de comprobar que pasa con el desplazamiento de una acción a otro contexto adaptándolo a él. En la sala del Louvre no podríamos poner música, el usar los auriculares generó una situación de intimidad personal desligada del público. La manera de bailar quedaba más desconectada entre los participantes daba la impresión, en conjunto, que mientras bailaban no les importaba ese espacio. Al final daba más una sensación de banalizar el contexto, de quitarle importancia y añadir más frivolidad al asunto. Aunque muchos turistas se sintieran atraídos y el personal de seguridad no nos puso ningún problema les causaba más bien cierta simpatía, quizás por el aburrimiento de su trabajo repetitivo en el lugar. Quizás la clave estaba en articular de

otro modo la forma y la actitud con el bailar, en la acción era de una forma muy despreocupada, sin rigor, si precisión. Quizás esta propuesta aquí en el Louvre necesitaba ser realizada por bailarines profesionales.

Como segunda parte de este punto vamos a analizar la puesta en escena de la acción: *Puesta en cuestión. Estamos bailando, estamos dudando.*

Esta intervención fue realizada en el marco de COMUNIDADES INESTABLES[viii], un proyecto en Intermediae/ Matadero Madrid que consistía en un encuentro de Arte, prácticas sociales y aprendizaje colectivo durante 4 días, desde el diez al doce de marzo de 2016. "Comunidades inestables se propone como un encuentro abierto en el que, a lo largo de tres días, poder construir un espacio provisional de acción, reflexión e intercambio entre agentes e iniciativas especialmente interesadas en la confluencia entre las prácticas artísticas, los procesos sociales y el aprendizaje colectivo."[ix]

Fui invitada para proponer una acción donde planteara un taller de intervención de trabajo colectivo, de participación abierta con inscripción con un máximo de veinte personas. Mi Taller tuvo lugar el jueves diez de marzo desde las cuatro a las ocho e la tarde. Y el sábado doce de marzo las siete tuvo lugar la acción.

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

Concepto de la propuesta:
"También es posible que se generen escenarios que sirvan de espacios de enunciación para la gente que no lo tiene, y ese cualquiera que es el espectador, tome la palabra y exponga el cuerpo, como en el Desplazamiento del Palacio de la Moneda de Roger Bernat." https://desinformemonos.org/la-hegemonia-de-la-representacion-moderna/
(Denise Azures, 23 abril 2016).

La propuesta consistía en generar un encuentro entre diferentes personas para poner en cuestión nuestras vidas: como las atravesamos, como las llevamos, como las vivimos en relación. La propuesta consistía en una escenificación de las dudas/ preguntas que habíamos lanzado en la primera parte del taller para situarlas en un lugar: darles

una existencia. Plantearse preguntas sobre lo que queremos, qué vida llevamos y atravesamos es algo que puede ser muy eficaz realizado en común: un cuestionamiento. Se pueden plantear preguntas que nos fortalezcan, pero que también pueden desestabilizarnos y mostrar así nuestra vulnerabilidad. Una clave de la acción fue el experimentar el potencial de hacernos preguntas y de las relaciones en movimiento convocando otra imagen del bailar juntos/as. ¿Qué pasaría si las bailáramos? Como anuncia Kluger, la esfera pública de corte burgués coloca a los sujetos subalternos o no como aquellos que no saben gestionar sus emociones, no pueden ejercer la racionalidad en la esfera pública. En esta acción se intenta compaginar la potencia de la emoción (baile) con la racionalidad (preguntas en reflexión).

-Descripción de la propuesta:
La acción se realizó en un escenario donde solo había un micrófono sobre su pie disponible para los/as participantes, que se situaron detrás del mismo, sobre la misma línea y bailando en la misma zona.

Las consignas de la acción eran varias. Una de ellas era el ritmo: intermitente, puesto que los participantes interrumpían su baile leyendo la pregunta correspondiente y lanzándola luego al público, tras lo cual reanudaban el baile. Bailar-lanzar pregunta-bailar-lanzar pregunta. Cuando hacían su pregunta el volumen de la música bajaba, al igual que la intensidad del movimiento al bailar, cuando acababa la pregunta, se reactivaba el baile.

Dentro de esta dinámica, cabía la posibilidad que la persona que saliera a leer su pregunta, si estaba realmente motivado/a, podía hacerlo bailando junto con una canción o ritmo que especialmente le apasionara. Una especie de "solo" previo que generaría una expectativa o modo de anuncio personal a su pregunta.

Al hacerla, se bajaba un poco el volumen y a su vez la intensidad de los demás bailando (en actitud de escucha) y luego seguían bailando su pregunta con el coro detrás que les acompañaba a su manera. Podían ir hacia delante, hacia atrás, girando sobre sí pero siempre volviendo a la línea de coro frontal.

-Dispositivo:
Es una acción escénica con pautas de composición donde los participantes, de nuevo,

tienen su forma y tiempo de intervención y sus propios lugares de decisión en la forma de cómo van a expresarse. No había una coreografía, sino una partitura de intervenciones orquestada por la escucha entre los cuerpos, quienes querían o no salir y leer pregunta, o hacer su propio solo. Cada cual bailaba a su manera, afirmándola. Lo importante no era bailar bien, sino tener el impulso, la voluntad de hacerlo.

Por un lado la intervención tenía unas consignas claras que definían el marco de acción y por otro lado el taller procuraba crear un espacio de auto-representación de los participantes al elaborar sus propias preguntas para la propuesta.

Dirección artística:
El objetivo era mantener un lugar donde los participantes aportaban su propia presencia (bailando) y posición personal (lo que piensan y les representa con sus propias preguntas). Mi objetivo en la dirección era activar un espacio de libertad y espontaneidad personal que enriqueciera la acción, un espacio de confianza.
Los talleres de preparación de la acción daban unas resultantes complicidades entre los participantes, muy necesarias para activar el ambiente de grupo o comunidad.

Acotaciones de dirección para los actores y esquema de la acción:
Las consignas que daba para la acción eran: marcar el espacio escénico, la escucha entre los participantes para dar un ritmo propio de intervención, definirla presencia escénica para proyectar una ambiente de celebración con las preguntas.

Las consignas propuestas a los actores eran estas:
- Es importante mantener en lo posible el contacto visual con el público, tender a estar en fila y no abandonarla y proyectarse hacia ellos, ofreciéndoles la acción y dándole un sentido a la fila, ésta no debe ser estricta (puede haber gente detrás bailando) pero hay que volver a esta línea frontal y defender vuestra presencia en escena.
-El tiempo máximo de dejar pasar la música sin intervenir, sin preguntar, en una canción son 3/4 minutos, si alguien quiere decir una pregunta va solo hacia el micro tomando un tiempo para poder marcar su acción y que no coincida con el deseo de otro participante a hacer lo mismo.

-No hay orden de intervención. Se genera un ritmo propio. Simplemente cada cual sabe cuando es su momento por el espacio de escucha entre los cuerpos.
-No se puede salir a la vez con otra persona a hacer la pregunta. Hay que articular la escucha entre todos. Cada cual marca su tiempo de intervención, porque algunos bailarán sus preguntas.
-La secuencia: Hay quien puede bailar su pregunta, esto es que se dirige hacia el micro y hace su "solo", luego la lee, lanza al público la nota de su pregunta, luego puede seguir bailando y luego vuelve a la fila.
-No podemos dejar mucho tiempo el micro vacío, debemos dar un ritmo a la acción, entre el bailar y lanzar preguntas.
-En la acción se variaban las formas de bailar a partir de la música con canciones alegres y otras más tranquilas…Se iba cambiando para poder bailar en algunas más y descansar en otras. ¿Porqué no bailar la rabia como el movimiento punk?
-Hay que pensar en zonas para guardarse las preguntas (bolsillos, el calcetín) para sacarlas se leerlas en el micro.
-Para el final de la acción:
- El final de la acción: la señal que daba paso a invitar al público a bailar es cuando yo quité el micro de la escena y se rompía la barrera invisible que los separa del público.

-Personajes / actores:

Participaron doce personas en la acción y en el taller quince. En la acción y taller participaron algunas personas que tenían relación con las artes escénicas (danza y teatro) y otra gente que le interesaba bailar, pero nunca habían participado en una propuesta escénica. Participaron a su vez la coordinadora de Intermediae Gloria Durán, los comisarios del seminario de este proyecto *Otra ciudad muchos mundos*: Diego Del Pozo, Olga Fernández. Fue interesante que lo hicieran para así conocer la propuesta a la cual me habían invitado y poder aportar una crítica de interés a la propuesta.
Los participantes eran de orígenes muy diversos, coordinadores culturales, críticos, historiadores de arte, una actriz, una abogada, una cocinera y dos bailarines profesionales junto con más amateurs de la escena.

-El público:

Como mencionaba arriba, podían participar al final de la acción y unirse a bailar en un momento festivo. Los bailarines cambiaron el final, la idea era ir bailando hacia el público e invitarlos a bailar, pero les preguntaron en voz alta ¿Quién quiere bailar? El publico estaba con ganas de hacerlo, era muy variado y en gran número, padres y madres con una gran cantidad de niños que durante la acción recogían las preguntas lanzadas por los actores. Al final de la acción se lanzaron a bailar junto a todo el mundo.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

La propuesta tenía dos partes. La primera era el taller con un proceso de preparación basado en un debate y aprendizaje), la segunda era la realización de la acción escénica.

El taller consistía en preparar la acción. En él se discutían y elaboraban las preguntas propias y las de otras pensadoras/ filósofos. Se constituía de dos partes, la primera correspondía a la parte conceptual de la intervención y la segunda al ensayo y preparación de la acción.

-Parte 1: Las preguntas.
Presenté la propuesta concluyendo que íbamos a bailar relacionando la potencia de la danza con la de hacernos preguntas. Comenzamos el taller pidiendo que se presentaran sólo con su nombre y respondiendo a la primera pregunta: Si les gusta bailar, porqué lo hacen y que definieran su relación con el bailar.

Luego introduje el tema de la acción: articular preguntas sobre nuestra vidas. Expliqué de que va a ir la acción escénica. Propuse preguntas que seleccionamos de filósofos y pensadores/as y también de gente que trabajan desde el ámbito de las humanidades y el activismo en diversas zonas del mundo desde Brasil, Argentina, Francia, etc. La intención era generar un debate sobre las preguntas que estaban impresas sobre pequeños papeles en un montón sobre la mesa, cada participante las iba leyendo y las hacían circular. Las leímos juntos y propuse que eligieran algunas con las que se sintieran identificados, algunas funcionaron como un trampolín a un debate para que

finalmente eligieran con qué preguntas se identificaban o formulaban para a “bailarlas” en la acción.

Les comenté una anécdota que me impactó sobre el hecho de hacer preguntas, el artista Peter Pál Pelbart y su grupo de teatro Ueinzz hicieron una propuesta junto con Alejandra Riera en Brasil y en una de sus acciones abordaban con preguntas a desconocidos en la calle, una de ellas fue ¿Es usted feliz? Una persona se desmoronó al intentar responderla porque ésta la enfrentó con su propia realidad al afirmar que no. Sentí que esa experiencia yo ya la había vivido, alguien me había hecho un tipo de pregunta como esta, realmente existencial, y me afectó mucho. Hacer preguntas así pueden ser llaves que abren lugares difíciles de encarar después. Si las hacemos podemos valorar que quizás esa persona no esté preparada para ello, me preguntaba que sería de esa persona en ese día. Con este experimento se dieron cuenta del potencial de hacer estas preguntas y también de la vulnerabilidad en la que puedes llevar a esa persona. Compartí en el taller mis propias preguntas al respecto: ¿Cómo podría acompañar a esa persona después de hacerle una pregunta así? ¿Os ha pasado que os hagan una pregunta sobre un aspecto de vuestra vida y que os perturbe emocionalmente? Preguntas que por su simpleza y autenticidad son difíciles de evitar, y te alcanzan en lo más profundo, no hay escondite, no puedes autoengañarte.

En esta propuesta una forma de acompañamiento al ejercicio político y existencial de hacerse estas preguntas sobre nuestra existencia en este mundo, era plantear la posibilidad de encararlas bailando para desdramatizarlas, para poder enfrentarlas para hacernos fuertes contra ellas, para compartirlas en escena con el público, para hacerlas comunes. El baile nos pone en movimiento lo que significa sacudir la tensión y recanalizar la energía hacia otro lugar potencial.

El debate resultante generó muchas reflexiones y cada cual expuso sus propias conclusiones, algo interesante fue el clima de absoluta sinceridad y cercanía para poder plantear preguntas íntimas o quizás cuestiones que al hacerlas públicas se convierten en preguntas comunes. Por ejemplo, una de las participantes dijo que ella con 50 años, se daba cuenta que no sabía envejecer y que no veía que hubiéramos enseñado a envejecer Su pregunta lanzada fue ¿Cómo podemos aprender a envejecer?

Taller de debate sobre las preguntas a proponer para bailar en Intermediae. (Madrid, 2016). Fotografía: Lukas Michaleak.

Ejemplo de preguntas lanzadas al debate:

Preguntas de Judith Butler:

¿Te sientes libre para moverte de todas las maneras que quieres moverte? ¿Podemos ayudarnos a vivir mejor?

Deleuze ¿Qué es lo que un cuerpo puede hacer?

Marina Garcés: ¿Cómo es que no surgen ideas que incendien la realidad ("una realidad que nos asfixia y empobrece")?

Preguntas de invitados:

Lorena Bossi, miembro de Grupo de arte callejero:

Evocar a través de la danza al cuerpo entero como un todo social. Trayendo al recuerdo las experiencias potentes que nos completan, las políticas que nos entrelazan. ¿Enlazar para no perder lo mínimo? Lo mínimo es el relato. ¿Se puede hacer un baile que guerree como última instancia de transmitir la libertad o el deseo de evocarla al menos?

Otras preguntas:

¿Por qué hemos aceptado lo inaceptable?

¿Qué valor tienen nuestras vidas hoy?

¿Para qué nos endeudamos?

¿Vais a transformar vuestra sumisión?

-Segunda parte del taller en el mismo día: Bailar.

La segunda parte del taller tenía como objetivo preparar la acción y tener un ensayo de la acción. Teníamos sólo ese día y fue suficiente pero debía ser lo más eficaz posible: conseguir que se desinhibieran para bailar y preparar la acción para el día que estaba anunciada (dos días después) durante el encuentro de Intermediae.

Hubieron otras personas que dijeron que se sentían bloqueadas o que no creían que bailaran "bien". Lo primero que les dije que en la convocatoria proponía bailar y si estaban aquí por su propio pie era porque querían hacerlo y eso era lo importante. Lo segundo que definimos es que en esta práctica no tiene ninguna importancia el "bailar bien" o el "bailar mal" que interesaba más bien mostrar el disfrute al hacerlo, porque cuando éste aparece se acaba proyectando y contagia una fuerza propia que es lo realmente importante en la acción.

El primer reto era generar una desinhibición para bailar desde la alegría, sin preocuparse por el juicio de los demás, algo que se consiguió y dio cierto efecto de contagio con el público invitado al final de la acción para unirse a bailar.

Para poder generar esta situación experimentamos en una sala muy amplia de Intermediae prevista para los talleres con una buena acústica algo que ayudaba mucho. Cuando el sonido te envuelve, es más fácil implicarse en la acción.

Taller de danza en Intermediae. (Madrid, 2016). Fotografía: Lukas Michaleak.

Para comenzar a relacionarnos con el bailar el primer ejercicio que les propuse fue moverse o bailar con los ojos cerrados durante unos 8/10 minutos en libertad, sintiendo la música y el ritmo sin preocuparse de la forma sino solo sintiéndose fluir con el movimiento. El siguiente ejercicio que les propuse fue moverse todavía con los ojos cerrados tomando contacto con los demás, con su cercanía y relacionarse desde el tacto. Con ambos ejercicios les dije que yo estaba ahí y que no podían caerse ni pasarles nada ya que cuidaría de que eso no pasara. Les pedí que no hablaran y trataran de confiar en los demás, y se dejaran llevar. En este primer ejercicio fueron soltándose cada cual a su modo pero el no poder ver les impedía expandirse demasiado, yo quería que pudiesen crear vínculos, primero consigo mismos y después con la experiencia del bailar juntos. Bailar con gente es una necesidad humana que genera un lugar de complicidad muy especial. En el tercer ejercicio se bailaba abriendo ya los ojos. Y en ese momento se soltaron totalmente: ya estaban conectados consigo y entre sí.

Taller de debate sobre las preguntas a proponer para bailar en Intermediae (Madrid, 2016) Momentos de preparación de la acción mediante ejercicios para soltar el cuerpo. Fotografía: Lukas Michaleak.

Taller de debate sobre las preguntas a proponer para bailar en Intermediae. (Madrid, 2016). Bailando con los ojos cerrados. Fotografía: Lukas Michaleak.

Ya con esta energía (no podían parar) coloqué el micrófono abierto en la escena y les propuse seguir bailando pero les acoté su lugar escénico en el espacio mediante una línea en el suelo. Fuimos experimentando bailar y mantener una posición coral con una proyección hacia la zona del público que estaría al otro lado de la del micrófono. Todo lo que practicamos en el taller lo planteé con un orden para la construcción de la acción, ir de lo general al detalle, primero tener las ganas de bailar, luego la soltura, luego la relación con los demás, luego iríamos a delimitar y definir la acción.

Estábamos ensayando la acción, construyéndola. Después repartí algunas preguntas en notitas para que probaran llevarlas encima, dirigirse al micro, leerlas y después tirarlas al público para luego volver al coro. Fuimos probando esto muchas veces, cada cual podía si quería tomar el tiempo que quisiera para llegar al micro, podía hacer todo un número hasta leer su pregunta, pero cuando leía la pregunta el coro debía prestarle atención a su pregunta y bajar el "volumen" de su baile. Esto costaba al principio, alguien leía una pregunta y los demás seguían bailando, lo cual le quitaba importancia a la pregunta y quedaba la intervención de que la leía desdibujada. Pero al practicarlo, con cada experimentación y con cada participante pude sobre la marcha ir marcando aspectos esenciales de la acción: generar una escucha desde varios niveles. La escucha de los cuerpos hizo que se generara un ritmo propio de intervención, entre la lectura de

uno y otro participante pasaban unos cinco minutos. Cuando alguien hacía ademán de salir hacia el micrófono para leer su pregunta los demás aunque estaban a lo suyo bailando sabían lo que estaba pasando. Es decir en ningún momento coincidieron dos participantes para ir a la vez a leer una pregunta. Esto con un solo ensayo fue suficiente, la lógica de la acción estaba impregnada y la presencia escénica del grupo era imponente.

3-Puesta en lugar (*Mise en place*):

Lukas Michaleak. *Puesta en Cuestión* (2016) en Intermediae-Matadero (Madrid).

Escenografía:

La clave de la propuesta es un espacio vacío, la simpleza y la funcionalidad. El espacio que elegimos de Matadero fue un espacio de paso de la nave de Intermediae, nos ofrecían una pequeña escena con aforo, pero lo que necesitaba la acción era un espacio abierto donde hubiera una proximidad con el público mayor. El espacio escénico: lo delimité con una línea de cinta de papel que puse en el suelo para que los participantes no se fueran demasiado hacia los lados y se rompiera la ilusión de unidad. Observé que esta línea bastante poco perceptible les condicionó mucho y no se salían de ella, como si estuvieran en una caja. Podían haber tenido más espacio para bailar y estaban más constreñidos.

Yo me situé enfrente de la escena en un lateral en la caja de sonido, donde ponía la música y bajaba y subía el volumen cuando un participante iba al micro o se alejaba tras leer una pregunta.

Lukas Michaleak. *Participante leyendo una pregunta mientras el coro aguarda* (2016) en Intermediae-Matadero (Madrid). Fotografía: Lukas Michaleak.

Lukas Michaleak. *Vista del público atendiendo la acción* (2016) en Intermediae- Matadero (Madrid).

Iluminación: El lugar era un espacio de tránsito y en su techo había una línea de luces que preparamos redirigiendo los focos para iluminar la zona donde bailaban los participantes y el micrófono. La zona del público estaba con más sombra pero sin estar realmente oscura.

Vestuario: Para generar una idea de conjunto pero con cierta libertad, pensé en que los participantes vinieran con ropa propia pero de todo un mismo color, en azul, naranja, etc., donde hubiera una variedad y se entendiera la clave (ir todos de un solo color) diera una sensación de unidad y variedad. El contraste de su vestuario con el espacio (paredes blancas, grises, ambiente garaje) resaltaba más la vivacidad de los colores y los movimientos de los participantes.

Sonido:
-La selección de la música fue crucial para invitar a bailar a todo el mundo, fue algo que me dio mucho trabajo, encontrar una variedad de géneros, sin utilizar hits musicales del momento, algo más normativo y fácilmente relacionable con situaciones más reconocidas. No quería que fuera una verbena popular, sino música desconocida, pero pegadiza, muy variada, desde tzigane, rock, africana, son cubano, techno, pop etc.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

-Productor: Coordinación de Intermediae, Matadero Madrid.

Gastos de avión, remuneración artista y todos los recursos técnicos de la acción (música, micrófono, luces).

Montaje: Coordinación de Intermediae, Matadero Madrid. Se encargaron de poner a nivel técnico el equipo a punto con una mesa de sonido para la dirección de la acción y retocar la dirección de la barra de luces.

Equipo: Coordinación de Intermediae, Matadero Madrid.

Ficha técnica. Bailarines: Selina Blasco, Olga Fernández, Thaise Luciane Nardim, Diego del Pozo, Elena Herranz de Arpe, Jorge H, Maria Stagnaro, Gloria Durán, Emilia, Cristina Arpe.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Conclusiones.

Para nosotros en general, el resultado fue muy satisfactorio. Los objetivos principales se cumplieron. Al ver a los participantes tan entusiasmados por su intervención siempre te recompensa, aunque no es una señal de haber realizado una acción eficaz. Hay dos instancias: como lo viven los actores y qué recibe el público. A veces hemos realizado acciones donde los participantes han disfrutado mucho puesto que ha sido algo muy liberador pero el público no ha conectado, no ha entendido nada. Por eso hay que cuestionarse que se buscaba en ese momento. Nos hubiera gustado experimentar con una mayor participación de actores, pero doce personas fueron suficientes para activar el encuentro entre ellos y el público.

El dispositivo funcionó bien, aún con las inseguridades de algunos participantes por intervenir, se activaron todos, al final tenían una especie de orgullo por poder en poco tiempo articularse tan bien juntos. Y esto proyectaba una imagen de comunidad desde la presencia de esos cuerpos deseantes:

> Prácticas ceremoniales y festivas repercuten de manera intensa en el individuo, la sociabilidad y los grupos. Son fórmulas de agregación de cuerpos deseantes, de voces acumuladas que "producen comunidad" en base a una serie de convenciones gestuales, perceptivas, materiales pactadas de forma explícita o implícita. (Sánchez Mateos, 2007).

Las preguntas contrastaban desde su profundidad con el carácter festivo o la voluntad de bailar, de pasar a la acción y celebrar nuestras vidas, aquí, ahora y juntos/as. El hecho de lanzar preguntas difíciles de poder responderse dejaba en el aire espacios de reflexión, que pueden continuarse en otro momento.

Nos preguntamos si los mismos actores repitieran la secuencia podrían mantener de vuelta esa frescura que impregnó como potencia la acción. No había impostura o posturas de actor en la intervención, la presencia de ellos era realmente relajada, suelta, fluida. La fuerza que da el anonimato es relevante: te permite ser más "tú". Al plantearnos la fuerza de la propuesta tenemos que cuestionar como reactivar esa fuente o situación. Preguntas que nos surgen son:

> Plantearse si la acción se repite una y otra vez con los mismos actores, ¿Seguiría teniendo esa fuerza? ¿Cómo hacer para que el acontecimiento siga vivo? Que la vivencia que tengan ellos si se quiere repetir es difícil que pueda mantenerse, ya a los actores profesionales les cuesta revivirla.

Una de las coordinadoras de Intermediae, tras la acción me dio las gracias por "componer". Este concepto me resultó interesante como definición, y quizás se acerque más a mi función, al hecho de ser generar un dispositivo lúdico donde las reglas (aquí prefiero decir consignas) generan el juego y favorecen la acción más que delimitarla.

4.6.2. *Sociedad de visita* (2015-2016). Laboratorio de acciones imprevistas en París y Córdoba.

Sociedad de visita, es un dispositivo que he planteado en ciertos lugares de una manera puntual, la primera clave del mismo es que puede participar cualquier persona (amateur o profesional). Este dispositivo de experimentación consiste en realizar diversas intervenciones públicas realizadas por un grupo de performers, cuyo nombre de integrantes varían dependiendo del contexto. Esta "sociedad" entendida como grupo, realiza "visitas" con interrupciones poéticas en la esfera social y cultural. Se utilizan gestos desplazados del cotidiano y de lo previsible para establecer espacios de proximidad y comunicación diferente, sin generar resistencias ni situaciones conflictivas. Partimos de consignas sencillas a escenificar porque se juega con una temporalidad limitada de ensayo y de producción.

Este dispositivo ha sido un laboratorio de absoluta experimentación sin expectativas ni presiones de llegar a algún fin con la propuesta. Solo hemos partido desde el placer de hacer, probar, aprender, reunirse desde lo que podemos que es poco: tenemos poco tiempo para reunirnos, encontrarnos y para hacer acciones improductivas. Sociedad de visita es un trabajo de grupo que parte de un deseo muy fuerte de querer seguir haciendo cosas juntos. De hecho, este dispositivo lo pudimos poner en práctica en un momento determinado tras años de haber pensado en este tipo de propuestas. Después de hacer *We can dance* en la *Cité des Arts*, una gran parte de sus participantes me pidieron que les hiciera más propuestas de acciones, y esto fue un motor para mí, desde ese momento. El hecho de que fueran en parte amateurs daba un valor a la propuesta,

porque no saben ”actuar” no tienen esas formas prefiguradas de la escena teatral o la sobreactuación de algunos actores. A veces queda al descubierto la falta de “profesionalidad” del amateur, pero esto le da una autenticidad a la interpretación sobretodo cuando se permiten una total desinhibición.

En esta investigación, me interesaba los gestos que son sencillos de realizar, los que tienen una impronta poética con la que identificarse. Quizás por ello, durante las acciones realizadas siempre hubo gente que se apuntó a las intervenciones que no eran los habituales de *Sociedad de visita*, había un efecto de contagio, un deseo de querer participar en acciones y coreografías comunes. Se sumaban amigos de los componentes de sociedad de visita, o paseantes, gente que veían la acción nos pedían permiso para participar, como un niño le dice a otro que si puede jugar con ellos.

Con *Sociedad de visita* propuse un análisis de porqué actuamos, porqué queremos hacerlo y cómo hacerlo sin caer en la espectacularidad o en la banalidad. Por otra parte cuestionábamos los objetivos de la intervención ¿Qué vamos a aportar y proponer con ello? En la propuesta había un planteamiento sobre la efectividad y posibilidad en provocar rupturas o intervenciones en el escenario social, el cual está plagado de intervenciones de todo tipo (flashmobs, publicidades de guerrilla, acciones artísticas..). Parte de las acciones tenían que ver con una reacción a cómo habitamos en esta sociedad global, nuestras formas de relación con nosotros y el mundo. Nuestros ritmos acelerados, nuestra falta de escucha, nuestro individualismo, nuestras carencias, nuestro agotamiento común. ¿Y si podemos escenificar esto para plantearlo como una problemática? Este fue uno de nuestros objetivos. ¿Y si podemos plantear un contrapunto a estas formas con otras posibilidades en gestos, atenciones? Acciones como “visitas” de unas micro sociedades diferentes a las sociedades que habitamos, basadas en otros ritmos, el humor, el afecto, la ternura, ¿Cómo elegir los gestos apropiados para plantear estos nuevos imaginarios? Las acciones de *Sociedad de visita* son puntuales, se disuelven, se realizan en otro lugar: aspectos que hacen referencia a las zonas temporalmente autónomas de Hakim Bey.

Otro objetivo contemplado en *Sociedad de visita* era el hecho de hacer acciones en espacios destinados al arte contemporáneo, en museos y galerías. Ocupar lugares del museo con la intención de interactuar en ellos para activar las propuestas artísticas que

están en el lugar, las relaciones con el público. ¿Porqué en el museo? En el museo es el lugar donde vamos a encontrarnos con el "arte" y la idea es proponer algo inesperado, una irrupción que reactive la urgencia del hecho artístico.

Metodología de sociedad de visita:
-Hay un cuestionamiento del espacio público, una intervención en él.
-*Sociedad de visita* es un espacio de experimentación colectivo, un lugar de aprendizaje y experimentación donde no hay metas, para realizar acciones sencillas y situaciones desde un juego que nos interesa realizar.
-A veces se partía en las acciones de un gesto, o un movimiento sencillo de realizar por los participantes. Una especie de gesto-matriz del que otra gente al verlo podía reproducirlo y participar.
-En esta consigna hay siempre un lugar de libre elección donde cada cual elige su propia manera de hacerla. Esta propia manera de hacer da la impronta de su propio carácter subjetivo en el grupo, en este caso "la sociedad de visita".
-Los tiempo de intervención se articulan cuando el participante decide intervenir con su propio ritmo.
-Hay un anonimato que acentúa una imagen de no saber porqué estas personas están realizando esta acción.
-Otro aspecto de Sociedad de visita es que la gente que participaba lo hacia a veces intermitentemente, no había un compromiso de participación, generábamos un calendario de acciones y quien podía se sumaba a él.

Objetivos de sociedad de visita:
-La intervención pretende con los extrañamientos que ofrece la situación de la acción generar otros procesos de escucha colectiva, a los que no estamos tan acostumbrados/as.
-Fomentar pequeñas negociaciones entre público/tiempo/espacio/ espectador-visitantes y museo.
-Valorar los espacios de encuentro con las/los demás desde una intromisión política-poética en diversas esferas, sean públicas, en el cotidiano. Aquella premisa de « poner el cuerpo » en las intervenciones de acción directa, intervenciones y performances.

Algunas de las acciones que hemos experimentado:
Escenas del agotamiento.

La pausa sirve para tomar conciencia del estado en el que estamos, y de esta idea partía esta acción. La acción consistía en escenificar el cansancio generalizado y la pereza como fue en la plaza de la *Concorde,* en junio de 2015 desde un movimiento corporal que se daba en el suelo. A veces dormían en conjunto sobre el suelo, agrupados, solos en la pared con la cabeza apoyada con la almohada. Si los transeúntes les decían algo hacían como que se despertaban y se iban silenciosamente, fluyendo sin ofrecer resistencia. La imagen del desgaste se relacionaba con el de la vitalidad de la calle. Esta acción la habían realizado tras la acción de rodar en el suelo por el Pont des arts tras la que se llenaron de suciedad. Cuando estaban en la plaza *Concorde* parecían gente que vivían en la calle, y esto generaba un rechazo en los transeúntes.

Durmientes en la Plaza Concorde de París (2015). Fotografía: Paula Valero

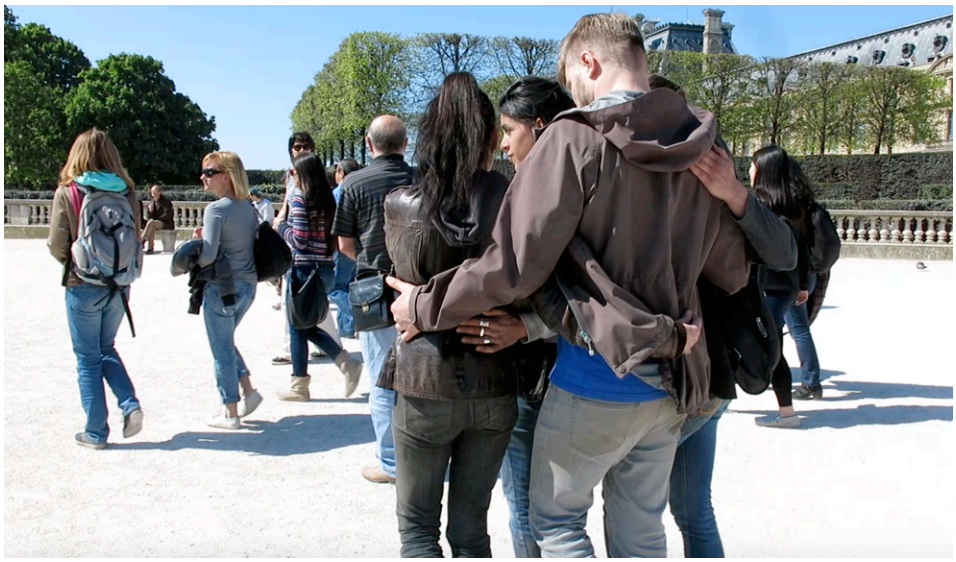
Durmientes en la Plaza Concorde, París (2015). Vista de algunos viandantes que se cruzaban con las participantes. Fotografía: Paula Valero

Durmiente en la Plaza Concorde, París (2015). Fotografía: Paula Valero.

Durmiente en la Plaza Concorde, París (2015). Fotografía: Paula Valero.

Multitud.

Esta acción consistía en caminar por zonas de paseo de la ciudad (parques etc) de una manera colectiva. La manera de unir los cuerpos era desde entrelazar los cuerpos en un abrazo. Este andar común implica una escucha potente del cuerpo para poder desplazarse, sino no se podía avanzar porque si un cuerpo no puede hacerlo los otros debían acompañar su ritmo, poder esperar y caminar juntos. Era una imagen simbólica del caminar colectivo desde una imagen de unión y de contención, de apoyo y de firmeza, lo que ralentizaba el desplazamiento y activaba una escucha.



Marcha en multitud en Tulieries (2015). Justo al lado del Museo del Louvre (París). Fotografía: Paula Valero.

Marcha en multitud (París, 2015). Fotografía: Paula Valero.

Marcha en multitud en Tulieries (París, 2015). Fotografía: Paula Valero.

Visitas inesperadas.

Esta intervención, más hermética o dadaísta la hicimos en en centro cultural Pompidou en Paris, para ella aporté objetos que cada participante se adhería al cuerpo por medio de una cinta: un móvil atado a la cabeza, un peluche, unas cajas de medicamentos, un enchufe, una bombilla, una pistola de juguete…

La preparación de la acción (2015) .Paula Valero ayudando a los participantes a prepararse, pegándoles los objetos al cuerpo. Fotografía: Flora Partenio.

Componentes (2015). Participantes habituales en Sociedad de visita: Hugo Treneau, Delphine MOnnereau, Camille Bonaldi, Rubén Fuentes, Noemi Laviolle. Fotografía: Paula Valero.

Las claves de la actuación era desde una presencia vaciada de emoción con un aparente falta de entusiasmo, y desplazarse así con sus objetos pegados. No hablaban entre sí ni a los demás. El contraste entre esta actitud y los objetos pegados generaban un grado de humor muy interesante, pasaron varias cosas muy divertidas. Los agentes de seguridad del Pompidou vinieron a ver que pasaba, con sus walkitalkis, y cuando uno de ellos vino y los vio no podía contenerse la risa y avisó al otro agente de seguridad de que estaba todo bien, que no pasaba nada. No nos interesaba una rebeldía frente a las normas del centro sino jugar con los límites de lo aceptable y lo hacíamos desde la clave del humor. Llevar pegado a tu cuerpo un peluche con una cinta no es una amenaza, puedes defender frente a los agentes de seguridad del museo que es una cuestión decorativa, algo que forma parte de tu manera de arreglarte.

Jugamos con la repetición de gestos que no son productivos, que son gratuitos, que no significan nada a priori pero que conforman un lenguaje corporal que se despliega y se propone como una ruptura del sentido común.

Luego los performers interactuaban con la gente, sin hablarles, por ejemplo había gente jugando al pin pong en el centro, entonces los participantes se ponían delante de la gente a ver como jugaban. Esto los perturbaba mucho, aunque los performer son hacían más que mirar con atención y desafección.

Participantes con sus objetos (2015). Rubén Fuentes con su móvil pegado con cinta a su cabeza, y Sergiu Popescu con un bolso a su torso y la palabra smile (sonríe) a su cuello. Fotografía: Paula Valero.

Participantes observando a un jugador de Pin pong (París, 2015). Fotografía: Flora Partenio.

Visita al Pompidou (París, 2015). Fotografía: Flora Partenio.

Vamos a escoger una acción que hemos repetimos tres veces para analizar como hemos experimentado con estos dispositivos escénicos de Sociedad de visita.

El nombre de la acción*: Ralentissements* (deceleraciones)

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

> Vivir en la actualidad es aceptar, día a día, que la propia vida no vale nada, que será usada mientras sirva y, finalmente, abandonada a su suerte. Frente a esta obsolescencia programada que es nuestro destino, el gesto radical de la interrupción alza el querer vivir. Podemos agujerear la realidad, podemos subvertir el dominio de los pronombres y el juego de la vida, pero para ello tenemos que apoderarnos de la potencia de la nada y desligarnos del nihilismo. Una acción para interrumpir en la realidad. (López Petit, 2009, p.15).

Descripción de la acción:

El mismo título de la acción, *Ralentissements* (deceleraciones) define el concepto de la misma en tanto que propuesta poética y simbólica: ralentizar nuestros ritmos de vida. La acción consistía en rodar desplazándose rondando en conjunto, silenciosamente y lentamente por diversas zonas de mucha afluencia de la ciudad en París. La acción no alteraba el tránsito real de la gente en el puente de las Artes en París. Escogimos el famoso puente de las artes que cruza el Sena porque hay varios tipos de tránsito en él: el del turista, el del que vive en la ciudad y de quienes trabajan en esas zonas.

Ralentissements (2015). Vista de 3ª intervención de Ralentissements con las performers en el Pont des Arts, París. Fotografía: Paula Valero.

-Dispositivo: Es una acción planteada para generar una interrupción en la esfera pública. Realizamos a propósito, la acción en un fin de semana, hacía buen tiempo y eso acompañaba a la acción, puesto que la mirada del público tenía otra disponibilidad para conectar con la propuesta. Los ritmos de la ciudad de Paris son de una gran aceleración y la acción contrastaba con ellos. Hay zonas de mucho tránsito donde esta propuesta pasaría más inadvertida. En el Pont des arts se le otorgaba un tiempo propio.

Dirección artística:

El planteamiento era que cada cual rodara desde su propia manera de hacerlo sin hablar con los demás (más allá de un contacto visual) en silencio, sin hacer gestos de complicidad a los demás. Se basaba en un gesto muy sencillo, rodar lentamente, pero les pedí a los participantes que se lo tomaran como una meditación viviendo el propio placer de rodar, el cual era hipnotizante para los que observaban y para quienes lo realizaban.

Guion /esquema:

La estructura de la acción se basaba en el recorrido de una punta a la otra del puente partiendo de una fila india donde cada participante iba detrás de la otra, partiendo de sus propios tiempos. Se sucedían en silencio, una detrás de otra, andando hacia el puente,

rodando, levantándose lentamente, para andar y volver a descender al suelo y rodar. Una secuencia en bucle.

-Personajes / actores:
Personas de todas las edades, amateurs o no, que quisieran participar estaban invitados. No había ningún tipo de actuación o teatralidad, solo una disposición corporal de escucha y recepción de su cuerpo en el espacio. Participaron varias bailarinas de danza contemporánea y amateurs. En esta propuesta como otras de Sociedad de visita, los actores, en su mayoría amateurs, llegan a desinhibirse y entusiasmarse mucho con participar.

-Adaptación de la propuesta:
En la tercera intervención pudimos definir matices que no veíamos en las primeras experimentaciones, como era los espacios de escucha entre los cuerpos que ruedan en el espacio. Vino más gente a participar la última vez y esto daba un mayor peso al concepto de "ralentizar" el ritmo del pasaje del puente (siempre es muy simbólico en sí como estructura). La propuesta se ha realizado con diferentes personas, en otros lugares como la explanada del Pompidou.

-Público:
El público se sentía interpelado, a menudo decían "c'est très beau" (es muy bello) agradeciendo la presencia del rodar. A veces los viandantes pedían si podían unirse a rodar, y lo hacían.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

La preparación de la acción fue una experimentación in situ. Tras realizarla hemos podido extraer conclusiones. El propio ensayo fue la acción: lanzarnos a hacer y tomar el espacio público como un lugar de experimentación y juego, de un proceso y un diálogo. Mucha gente se acercaba a decirnos cosas, y a menudo a preguntarnos si podían participar y rodar con nosotros.

-3 Puesta en lugar (*Mise en place*):

Iluminación:

La que había en el propio día, si era soleado o nublado podía dar matices muy diferentes al ambiente de la acción. Ese día fue soleado y cálido, lo que facilitaba la práctica de rodar.

Escenografía:

Le Pont des Arts, El puente de las artes es un lugar muy turístico en París. Este puente tiene su suelo de madera lo que le da una calidez para rodar en él, visual y corporal (es más fácil). Es un espacio deseado para pasear, y atravesar. Estéticamente es muy preciado por eso pensamos que la interrupción en el contexto también lo hacía en el simbólico de la imagen turística de ese puente.

Vestuario:

Les pedimos a los participantes venir con ropa que pudieran estropear, para poder rodar por el suelo sin temor. La madera del puente acumula mucho polvo y al rodar se habían ensuciado mucho. Esto daban otras connotaciones ya que parecían personas que vivían en la calle. Pero el hecho de no importarles mancharse pertenecía de cierta forma a la acción, un momento de liberación personal donde no te importa lo que parezcas.

Maquillista:

Sin caracterización. La que daba la suciedad en las ropas de los participantes al rodar.

Sonido:

El contraste del sonido ambiental y el del silencio de los participantes.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

Producción:
Sin recursos económicos, aunque sí de tiempo, energía y afectivos. La producción otra

vez consistía en hacer coincidir a toda la gente que quería participar. Al final encontramos el día de mayor concentración de participantes. Esta vez teníamos la colaboración de un cámara de video profesional que iba a hacer unas grabaciones por lo que tuvimos que pactar con él los días y los tiempos. Realizamos muchas acciones, como ésta, en su mayoría en primavera/verano ya que en invierno hace mucho frío como para poder estar haciendo acciones en la calle y a los participantes no les motiva.

Montaje:
Sin montaje, solo hacer un estudio del espacio por donde nos vamos a desplazar y y un sentido de orientación de la acción: donde empieza, donde acaba.

Equipo:
El equipo fue un cámara que me acompañaba en la acción para grabar las imágenes.

Ficha técnica:

Los actores habituales de Sociedad de visita con Noémie Laviolle, Montse, Sergiu Popescu, Camille Bonaldi, Emilie Janwielekiz, Delphine Monnereau, Ana Llamazares, Chloé Merigot.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Conclusiones.

Rodando en el Pont des Arts (2014). Primera acción de *Ralentizaciones*, con Delphine Monnereau, Camille Bonaldi, Noémie Laviolle, Sergiu Popescu. Fotografía: Paula Valero. Ver vídeo de la acción: https://vimeo.com/217543732

Esta acción partía de poner en cuestión el hecho de que nos hace falta una nueva visión de la vida en común. Una interrupción en el espacio público para generar poéticas que convoquen la posibilidad de mirar el mundo de otro modo. Partiendo de lo disponible: nuestros cuerpos, nuestros deseos.

Son los cuerpos los que rompen los escenarios sociales, son los que entran en las manifestaciones, en las ocupaciones del espacio público. ¿Cómo hacer efectiva esa entrada en el espacio público? ¿Cómo no ser una propuesta más que genere ruido y saturación de información en el escenario social? Frente a este cuestionamiento nos propusimos practicar una respuesta: alterar el ritmo, ralentizándolo. A tanta velocidad, propondríamos una acción con un ritmo pausado, lento, una suavidad y una delicadeza inesperadas. Un deceleramiento en el desplazamiento y en la forma, mientras la gente camina rápidamente y en vertical, aquí recorreríamos el mismo espacio (un puente de gran tránsito) en horizontal y rodando sobre él con lo que alteraríamos el ritmo del tránsito sobre el lugar, desplazándolo. La clave de interés de esta acción es como desarrollar una propuesta poética desde un gesto sencillo pero crítico que interpele al transeúnte en el espacio público.

Cuando hemos realizado esta acción en la vía pública ha generado siempre en el público del lugar muchas ganas de participar. Nos preguntaban directamente si podían rodar con nosotros, sin hacer más preguntas sobre qué trataba, porqué hacíamos eso o quienes éramos, como nos ha ocurrido siempre en las otras acciones que hemos realizado. Esto significa que la poética de la acción era suficiente para entender su lógica. No hacía falta explicar nada, añadir nada. La gente observaba que la acción en su realización es muy placentera, ya que es muy agradable rodar por el suelo del espacio público delicadamente, da una sensación de pertenencia a él.

La segunda acción que vamos a analizar en su puesta en situación con una metodología propia de Sociedad de visita fue para una invitación en el festival Arte sur del pueblo de la Victoria, Córdoba.

Paula Valero. *Tract de la acción para el público* (2016). Esta era la invitación que circulaba para que la gente interesada pudiera suscribirse a participar en la misma.

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

Título: *Repertorio de manifestación*.

Realización: 3 junio 2016.

Descripción de la acción:

La acción consistía en una manifestación/procesión con proclamas con el estilo de consignas o lemas y reivindicaciones políticos sustituidas por un contenido poético y humorístico con frases de poemas, haikus, de los Patafísicos, de Dadá y otros autores como Borges, Emilie Dickynson, Paul Valery, Jacques Prévert, etc. La idea en principio era hacer un repertorio de manifestaciones probando diferentes tipos de "manifestación" en el propio transcurso del pasacalle.

Repertorio de manifestación (La Victoria, Córdoba, 2016). Fotografía: Ana Izquierdo.

Concepto de la propuesta:

La acción era un encargo del festival para realizar algo in-situ con los vecinos de este pueblo. El desafío que nos planteábamos era cómo hacer algo en este lugar sin conocer a nadie ni el contexto. Para amortiguar esto decidimos hacer algo que fuera adaptable a cualquier contexto con juego en la participación. A nuestro favor estaba la voluntad de la gente en participar de todas las edades. Y por otro lado jugamos con aspectos propios del contexto como es la tradición de procesiones en Andalucía y el sentido del humor de los andaluces que es una manera artística de relacionarse con el mundo.

Vivimos un momento bastante escaso de poesía, pareciera que ha sido erradicada del lenguaje, como se puede comprobar en la publicidad, los discursos políticos y el mercado. Nuestro cotidiano está impregnado de literalidad, de banalidad.

La poesía ayuda a comprensión de la realidad. Y nos hace falta una nueva visión de la vida en común. Podemos practicar otros encuentros, utilizar otras gestualidades, interrupciones en el espacio público para generar poéticas que convoquen la posibilidad de mirar el mundo de otro modo. La propuesta se basaba en esta cuestión y en el contexto del pueblo de la Victoria (Córdoba).

-Dispositivo:

Esta propuesta funciona como un dispositivo de *Sociedad de visita,* cuando realizamos

algo con una consigna sencilla en un lugar puntualmente. La consigna suele ser fácilmente realizada por quien quiera participar y se sienta afín. También era el modo de realizar algo en un lugar donde desconocía a los participantes.

Desarrollo de la acción, Duración de la acción: unos 30 minutos.
El lugar de realización era por calles principales del pueblo de La Victoria (Córdoba).

La acción en general era una suerte de manifestación que iba mutando de forma y actitud durante el recorrido planteado por el pueblo de la Victoria. Tenía como objetivo activar momentos desde el humor y los momentos poéticos. El objetivo de la intervención era jugar con el improvisto, la sorpresa y la ruptura de paradigmas. Con un formato muy popular al de las comparsas, procesiones /manifestaciones / séquitos.

Dirección artística:
El enfoque de la propuesta fue desarrollar primero en un taller los aspectos que se querían definir durante la acción, íbamos probando posibilidades, por ejemplo cuando uno llevaba el megáfono los demás debían esperar y repetir la consigna lanzada por el megáfono. Esto generaba un ritmo de escucha natural para que se diera un ritmo autónomo y no forzado de intervención de cada participante. Quien le apetecía realmente decir algo cuando quería lo hacia desde una actitud de escucha y de tomar decisiones.

Estructura de la acción:
Había varias partes de la misma,
1ª- La primera parte del recorrido manifestación slogans poéticos.
2ª Se llega a la plaza y se pinchan los globos.
3ª Continúa el recorrido con los slogans poéticos.

Guión-texto:
El texto del guion eran las frases que habían elegido de las propuestas. Ejemplo de las frases, poemas, haikus proclamadas como consignas:
De Picaba:
-“Mejor no hacer nada que hacer cualquier cosa.”
-“Para las que niegan la vida futura hay un lugar junto a mí. Soy el guía virtuoso en la

ciudad de cristal.”

- “La gente que no para de trabajar lo hace para no tener tiempo de acordarse de que no tiene nada que hacer.”

De André Breton:

-“Quien no puede visualizar un caballo al galope sobre un tomate es un idiota.”

-La vida está en otra parte

De Emily Dikcynson: “¡Qué aburrido – ser – Alguien!”

De Dalí: “Declaro la independencia de la imaginación.”

Haiku de Basho:

“Una campana
tan solo una campana
se opone al viento”

Haiku de Jack Kerouac:

“las nubes blancas
de este planeta vaporoso
obstruyen mi visión del vacío azul”.

-Personajes / actores:

Personas de todas las edades, amateurs o no, que quisieron participar. En su mayoría fueron personas del pueblo de diferentes edades, algunos con sus hijos y algunos artistas que participaron en el festival Art Sur.

Participantes clamando las consignas con el megáfono (2016).
Fotografía: pueblo de la Victoria.

Público:
Hubo realmente una carencia de público porque a la hora que se programó la acción era nefasta: las doce de la mañana en una zona de mucho calor. La gente sale de sus casas a partir de las 19 hr. Esta ausencia de público desproveía realmente a la manifestación de su rol como tal, parecía una acción fantasma. El hecho de participar en medio de un festival le daba a la acción una acogida en el contexto del pueblo, sin duda la misma acción un un contexto más receptivo le hubiera sido de un contraste mayor.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Para realizar la acción necesitábamos una preparación con los participantes. Para nosotros esto se inscribe en una pedagogía de la participación: sólo podían participar en la acción quienes realizaran el taller. Primero se realizó el taller de un día con 3 horas, para el día siguiente hacer la acción a las 13 de la mañana. En el taller pensamos el mejor recorrido de la acción (el de mayor visibilidad). La acción tenía una duración aproximada de una hora máxima.

Para la producción de la acción en el taller pasé las frases en hojas para que todos las leyeran y se identificaran con las que quisieran. Cada cual eligió sus frases, sin ningún tipo de extrañamiento. Esta serían las que leerían durante la acción. Las memorizarían y las propondrían, cada cual tenia unas 2/3 frases. Luego practicamos la comparsa en el espacio del pabellón de deporte, espacio que nos prestaron para la ocasión. Era un espacio apartado y podíamos hacer mucho ruido sin molestar a nadie.

-3 Puesta en lugar (*Mise en place*):

Escenografía:
Podríamos decir que había una escenografía ambulante, la de los globos con lunares que portaba cada participante sobre su cuerpo. Estos objetos los explotaron al llegar a la plaza del pueblo cada cual con una aguja.

Participantes por las calles del pueblo de la Victoria (Córdoba, 2016). Fotografía: Ana Izquierdo.

Vestuario:

Había unas consignas para la caracterización de cada participante. El objetivo era poder dar un sentido de grupo, de comunidad. Una solución a este sentido de grupo fue pensarlo desde el vestuario, la gente participante debía venirse vestida de un tono: blanco, y muy cómoda, para la acción. Lo ideal era un pantalón blanco y camiseta. Otro aspecto que marcamos era que nadie fuera con mochilas o bolsos, gafas de sol.

Atrezzo:

-Un megáfono potente y común.

-Globos, y algo para hinchar los globos y flotadores.

Maquillista: sin caracterización convenida.

Sonido: El sonido de la propuesta eran las consignas poéticas que se decían por el megáfono, con su propia musicalidad, en la repetición del coro la frase que alguien lanzaba con el megáfono.

Participantes cantando las consignas (La Victoria, Córdoba, 2016). Fotografía: Ana Izquierdo

Productor: La organización del festival encontró a las personas para participar, costeó económicamente mi estancia y llegada al lugar así como los materiales de la acción.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

-Productor/es/ Producción:

Ayuntamiento de la Victoria con la Coordinación del director del festival Sebastián Machuca. Para la acción se hizo una convocatoria para la gente del pueblo desde la organización del festival. La producción de la propuesta definió francamente la propia acción en este caso, que fue un proceso donde no sabíamos muy bien que iba a darse, y se decidirían en el taller que matices tendría.

Momento de la acción con los globos (2016). Fotografía: Paula Valero.

Montaje: El tiempo de preparación fue limitado, el mismo día hinchamos los globos por la mañana. Ellos vinieron vestidos de blanco desde su casa.

Equipo: El coordinador fue Sebastián Machuca, junto con su equipo de Art Sur.
Ficha técnica: la gente que participó fueron en su mayoría unos quince vecinos del pueblo de diferentes edades y algunos artistas invitados el festival.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Conclusiones sobre la acción.
En esta acción debemos hacer una autocrítica. Si bien consideramos que la idea es buena como lugar de partida para la implicación y participación, la acción se materializó en un 50% de potencial. Y fue por un fallo de nuestra parte en la consigna de proponerle a la gente tener una actitud desafectada, carente de emociones. Pensamos que fue un error por nuestra parte. Los limitamos en su expresividad, en su manera de interpretar la riqueza de las frases, de vivirlas, y esto apagó la acción, le restó brillo: el de la gente. Sin embargo ellos se lo pasaron muy bien. Esta consigna sin duda más teatral, fue contraproducente. Las frases se quedaban solas, hubiera sido mejor un ambiente más festivo y absurdo, que cada cual interpretara a su manera las reivindicaciones. Quizás hubiera sido una aportación muy buena que la manifestación hubiera tenido música para que acompañara la comparsa como pasa habitualmente con las manifestaciones.

Conclusiones sobre *Sociedad de visita*:

Sociedad de visita puede parecer o convertirse en un *flash-mob*, en algún tipo de acción de guerrilla publicitaria, en una acción espectacular de la sociedad contemporánea. Esta es su peligrosidad pero también su desafío. La pregunta sería como politizar estas propuestas (aunque hay flash-mobs que son también políticos). Quizás sería cuestionarse como darle un marco de referencia a una propuesta poética-política.

Es interesante seguir analizando el del deseo de participación de la gente en estas acciones. Éste se relaciona con el deseo de una ruptura en su lógica cotidiana lo que les supone una interrupción en su ritmo de vida. Es interesante trabajar con gente que no tiene relación al arte contemporáneo en sus prácticas pero les interesa participar en este

tipo de propuestas. Este ha sido un capital de Sociedad de visita, el deseo de interrumpir y de compartir en grupo.

Por otro lado la organización de la intervención de gente que participa voluntariamente implica un esfuerzo mayor ya que no tienen un compromiso que los obligue a nada, se parte del deseo y no de un contrato renumerado, y esto que en último momento se les presente otra situación que les interese más a hacer que la acción. Esto a veces ha supuesto mucho más trabajo para gestionar acciones donde se necesita un número mínimo de participantes como en la propuesta *We can dance.* No se propone un día, se encuentra el día que les venga bien a ellos realizar la acción, y encontrar ese día en una ciudad como París no es sencillo. Sin duda deberíamos encontrar otros modos de organización con herramientas de las redes sociales más eficaces, con un calendario provisional, o algo similar.

4.6.3. Puesta en escena: *Territorios compartibles /la vida en escena. Transformer* (Valencia, 2015).

Esta propuesta se generó dentro del marco del proyecto que realizamos por encargo para el Teatro del Cabanyal el Musical: *Territorios compartibles/ La vida en escena*.[x] Este proyecto consistía en una programación de propuestas con un campo de intervención e investigación sobre prácticas escénicas que se desbordaban de los márgenes del propio teatro hacia la esfera pública del barrio. En el proyecto se invitó a artistas, actores, directores teatrales, y teóricos/as de diversos orígenes que trabajan en las fronteras de la escena y la teatralidad para generar un campo de actividad y encuentro con los/as vecinos/as del barrio y público en general.

La dinámica de resistencia del barrio del Cabanyal ha sido un ejemplo tangible de la eficacia de la sociedad civil cuando esta decide movilizarse colectiva y positivamente: sus vecinas/os han escenificado la lucha de sus vidas, su intimidad, intentando salvar sus viviendas. En este proyecto, mediante nuestras prácticas, nos replantearemos esta dicotomía de la vida como campo de batalla y como lugar latente para transformar la realidad. Nuestra propuesta era partir del deseo de los habitantes para generar un territorio compartible donde plantearnos cómo podemos "Recuperar nuestro mundo

para que llegue a ser de nuevo nuestro mundo" (López Petit 2009, p.7).

Llevamos a escena narrativas sobre la memoria individual y colectiva, diferentes tentativas de encuentro con nuestras vidas en común, formatos de colaboración que activaron la colaboración artística.

En el Proyecto se dieron 3 prácticas. La primera fue un proyecto realizado con Esther Ferrer en el Barrio del Cabañal. La segunda fue una charla con Leónidas Martin del colectivo En medio de Barcelona. La segunda práctica fue nuestra acción escénica en el Teatro del Cabañal, el TEM. Entre los participantes invitados se encuentran artistas y teóricos de diversos orígenes junto con artistas y agentes culturales que han dinamizado la escena valenciana: Jacobo Roger flor (Francachela Teatro), Jaume Pérez Roldán (Jaume & Disla), Graham Bell Tornado, etc.

Territorios compartibles. La vida en escena. Intervenciones y prácticas escénicas/ Teatro del Musical, Cabanyal. Noviembre-diciembre 2015.

Miguel Vicente Clager. Diseño de logo para el proyecto (2015)

La primera propuesta fue la acción de Esther Ferrer en el Barrio del Cabañal. Desde el proyecto de *Territorios compartibles/ La vida en escena*, le planteamos a Esther Ferrer compartir su conocida acción *Se hace camino al andar*[xi], a los/as habitantes del barrio del Cabanyal.

Caminar el barrio por sus habitantes trazando y visibilizando sus recorridos comunes funcionaba como una alegoría del proceso de tantos años de resistencia vecinal frente a su posible destrucción. También como propuesta artística que potencia la valoración y la celebración sobre la articulación de las políticas de afectividades de la Plataforma

Salvem el Cabanyal. El proyecto se realizó con ellos, que durante más de una década han luchado para mantener en pie la vida de su barrio.

Esther Ferrer aceptó entusiasmada la propuesta, ya que conocía desde hacía tiempo la problemática del barrio y quería ofrecer su acción como homenaje a la lucha vecinal. Nos propusimos configurar trayectos para cartografiar el barrio, para ello durante varios meses establecimos un diálogo continuo con la plataforma componiendo juntos recorridos posibles concretados en sus asambleas. Para ello realizamos un proceso de organización y mapeado de los trayectos que realizamos en el barrio el día de la acción el veintidós de Noviembre a partir de las doce y media. Los recorridos se organizaron desde sus propias reivindicaciones, la plataforma quería dar importancia a la trama en retícula del barrio y su disposición urbanística por ser un Bien de Interés Cultural (BIC). La zona donde ha habido más derribos es la llamada "Zona cero".

Se hace camino al andar (2015) por Esther Ferrer:

> Con frecuencia mis acciones se estructuran en función de un recorrido que puede ser aleatorio o no, dejar huellas o no. Puede ocurrir incluso que la marcha sea la "materia prima" y única de una acción que creará el camino, pues como escribió A. Machado, "Caminante no hay camino, se hace camino al andar".
> En esta ocasión, teniendo en cuenta la movilización que durante tantos años los vecinos del Cabañal han mantenido, el camino recorrido desde la primera toma de conciencia de la situación hasta el resultado final - como decía Oteiza, el escultor vasco, «de fracaso en fracaso hasta el éxito final » - me parecía oportuno afirmarlo dejando las huellas de quiénes lo consiguieron. Los animales andan, los hombres también. Los trabajadores y los burgueses, los jóvenes y los viejos, todos andamos, inevitablemente, mientras atravesamos el espacio/tiempo de nuestras vidas. ¡Marchons, marchons!, dice una de las estrofas de la Marseillaise, y Víctor Hugo, en una época en que se creía todavía en el progreso, afirmó "l'humanité marche et s'éclaire". Podríamos incluso decir que el pensamiento se organiza andado, pues como escribió un día J.J. Rousseau - quizás siguiendo la tradición o la leyenda de los peripatéticos - "je ne peux mediter qu'en marchant; sitôt que je m'arrête, je ne pense plus, et ma tête ne va qu'avec mes pieds". Resumiendo, todo el mundo anda, en la realidad y en los sueños, solo o en compañía, despacio o deprisa, con un destino concreto o simplemente por caminar, deambular, para relajarse o pensar. El arte está plagado de andarines surgen en todas las épocas, en todas las culturas, desde el arte rupestre hasta el de nuestros días, pasando por las "song lines" de los aborígenes australianos, los egipcios o los futuristas. Los andarines mujeres u hombres aparecen representados en las esculturas, sobre los murales, los lienzos y las fotografías, en la realidad virtual o en las performances"[xii]

Los recorridos estaban pensados, en palabras de la plataforma, para « peinar » el barrio.

Salimos todos de la sede de la plataforma: El Escorxador. Luego de la calle más antigua del barrio *San Pedro*, donde éste nació. A medida que el mar se iba alejando, el barrio crecía acercándose al mar. En el mapa aquí abajo, se ven las líneas rojas perpendiculares al mar, son las que indican la zona afectada, son las dos fronteras por donde debía pasar la avenida: las calles *Amparo Guillem y Pescadores*. La línea negra corresponde a la calle *Carlos Ros*, el tercer itinerario. Las líneas verdes indican los recorridos paralelos al mar donde se irán reuniendo los diferentes grupos hasta llegar a la calle *Dr. Lluch.* En estas líneas se han señalado algunos puntos importantes como en la calle Escalante, donde se conserva aún una de las torres Miramar. Desde aquí, una vez reunidos todos los grupos nos dirigiremos hacia el mar pasando por la lonja (donde se guardaban los aparejos de pesca, se fabricaban las redes y se vendía el pescado), la Casa dels Bous (las cuadras de los bueyes que tiraban de las barcas para hacerlas entrar y salir del mar), un grupo de viviendas llamadas Pavimar (muchos pescadores vivían allí) y la antigua fábrica de hielo (donde se fabricaba el hielo para conservar la pesca). Todo ello en el mismo cruce (en Eugenia Viñes), es una zona histórica muy importante. También realizaremos diversos trayectos a partir del oeste: habrá varios puntos de partida con diferentes trayectorias : casas de vecinos/as implicados/as en la lucha durante años, lugares históricos y por fin la prolongación de la Avenida Blasco Ibáñez, que desemboca en el mar, ese mar que resume simbólicamente: "nuestra lucha, nuestros afectos y resistencias y donde confluirán todos trayectos al unísono."

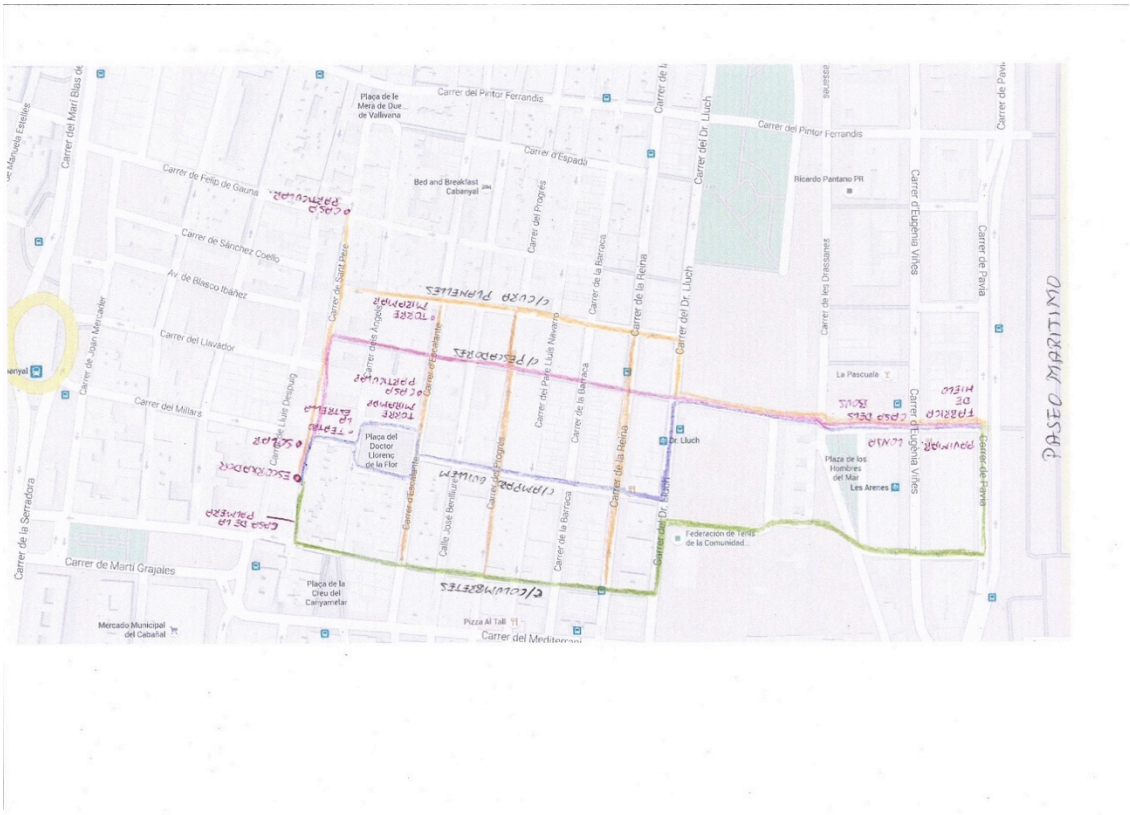
La idea final fue que durante los trayectos se fueran colocando frases sobre el imaginario del barrio, disponiéndolas aleatoriamente sobre las calles que se recorren. Una de ellas, como la de aquella mujer que dijo: me gusta de mi barrio sus calles amplias porque "puedo sentir la brisa del mar". También en cada punto a destacar hay un texto sobre los diferentes puntos de una cronología de los procesos del barrio, judiciales, de resistencia. Esta cronología proponía una cartografía, en el barrio se iba señalando aquellas fechas que constituyeron este proceso, y así esta acción se proponía como ejercicio de memoria.

Recorridos / Cartografía:

Realizamos 5 trayectos en total, cada recorrido con su grupo de vecinos/as del barrio, que eran quienes se desplazaron con la cinta. A estos trayectos les pudo acompañar el

público asistente. El punto de salida fue desde el Escorxador hacia las cuatro calles perpendiculares al mar y un recorrido paralelo al mar.

-Punto de encuentro: 12:00 en el l'Escorxador: Carrer Sant Pere 27
-Punto de salida: A las 12.30 desde el l'Escorxador: Carrer Sant Pere 27
-Punto de llegada, zona calle Pavia sobre el 41, hacia el paseo marítimo
Tramo de los recorridos: de 850 m a 950m
Lugar de llegada todas/os en la calle Pavia núm. 41, desde ahí nos encontramos para desembocar en el mar/ justo en el punto de enfrente del paseo marítimo, y en ese punto se leerá un texto junto con el poema de Machado, caminante no hay camino.



Asociación Salvem el cabañal. *Mapa dibujado por la asociación* (2015). En esta imagen es donde llegamos coincidiendo los recorridos desde diferentes puntos en el paseo marítimo.

1-Trayecto verde, por calle Columbretes.
2-Trayecto azul, por calle Amparo Guillem.
3-Trayecto rosa, por calle Pescadores.
4-Trayecto naranja por calle Cura Planells.
5-Trayecto Trayecto por las perpendiculares, Calle Escalante, Benlliure, Progrés, La Reina.

Lugar de llegada todas/os en la calle Pavia núm 41, desde ahí nos encontramos para desembocar en el mar/ justo en el punto de enfrente del paseo marítimo, y en ese punto se leyó un texto junto con el poema de Machado: “Se hace camino al andar”.

Momento final de la acción (Cabanyal, Valencia, 2015). Fotografía: Ximo Sánchez.

Paula Valero Y Esther Ferrer realizando la acción (Cabanyal, Valencia, 2015).

Fotografía: Ximo Sánchez.

Trayecto por el barrio durante la acción (Cabanyal, Valencia, 2015). Fotografía: Ximo Sánchez.

Llegada al término de la acción (2015). En el paseo marítimo. Fotografía: Ximo Sánchez.

Análisis de la Puesta en situación de la acción *Transformer* (Valencia, 2015).

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

Título:
Transformer/ Acción escénica.

Transformer (2015). Vista de la acción en curso desde las butacas.
Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

-Concepto de la propuesta:
La introducción a la propuesta viene por esta pregunta: ¿Podemos transformar nuestra realidad, la sociedad, nuestro hábitat, nuestras vidas? Y si es posible…, ¿Por dónde empezamos? Esta acción proponía una respuesta improvisada a partir de una práctica lúdica y puntual: desde lo que tenemos a mano, por nosotras/os mismas/os. Juguemos a transformarnos, a reinventarnos.

En biología, el transformismo es una doctrina según la cual los caracteres típicos de las especies animales y vegetales no son por naturaleza fijos e inmutables, sino que pueden variar por la acción de diversos factores. Esta propuesta está basada en una poética de la transformación que concierne la dimensión biológica y la social. La propuesta contiene un discurso basado en una poética de la transformación: la de los cuerpos, la

social, la que es un recurso para la afirmación personal y colectiva. En esta acción el juego se proyectaba como un espacio de intervención crítica desde el que ensayar una nueva esfera pública, proponiendo otras relaciones y subjetividades que permitan plantear lo lúdico como el ejercicio de una imaginación creativa y política.

-Descripción de la acción.

El público sube y ocupa el escenario. Este era el primer gesto de inicio de la intervención. Luego el público era invitado a entrar en escena, utilizar todo el vestuario, objetos y accesorios dispuestos en el escenario para ir "transformándose" durante en tiempo que ésta duraba.

La dinámica de la intervención partía de una zona relacional generando así un acontecimiento compartido: la música, el humor y diversas micro-performances de los actores favorecerían un ambiente propicio para desinhibirse, metamorfosearse y redefinirse puntualmente. El presentador iba introduciendo a los actores y bailarinas con sus respectivas micro-acciones planteadas como sus "momentos". La creatividad y la celebración se proyectaban como herramientas de transformación.

Las intervenciones que se dieron fueron las del *Chamán Geyzerbird*, con su ritual para activar la potencia interior necesaria para la transformación, le seguía la de la *Personal-Choped* que asesoraba junto con sus colaboradoras al público en la utilización del vestuario y demás accesorios. La bailonga que irrumpió la escena bailando e improvisando. *La Rebotada* que generaba una ruptura en el ambiente con sus ganas de rebelarse y *El Cuestionador* "un experto de la duda" que planteaba un momento de confesión colectivo.

-Dispositivo escénico:

El lugar de la acción para público y actores coincidía en el propio escenario como lugar del desarrollo de la acción.

La base del encuentro residía en la celebración desde el bailar. La música acompañaba cada momento de un modo específico en los momentos de los actores o en los

momentos abiertos al público se manifestaba como quería. Durante la acción se proyectaban preguntas en la gran pantalla de un modo intermitente, otras veces éstas eran pronunciadas por el presentador, para provocar aleatoriamente una reflexión. Algunas de estas preguntas claves eran en relación a nuestro lugar en el mundo, nuestra relación con la vida: ¿Cómo podemos transformar nuestras vidas?

Al público se le invitaba a participar abiertamente en algunas acciones como la del *Chamán Geyzerbird* o *el Cuestionador.*

Los actores y bailarines acompañaban al público en todo momento. Sus objetivos eran acogerlos, despertar afectividades, activar una desinhibición general. La propuesta escénica aparentaba en su esquema espontaneidad e imprevisibilidad en su desarrollo. El carácter de celebración de esta acción se basa en su carácter de sorpresa, en la irrupción de lo inesperado. El público no sabe qué va a pasar en ningún momento. Realmente, lo más azaroso de esta propuesta escénica era la respuesta del público, su grado y modo de participación. La propuesta se vertebra desde una estructura de micro acciones con un guion elaborado, con una definida gestión de tiempos de intervención para los actores. La participación del público era fluida y natural: podían entrar o salir de la acción cuando quisieran. Podían subirse al escenario y observar desde ahí, podía ser actor o sentarse después en las butacas como un espectador a la italiana.

-Estructura de la acción:

La acción comienza con una introducción por parte del presentador, quien tendrá el objetivo de poner en contexto lo que va a pasar. Durante toda la propuesta habían momentos donde intervenían los actores y otros espacios libres para dejar al público utilizar ropas y bailar. Cada acción de los actores las describíamos como "momentos". Esta idea parte de una situación habitual cuando se dice: "este es mi momento", o tal persona está en un "buen momento". En Transformer cada actor, tenía indistintamente el suyo, y al final hacíamos un ""momento colectivo" como cierre de la propuesta. Es una propuesta escénica articulada con momentos: momento *Personal Choped,* momento ritual, momento confesión, momento celebración. La duración del momento variaba de entre unos diez y veinte minutos, dependiendo de lo necesario para la propuesta general.

-Esquema de la propuesta con sus micro-intervenciones:

1ª La primera micro-acción consistía en el "momento transformación", con el *Chamán Geyzerbird* (Graham Tornado). Llevaba su etiqueta que decía *Chamán Geyzerbird.* Duración:15 m.

El presentador (Jacobo) introducía la segunda micro-acción. Duración: 3m

2ª "Momento" con la *Personal Choped* (María Stagnaro) Duración: 10 m.

Ella tenía la función de mostrar la posibilidad de utilizar las cosas a la disposición del público, María cogía el micro, presentaba la colección, introducía a la diseñadora presente Ana María y sus diseños.

3ª Momento libre para el público para jugar a la transformación, el equipo de actores acompañaba a la gente, asistiéndola cada cual desde su personaje. Duración: quince minutos.

5-Momento para la bailarina (Mónica Real). Interrumpe en la escena de un modo espontáneo bailando. Las actrices y actores le hacen espacio, después la acción se disgregaba y seguía la música. Duración de ocho minutos.

El presentador introducía a *La rebotada*. Duración: dos minutos.

6- Momento de *La Rebotada* (Miguel Clager) donde mostraba un momento de rebeldía personal. Duración: 15 m.

7ª Momento libre para el público para jugar a la transformación. Se dejaba a la gente jugar y bailar. (10 m)

El presentador introducía al cuestionador.

8 ª Momento confesión de *El Cuestionador* (Jaume Pérez) porta una etiqueta con tal denominación. El cuestionador se va acercando a la gente, y le pregunta: ¿Cómo te sientes aquí? Tienes algo que compartir? ¿Hay alguien que necesite decir algo? Y acercaba el micro para que la gente conteste. Duración: quince minutos.

El presentador daba paso al momento final. Duración: cinco minutos.

8ª Intervención. Momento "bailar siendo una/o misma". ¿Pero que es ser una/misma? Todos/as actrices actores bailaban en línea hacia el público, delante de la pantalla de proyección, y la acción acababa al disgregarse y bailar con todo el mundo.

Duración: ocho minutos.

Final. El presentador proponía una despedida hechando al público rápidamente del teatro.

En relación al texto del guión, es decir lo que decían los personajes, su creación en gran parte fue elaborada por mí, pero por otro lado en la acción de Geyzerbird de Graham Bell, hicimos juntos una adaptación de su texto ya que él era el único invitado con una acción con su propio texto que readaptamos para nuestra acción final. También Maria Stagnaro colaboró readaptando y enriqueciendo su texto con su personaje Personal Choped.

-Personajes / actores:
El presentador: Cree que actúa como una gran profesional del gremio, que sabe conducir muy bien la situación aunque lo hace algo desmotivado, cortés pero irónico y sarcástico, lo cual contrasta con el ambiente festivo y afectivo. Su función es acompañar e hilvanar los momentos de los actores que se van dando, introduciéndolos. Marca los tiempos, las situaciones. Cuando no presenta nada y hay espacios donde la gente juega a transformarse, el tiene otra función: se acerca y adula a la gente con cierto distanciamiento.

La Personal Choped hace relación a la figura del "Personal Shoper" agentes profesionales que ayudan a otras a transformar su estilo para tener mayor relevancia social o profesional y encajar mejor en la sociedad. Nuestra *Personal Choped* tiene más bien como misión ayudar a la gente a renunciar a esa estética que las aleja de ellas mismas por querer ser aceptadas socialmente. Ella simboliza una ayuda que desde el humor ayuda a buscar un "estilo" propio en cuanto a jugar a quién quieres ser y sentirte en el momento de la acción. Su función objetiva era la de acompañar con sus asistentes al público para invitarles a utilizar las ropas y artefactos para transformarse, cuidando de la organización del vestuario en escena.

El Chamán Geyzerbird es un personaje invitado ya constituido desde el exterior a la propuesta, un Chamán que realiza rituales para sanar bancos, corporaciones y instituciones en diversos países. Su función en el proyecto era realizar un ritual que como primer objetivo sirviera a los participantes a encontrar su "travesti interior" aquel personaje "salvaje, no adiestrado, libre y no conformista que todos tenemos dentro" para poder explorar el potencial que nos habita.

El Cuestionador: es un "experto de la duda". Este personaje contiene un guiño irónico-crítico a los roles de "expertos" sobre temas que se dan en muchos ambientes teóricos, son las voces legítimas que pueden cuestionar mejor el sujeto propuesto. Este personaje propone un encuentro-confesión con el público al que les lanza desde el humor, preguntas existenciales. Algunas son delicadas, como la situación actual que mucha gente atraviesa en estos momentos. En la propuesta de *Transformer* las preguntas tienen una importancia fundamental, son proyectadas durante la misma acompañando la acción. El presentador lo introduce: Tenemos un experto de la duda, porque si no tenemos expertos hablando de lo que hacemos parece que no sabemos lo que queremos". También fuera de su momento como protagonista, durante la propuesta escénica él iba haciendo estas preguntas a título personal un tanto fuera de contexto al público que estaba en un momento más bien festivo.

La bailonga: irrumpía en uno de los momentos del público bailando en el centro de la escena, como si se tratara de una persona espontánea que se arrancaba a bailar y jugar, ensimismada en su placer de hacerlo durante unos ocho minutos.

La Rebotada es una desobediente de la vida, es un personaje que genera una ruptura de situación, desobedecía del lugar que se le proyectaba cuando se la presentaba en la acción. Generaba una situación divertida donde mostraba la rebeldía como una clave de autoafirmación.

La lianta: Para asegurar la acción tuve que estar en escena para orquestar los tiempos de intervención, en la caja de música y luces. Por eso asumí esta situación creando la dirección como un personaje más con la etiqueta: *La Lianta.*

-Dirección artística:

La dirección de los actores en esta acción fue mucho más orquestada y definida, dirigimos a cada actor con sus correspondientes personajes creados para la ocasión en su mayoría. Hicimos ensayos para ir definiendo la forma que tomaba cada personaje, su gestualidad, su posición. Realmente por tener poco tiempo dimos unas pautas basadas en la actitud, dando una libertad creativa al actor para resolverlas a su manera. Por ejemplo con la bailarina conocíamos su manera de bailar, sus tendencias y gustos. Solo le pedimos que no actuara, que bailara de un modo improvisado en el centro de la sala

con la consigna de bailar por el placer de hacerlo. Era conectar más con un estado, con posturas y funciones del personaje.

-Adaptación de la propuesta:

El guion de la pieza se adapta al contexto local y sus lenguas. Se puede llevar a cabo en castellano, inglés y francés. La acción si se realiza en un teatro, se ha de proponer un recorrido directo de la entrada del teatro al escenario para recibir al público e invitarlo a subir al escenario. Quien no quiera participar puede sentarse en las butacas.

-Público:

Una de las claves de la propuesta era la recepción de la condición del público. El público podía situarse en la acción como quisiera: podía intervenir, estar en medio de la música sin hacer nada, no se le pedía intervenir de ningún modo. Se ofrecía la posibilidad de estar en ella como espectador, como actor, como observador que a veces participara o no.. con una total libertad para situarse. Pero habían consignas, el público por ejemplo no podía coger el micrófono. Pensamos en la posibilidad de que el pudor y la falta de desinhibición del público no les hiciera participar pero ocurrió todo lo contrario. Si no hubieran participado tendríamos que asumir que esa respuesta formaría parte de la acción como tal con lo que daría otros significados.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Talleres de preparación de la acción y ensayos.
Hicimos pocos ensayos por falta de tiempo. Uno con cada actor y dos ensayos generales. En el primer ensayo general pudimos probar más cosas y constatar que era lo que funcionaba mejor y lo qué no. La acción estaba pensada con actores que conozco muy bien en sus talentos y formas de trabajar y sobre ellos construí mejor los personajes.

-3 Puesta en lugar (*Mise en place*):

-Escenografía: La propuesta escénica partía de una mise-en-place, una "Puesta en lugar", concepto utilizado por la hostelería, que consiste en disponer los ingredientes en una instalación ordenada para poder luego cocinar con ellos la receta propuesta.

La “Puesta en lugar” que realizamos consistía en una instalación organizada con vestuarios, accesorios disposición del público, dispuestos en mesas y percheros para jugar a transformarse.

Todos los ingredientes necesarios para que surgiera la acción y se preparara una situación. También estaba la música, la video proyección y algunas imágenes y textos proyectados, un micrófono abierto para los actores y la zona para disfrazarse, para bailar o para sentarse y observar. Los elementos que la componían eran percheros, mesas, espejos dispuestos en los laterales de la acción.

La acción se acompaña de música que invita a bailar y celebrar, junto con una proyección video de imágenes y preguntas que acompañan el montaje. Hubo una colaboración con toda la gran cantidad de vestuario. Alquilamos ropas fantasiosas, pelucas, accesorios, aquellas que dan ganas de probarse en una fiesta para desinhibirse después. Por otra parte construimos muchas piezas de vestuario y accesorios que contienen una lado más poético: Un “traje montaña”, el “traje de los abrazos”, “traje lluvia”, etc.

Había una mesa dispuesta con palabras donde habían etiquetas-pegatina que el público podía tomar para escribir otras definiciones de si mismo y pegárselas en su cuerpo.

Proyección de preguntas durante la acción. (Valencia, 2015). Fotografía: Ana Vilka.

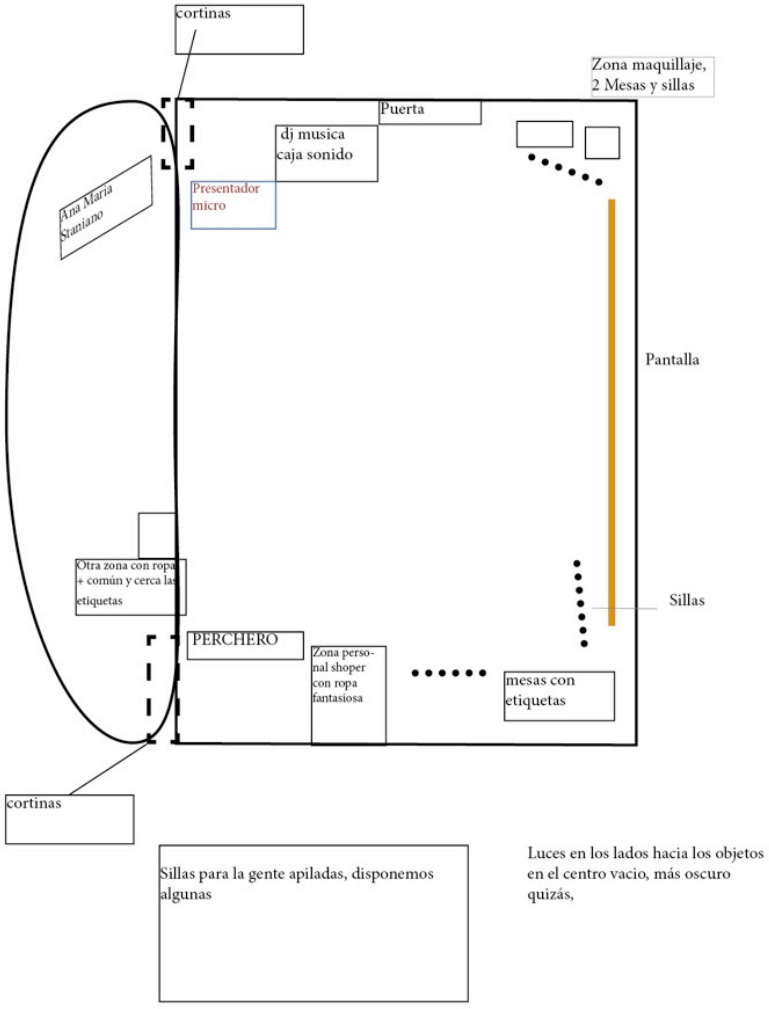
Otro aspecto importante eran las continuas preguntas proyectadas durante la acción, de un modo intermitente pero pausado, dejándolas reposar sin prisas en el espacio.

Podemos transformar nuestras vidas?

¿En que participamos?

¿En que somos responsables?

¿Cómo activar un cambio? ¿como producir una transformación personal, o social?



-Paula Valero. *Dibujo del diseño escenográfico.* (2015).

Iluminación:

Con el técnico se compuso una combinación de luces con tonalidades rojas y azules, aprovechando la composición del día anterior en el teatro, para dar un ambiente festivo

pero con cierta falta de luz que acompañara la desinhibición. Pusimos una mesa de luces en escena con el dj y estuvimos manejando las luces en los cambios de ambientes propiciados por los personajes. Por ejemplo cuando salió la bailarina pusimos un foco recortado de luz en el centro del escenario para ella y por esa luz la gente le hizo espacio y se situó fuera de él para ver lo que hacía.

-Vestuario:

Sobre el vestuario debemos señalar dos tipos. El de los actores, con un caracterización definida y el del público, con una caracterización mutante, indefinida e imprevisible.

El vestuario con sus accesorios es muy importante en esta acción porque es el que activa el juego de acción entre actores y público. Es el que invita a participar sin forzar nada, hace de agente motivador para activar ese "transformismo".

Vestuario de los actores:

Presentador: Traje de chaqueta plateado con camiseta informal y gafas de visión limitada.

El presentador, Jacobo Roger (2015). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

Geyzerbird , Graham Bell (2015). Estaba ataviado con su propia vestimenta de chamán que suele utilizar en sus otras acciones. Fotografía: Ana Vilka.

Personal Choped: Gafas de pasta negras, tacones altos y traje de chaqueta con camisa blanca: la imagen de una profesional estilosa.

Personal Choped, María Stagnaro (Valencia, 2015). Fotografía: Ana Vilka.

La bailarina: vestida de ropa cotidiana de sí misma, sin ningún tipo de propuesta definida.

La bailarina, Mónica Real (Valencia, 2015). Fotografía: Paula Valero.

El cuestionador: Vestido con su ropa cotidiana.

El cuestionador, Jaume Pérez Roldán (2015). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

La rebotada: con vestuario a su elección, conforme a las consignas que marcamos del personaje.

La rebotada (2015). Miguel Clager en su actuación. Fotografía: Ana Vilka.

Las asistentes: colaboraban asistiendo a la gente para cuando se vistieran, para decir donde estaban las cosas, como utilizarlas. Una iba con una bata sobre el derecho a la pereza y la otra de fustigadora sadomasoquista.

. *Las asistentes.* Chris y Carmen (Valencia, 2015). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

Disposición en mesas del vestuario para el público (Valencia, 2015). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa

Disposición en mesas del vestuario para el público (Valencia, 2015). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

Disposición en mesas del vestuario para el público (2015). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

Accesorios para la cabeza (2015). Creaciones con carteles que dice: “Imaginación radical” .
Fotografía: Paula Valero.

Paula Valero. *Gafas creadas para transformar la mirada.* (2015). Fotografía: Paula Valero.

Retratos del público en la acción. (2015). Fotografía: Miguel Saiz.

El público durante sus momentos propios en la acción (2015). Fotografía: Miguel Saiz.

Público en la acción del Chamán Geyzerbed (2015). Fotografía: Joaquín Ruiz Espinosa.

Los accesorios y vestuario:

Realicé piezas propias y también alquilamos una gran parte del vestuario a Marce Navarro y Graham Bell. Por otro lado se invitó a Anna María Staniano, con un stand de sus piezas de joyería queer que prestaba al público.

Sobre las prendas se podían colocar etiquetas para autodenominarse y la gente podía escribir cosas sobre ellas. En algunas etiquetas decía: “Me transformo en hiedra”, “Me transformo en montaña”, “Perdida en el vértigo”, “Fracasado existencial”, “Fracasada orgullosa”, “Vanguardista existencial”.

Sonido:

La música era fundamental para que la acción funcionara. Por una parte la calidad de escucha era muy importante, con un volumen alto para imponer el ambiente para poder bailar.

Encontrar la música adecuada fue toda una investigación, tuvimos la aportación de una una selección hecha por la bailarina de la acción, con una interesante variedad de ritmos, africanos, latinos, pop, rock, etc. La premisa era no poner ninguna canción reconocida por el gran público, aquellas canciones que ponen en cualquier fiesta. La intención era evitar que se banalizara el carácter de celebración con un aspecto festivo más de verbena.

Maquillista:

El maquillaje fue muy importante, pero dejado al libre albedrío de los actores, confiando en su manera de componer sus personajes. Son actores profesionales y sabían resolver su propia caracterización. Ellos mismos invitaron a algunos amigos estilistas que les ayudaron a prepararse.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

Producción:
Acción Cultural de Valencia/Teatro TEM del Cabañal.

Datos de la acción:
Duración: Una hora y cuarenta y cinco minutos.
Lugar de realización: Teatro del Cabanyal el Musical.
Actores: siete actores.

-Un espacio escénico variable en función del grupo de participantes.

-Alquiler de vestuario.

-Luces.

-Equipo música, DJ.

Montaje:
El montaje empieza el día anterior al estreno.

Informaciones complementarias:

1. Aforo máximo: 150 espectadores. Dependiendo del espacio
2. Edad mínima: apto para todos los públicos, a partir de 3 /4 años.
3. El espectáculo requiere de un mínimo de 25 espectadores.

Equipo y Ficha técnica.
Dirección y guion: Paula Valero
Asistencia Dirección: Jacobo Roger
Actores, actrices y bailarinas: Jacobo Roger, Miguel Clager, Jaume Pérez, Graham Bell Tornado, María Stagnaro, Mónica Real
Colaboraciones : Anna María Staniano, Carmen Monzó, Chris Guerrillex.
Diseño de Vestuario: Paula Valero, Ana María Staniano, Mementum Mori, La Erreria HOuse Of Bent.
Vídeo proyecciones: Paula Valero.
Dj: Ximo Sánchez.
Cámara: Miguel Saiz.
Fotos de: Joaquín Ruiz Espinosa, Pepe Sastre, Ana Wika.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Para la propuesta de Transformer quisimos evitar que pareciera una festividad sin sentido, la idea era más conectar con la alegría de la celebración de nuestras vidas como una potencia política. Con la acción buscábamos un estado de vibración pero con un componente crítico, no planteamos una evasión más bien un rearme para enfrentar al mundo que no nos gusta, reconsiderar nuestros deseos y reconectarnos con nosotros mismos y los demás.

Este proyecto es el primer proyecto donde encaro la responsabilidad de tantos aspectos en la realización: escenografía, dirección, guion, coordinación, vestuario, selección música, junto con colaboraciones importantes que han enriquecido la propuesta.

La fortaleza de la acción estaba en un carácter de improvisación basada en el talento de los actores y la forma de resolver de cada actor. También hubieron algunos cambios y fallos de cómo se planteaban las intervenciones en un principio a como se definieron en la actuación. Nos dimos cuenta que hubiera hecho falta más tiempo de ensayos, como en *Plañideras Culturales*. La causa ha sido una falta de tiempo y quizás una distribución del mismo en las prioridades para realizar la propuesta. Hay que cuestionarse la duración del evento, si faltó mas tiempo para que el público pudiera vestirse y seguir jugando. El tiempo para ellos pasó rápido, la gente no quería irse aunque la acción había durado casi dos horas.

La enunciación del evento en la publicidad fue otro elemento constitutivo de la acción junto con el factor sorpresa que ha de mantenerse: para el público no se sabe nada de lo que va a pasar. La gente entraba directamente a usar las cosas, nos habíamos planteado una presentación de la colección de ropas y accesorios, que la gente tomó sin permiso, sin duda seducida por la presentación. Una solución quizás para realizar la acción otra vez, sea poner una cinta en la entrada como punto de salida y la *Personal Choped* la cortaría como en el primer día de las rebajas para que la gente pueda ir a cogerlo todo. Hay que sostener la acción al principio para que no devenga un caos que no podamos manejar, el público se impone desbordándose y esto hay que tenerlo en cuenta.

La iluminación funcionó muy bien para bailar, potenció una desinhibición en el público y mucha complicidad.

Con los actores: Hubieron personajes que necesitaban más tiempo de preparación, como era el del *Cuestionador*. Era un personaje difícil de gestionar porque necesitaba una mayor precisión actoral diferente al de los otros personajes. También pasó con *la Rebotada*, no se pudo afinar más la propuesta. También para una próxima intervención se ha de tener en cuenta el espacio de escucha entre los actores participantes, porque ellos no tenían claro cuando intervenir, ni saber que hacía cada uno para poder jugar mejor entre sí. El presentador pueda en otra realización decir más preguntas críticas durante la acción que impliquen una reflexión.

-En el espacio escénico:

Nuestra propuesta de que la gente se pusiera sus propias etiquetas no se entendía por suerte pusimos algunas en las ropas y daban mucho juego. El tamaño de las mismas ha de ser mayor, incluso algunos como cartelones de publicidad (como esos que llevan gente sobre sí) o etiquetas tipo bocadillos de cómics con frases para ironizar con aquello de ponerse etiquetas simbólicas como definición personal. Quizás crear espacios con mesas para que la gente pueda dejar cosas utilizadas ahí y las actrices puedan recolocar en los puestos. En el vestuario, tocaría trabajar más el aspecto de la transformación con elementos más fantasiosos/poéticos: transformarse en montaña, animal, arbusto…etc.. No solo en relación a cuestiones de género.

Los videos con las preguntas deben durar más tiempo en escena.

Sin embargo el pasar videos con acciones e imágenes en movimiento como pusimos fue un fallo, pensábamos que acompañarían la acción pero funcionó como un horror vacui, sobrecargando de información el acontecimiento y pudiendo quizás banalizarlo más. No hacía falta.

Un aspecto positivo es cuantas veces el público asistente nos agradeció la acción e incluso nos repitieron tantas veces la frase: "esto debería repetirse cada fin de semana".

Informaciones complementarias.

El texto del guión de la acción:

Todo el mundo en escena mientras llega el público. La acción está en marcha.

PRESENTADOR:

Estamos aquí reunidas porque vamos a vivir una serie de momentos inolvidables y olvidables, preciosos y ácidos, sin pizca de gracia o sulfúricos. Empieza el viaje y aquí estamos para dároslo todo.

Una sola pregunta antes de empezar:

¿Pensáis que podemos transformar nuestra realidad, nuestro entorno, nuestras vidas?

¿Por dónde empezamos?

Para comenzar el juego os proponemos jugar a transformarnos nosotras y nosotros mismos.

En los lugares señalados veréis objetos, ropas, artefactos que podéis utilizar a placer durante la sesión para poder jugar y poder mutar de nosotros mismas. Ojo: no os los podéis llevar a casa, son para jugar aquí, ahora.

Allí tenéis una PERSONAL CHOPED y su equipo que luego aconsejará en lo que mejor os siente; y os enseñará a usar lo que no entendáis. Éste es el palacio de la libertad, amigas, este es el lugar para permitirse que se nos desparrame la imaginación.

No vamos a hacer un simulacro de una nochevieja, no.

Vamos a pasarlo bien. Os invitamos a seguir la música, a que vuestros cuerpos se muevan, bailen se desplacen. Os invitamos a dejaros llevar.

Bailemos.

Juguemos a transformarnos.

Ahora, os proponemos un ritual con nuestro invitado, el Chamán Geyserbird, que nos hará conectar con nuestra potencia interior, la necesaria para mutar.

Un aplauso cálido de bienvenida para nuestro chamán favorito:

(Le pasa el micro a Graham).

1ª La primera micro-acción, será con EL CHAMÁN, Geyzbird, 15 m.

CHAMÁN:

Como bien ha dicho el presentador yo soy GEYSERBIRD: Chamán travesti.

He hecho rituales para sanar bancos, corporaciones y instituciones en España y en mi país natal de Escocia, pero estoy aquí hoy para hacer un ritual que nos ayudará a transformarnos y encontrar este "travesti interior". Aunque igual no lo veis así es el personaje salvaje, no adiestrado, libre y no conformista que todos tenemos dentro.

Primero esta bien explicar mi nombre y así vais pensando todxs en como se podrían llamar vuestros alter egos transformados.

Geyserbird es un juego de palabras entre la palabra geyser, la fuerza de la naturaleza, que también significa tío en argot en ingles, y bird (ósea pájaro) que en argot significa tía, así que soy un chico- chica, tío- tía, pájaro, lo que sea.

Ahora para ayudar en recontactar con este alegría indomable que todos llevamos dentro vamos a realizar un ritual para transformarnos...Necesitamos contactar nuestra potencia interior para hacerlo, necesitamos reconectar con ella.

Lo que vamos hacer es un ritual conceptual, sencillo, basado en la idea de que todos llevamos dentro de nuestro materia genética, un animal indefenso y en peligro de

extinción. Y este animal representa nuestro estado infantil, nuestra alegría de vivir en un mundo sin prejuicios o preocupaciones porque nuestro medio ambiente nos proporciona todo lo que necesitamos.

Vamos a invitar estos animales a empoderarse de nuestros cuerpos por un instante para que nos ayuden en esta transformación y para recordarnos que nuestros cuerpos, como todos los cuerpos, son materia y que el veneno que produce nuestra sociedad va acabar con ellos.

¿Y como vamos hacer esta invitación? Pues a través de unos coros y unos gritos sencillos. ¿Vamos a ver como estamos de voz? Quiero que cantéis todxs conmigo ENTRA ENTRA y ahora con un movimiento que invita nuestros amigos a entrar en nuestros cuerpos así: ENTRA ENTRE. Muy bien, ahora estamos casi listos para empezar.

Creo que el papel del chamán- travesti-transmaricabollo es fundamental en la sociedad actual, porque representa el fin del dominio de lo masculino y del monoteísmo y la quiebra de las estructuras obsoletas del poder.

Ahora vamos a entrar en una época histérica, un tiempo que existe fuera de la historia contada por los machistas, homófobos, racistas y capitalistas que roban las riquezas de la Tierra para crear su Imperio Neoliberal de Autodestrucción.

En los últimos siglos estas figuras hicieron un pacto con los hombres trajeados que predicaron la religión del dinero. Seguimos camino de una pérdida masiva de diversidad biológica con la extinción de miles de especies, y una pérdida cultural con el genocidio de muchos pueblos y culturas indígenas.

En este clima puede parecer ingenuo invocar lo simbólico para llevar a cabo un cambio radical, pero disfrazarnos, imaginarnos en otros cuerpos, en otros roles sociales son maneras de cuestionar los roles impuestos por una sociedad que quiere controlarnos y demanda que, una vez pasada la etapa de juventud, asumamos un único papel en la sociedad, determinado por nuestro sexo, clase social o sexualidad.

Los rituales tienen el poder de cambiar el inconsciente colectivo y contribuyen a producir comunidades transitorias donde podemos experimentar nuevas maneras de relacionarnos.

Ahora quiero que todo el mundo salude a la persona a su lado... Hola bon día, ¿Cómo te

llamas? … muy bien..

Entonces estamos listos para entrar en el círculo sagrado, un círculo que representa el mundo. En este círculo hay varios puntos energéticos marcados (las intersecciones) entonces ocupamos estos sitios primero y los demás os colocáis en la circunferencia... muy bien...

Ahora dejamos todos las preocupaciones del día a día: Fuera, las dejamos así (haciendo un movimiento e invitando a la gente a hacerlo también) whoosh , whoosh , whoosh!

En Occidente la distinción entre el hombre masculino y la mujer femenina es muy marcado. Los chamanes, las hijras y los berdaches de los pueblos indígenas que mezclaron indumentaria y características de los dos géneros tenían cualidades que les ayudaban a ver mas allá del mundo físico y por eso de oficio eran los visionarios, las curanderas de sus pueblos.

Hoy vamos a buscar la manera de combinar estos dos lados de nuestros personalidades que igual en nuestras vidas cotidianas no nos atrevemos a explorar.

Ahora estamos listos... (respira) todos por favor que se pone enfrente de mi … primero voy a invocar a nuestros amigos, especies extintas llamándolos por su nombre y luego todos vamos a cantar juntas entra entra, vale?...

Coleophora Leuchochrysella, Siettitia balsetensis. ENTRA ENTRA ENTRA ENTRA.

Vamos a dedicar esta ronda a las brujas, las mujeres sabias que tenían conocimientos de los poderes medicinales de las plantas. ¿Hay un voluntario para hacer de bruja? (se da al voluntario un ramo de flores o hierbas)

Ahora quiero que todos busquemos dentro este personaje y vamos a lanzar un grito de bruja... ,listos, ahora: AAAAAAA!

Muy bien ahora giramos hacia aquí y seguimos.

Argyresthia Castaneela, Megadytes ducalis ENTRA ENTRA ENTRA ENTRA

Esta ronda esta dedicado a los trans, las drag queens y kings que rompen las esquemas de género. Tengo un voluntario para ser coronado drag queen?

(Me pongo la peluca) Muy bien ahora vamos todos a buscar dentro de nosotros este espíritu de transgresión y lanzar el grito de drag queen- WOO!!

Muy bien giramos otra vez …

Atelopus longirostris atelopus ignescens ENTRA ENTRA ENTRA ENTRA

Esta ronda esta dedicado a los animales, nuestros compañeros en este viaje. ¿Tengo un voluntario para hacer de animal? (le doy una pluma) Ahora vamos hacer el grito de un animal en un matadero municipal. Vamos a buscar este grito de agonía: AIIIIIIIII

Y vamos a por la última ronda..

Hygrotus artus, rhantus orbignyi ENTRA ENTRA ENTRA ENTRA

Esta última ronda está dedicada a cada uno de nosotros, a nuestra transformación que empieza esta noche, quiero que todos buscamos dentro el momento de nuestro nacimiento. Vamos a formar un círculo, cogemos la mano de las personas a nuestro lado y lanzamos el grito de nacer WAAAAAAAAAAAA!!

Espero que este ritual ayude en la construcción de nuestra comunidad hacia una comunidad transformada, basada en la igualdad de todos sus miembros.

Un ecosistema es un equilibrio de muchas especies y la riqueza del ser humano es este diversidad, vamos a celebrarlo!

3ª Momento María /PERSONAL CHOPED -10/15 m

EL PRESENTADOR: Presenta la segunda micro-acción, (5m)

Tenemos la suerte de tener aquí a una profesional del arte de cómo poder transformarse, una PERSONAL CHOPED a vuestra disposición, y os va a mostrar como poder utilizar nuestros recursos para poder reinventarse, sentirse mejor con tus trapitos, ella es "Cayetana Bouquet",

PERSONAL CHOPED:

Hola que tal?, como están?

Soy Cayetana Bouquet, su personal Choped asignada.

Sí, la de todos y cada uno de ustedes.

¿Cuál es mi función acá?

Una personal Choped ayuda a las personas a encontrarse, a descubrirse.

¿Y como las ayuda?

Orientando a la gente a renunciar a esa estética que las aleja de ellas mismas por querer ser aceptadas socialmente.

Es un proceso que va desde el interior hacia el exterior.

Reflejarse como ellos son realmente.

Cada persona es un mundo, y se tiene que sentir cómoda con lo que ella es y con lo qué se identifica.

Por eso: amo mi trabajo.

Qué divino poder estar acá, se nota buena onda, y ésta es imprescindible para poder transformarse, en aquello que sea una. En aquello que una quiera ser.

Y se pueden ser muchas cosas, expandamos nuestra imaginación, yo les voy a ayudar a hacerlo.

Como diría Potó Channel una es lo que es porque es elegante hasta cuando duerme la siesta.

2º parte

Acá les voy a enseñar toda la colección de posibilidades para que jueguen, prueben, vean, descubran…

Primero, quiero presentar a una invitada y también colaboradora-Choped que nuestra querida LIANTA invitó, y que tendremos a nuestra disposición:

Ana Maria Staniano.

Ella nos trae una colección particular de joyas que podrán utilizar, como ahora veremos.

Mostrános Ana María, veamos, acá hay un…:

(ahí le preguntas a ella de que va lo que va a poner que aún no se bien, quizá son hablar en público porque es muy tímida, te enteras bien antes y luego lo dices por ella)

Gracias Ana, sos una diosa, divina, genia, te amo te idolatro.

(todo esto dicho súper rápido)

Seguimos¡? Vamos a ver que más tenemos..

Ah!! Un detalle muy importante; durante el tiempo que estamos acá, pueden usar todo lo que quieran.

Solo les pido un favor: Cuídenme las cosas, por favor, las piezas que tenemos son "High Quality".

Están por un lado los accesorios;

unas gafas para ayudar a reinventar la mirada y ver este mundo como propio;

¡Mirá vos, que bueno, que falta nos hace¡

Luego tienen todas estas ropas, y sobre ellas pueden poner pegatinas -steakers, tienen etiquetas con palabras posibles para ser una punta de flecha que les dé una dirección posible interesante, por ejemplo: (las coges y lees) vanguardista existencial, etc

Pero también tienen pegatinas para ponerse palabras ustedes ,
cosas que definan aquello a lo que les gustaría llegar a ser, o sentirse,
Levantarse mirarse al espejo y decirse.
“Soy divina, muté, me convertí en...”
3º parte
Buenísimo, sigamos…
Acá tenemos la colección más fantasía.
Veamos, una puede preguntarse, ¿y si pudiera transformarme en Lluvia?
¿O en montaña? Pues podés divina mía, podés, mirá el traje arbusto,
Yo estoy acá para ayudarles a expandir su imaginación.
No hay que parar la imaginación, se pueden decir, quiero ser ..no sé… LA Nada.. , me encantó, es re-lindo ser La Nada. Séanlo, ¿cómo ¿ que se yo? Wuareber¡
Se borran, se desparecen y reaparecen, vamos con eso dale que dale nomás.
Póngase a ello.
Acá estoy yo, Cayetana Bouquet, su personal Choped, para lo que necesiten.

4ª Situación de dejar al PÚBLICO jugando a la transformación, asistir y estar con el público cual desde su personaje. 15 m

Cuando la gente solo está jugando, el presentador dice algunas cosas: (sin tono dramático)

PRESENTADOR:

Vibra, vibra

aquí y ahora
contra le represión
contra la vergüenza
vibra,

5ª -Momento para la bailarina: interviene desde lo espontáneo, baila, las actrices/actores hacen espacio para ella, durante 8 m luego se disuelve lentamente en la fiesta.
6º Momento. La Rebotada /15 m

PRESENTADOR:

Presenta a la REBOTADA

Aquí tenemos a una personaja especial, que lleva rato ahí dale que dale maquillándose, vamos a ver quién es.

Que hace, en qué momento de su vida se halla,

Querida, ¿en que te estás transformando?

LA REBOTADA:

Ella le acaba quitando el micro y se autopresenta:

Ya vale, deja hablar de mí, dame el micro, yo me presento,

Tiene como un punto de ruptura brusca en la dinámica de el presentador y de la acción en general, mira atentamente a la gente a los ojos unos segundos prolongados. Mira atentamente a la gente a los ojos de la gente, toma sus tiempos, pasea por el escenario, lo hace suyo,

Hola.

Yo…

Pues…. (Duda y anda, y luego mira al público.)

No me identifico en absoluto con lo que él pueda decir de mí. (Señala al presentador).

Como me miráis…¿Creéis que voy a hacer algún numerito? Lo puede parecer por el rato que llevo maquillándome.

¿Creéis que voy a liarla, que os voy a divertir aquí?

Pues mira no, no. No tengo que hacer nada, no tengo que demostraros nada.

Hago todo lo que puedo para y cruzar el límite de mí misma.

Yo lo que quiero es ser una desobediente de la vida que se me presenta, de esta vida que no parece mía, pero lo es.

pero me es muy difícil.

¡¡¡Que aburrimiento general!!!

Me aburre vuestra mirada, por ejemplo. Como me miráis.

Si por mí fuera lo rompía todo, empezando por vuestra mirada,

esa mirada hacia el mundo tan sumisa, tan limitada,

lo rompería todo… Esto yo lo rompía: el escenario , las luces, el telón…

y a empezar de nuevo!

Me apetece cantaros algo.

Ponme por favor algo que me pegue, que yo me lo canto.
Yo lo que quiero es… lo que realmente me apetece hacer aquí y ahora es celebrarme a mí misma.
(Karaoke My way+ Sid Vicious.)

7º-Situación: dejar al público jugar/ 15 m

8º MOMENTO/ El cuestionador/ 15 m
PRESENTADOR:
Y ahora tenemos otro momento que queremos proponeros…
Porque necesitamos poner las cosas en remojo, pensarlas, qué nos pasa, donde estamos, de que va la cosa…
Tenemos un experto de la duda, Porque si no tenemos expertos hablando de lo que hacemos parece que no sabemos lo que queremos.
Así que nuestro CUESTIONADOR nos va a ofrecer un momento confesión, un momento que promete y que nos va a servir a todas/os,
Querido, es tu momento:

EL CUESTIONADOR:
Hola, os he hecho muchas preguntas a la gente aquí presente, en realidad muchas peguntas que me hago a mi mismo, como por ejemplo si realmente soy feliz.
Me gustaría confesarme: a veces me siento vulnerable, solo, aturdido y confuso, amargado, algo perdido…
Siento un cansancio general, intentando luchar por ser quien soy, hacer lo que me gusta hacer, trabajar de ello, vivir a mi manera. ¿No os pasa?
¿Ésta es la vida que queremos vivir?
¿Tenemos la vida que queremos?
Porque yo estoy harto de trabajar tanto por tan poco, de la falta de tiempo, de no poder estar conmigo mismo un rato sin meterme presión.

¿Tenemos más herramientas para enfrentarnos al mundo que no sea desde la presión?
¡¿No os parece que ya está bien?!
¿No os habéis hartado ya de toda esta farsa?
(El CUESTIONADOR se va acercando a la gente)

¿Cómo te sientes aquí?
¿Has notado algún cambio en ti?
¿Tienes algo que te apetezca compartir? ¿Algo que hayáis descubierto aquí hoy? ¿Alguien tiene algo más que compartir, que contarnos?
--
Bueno, gracias por vuestra colaboración en esta especie de improvisada terapia grupal.
Vamos a cerrar nuestro momento confesiones compartidas. Pero no sin antes que me digáis, por favor, algo que me hará mucho bien: que me queréis. A la de tres me lo decís: te queremos CUESTIONADOR
1 2 y 3: te queremos CUESTIONADOR
Démonos un aplauso. Que nos lo merecemos.

8ª situación. Baile siendo una/o misma. Todos/as actrices actores al final en línea hacia el público, delante de la pantalla de proyección.

PRESENTADOR:

Uy, qué tenemos aquí… A ver, a ver, se está dando algo muy fuerte… Ahora viene el momento de vivir ser una misma, de ser uno mismo,

Se van colocando en fila, miran al público y comienzan a bailar con la música. El presentados va comentando la acción que están haciendo:

Siiiiii, mmmmm…..Ahora es la oportunidad de ser tu misma. Si, si Muy Bien.

-Mariló, te veo encaminada.

-Oh sí, mirad la Bailonga cómo se lo monta!

-Cuestionador, un poco de soltura no te vendría mal…

-Chamán, estás muy intenso.

-Cayetana Bouquet, te vas aproximando.

-Rebotada, estás un poquito estridente, querida.

Este momento… qué momento estamos pasando… ¿Lo notáis, lo sentís?

La acción acaba al disgregarse y bailar con todo el mundo.

(música de fondo de Fela Kuti)

FINAL:
Jacobo: Momento abrazos/despedida. Cortar la acción, final rápido, cortando música. Es un contra-final. De carrerilla. Desalojo con cortesía pero con sequedad:
Bueno pues aquí acabamos, vamos despidiéndonos, llegó el momento de la despedida: las cosas se acaban, se transforman, entonces vamos a despedirnos con una abrazada general, vayan abrazando por favor, abrazo al ser que tenga al lado, venga vamos vamos. Que yo os vea.
Ahora nos aplaudimos.
Gracias por venir, gracias, venga, vayan despejando. Dejamos todo en la escena, no confisquen nada por favor. Sí, eso ahí, quítese la chaqueta, las gafas porfavor…
Qué bien nos lo hemos pasado, madre mía, qué agradable todo, qué maravilloso, fenomenal, qué momentos. Sí, por allí, se les va a indicar la salida. Ay, qué bien. Vayan desocupando el espacio gracias.

4.6.4. De la acción a la no acción. Performance *Artistas en huelga* (París, 2013).

Durante el periodo de mi estancia en la residencia artística en la cité internacional de arte de París, en 2013-2014, elaboramos con mi compañero Rubén Fuentes, la acción, titulada: Artistes en grêve, *Éloge de la paresse*, Une performance *sur l'art de ne rien faire*. Artistas en Huelga, Elogio de la Pereza, una performance sobre el arte de no hacer nada.

Desde la acción surgió un apasionante debate sobre la subordinación de la vida al capital que se continuó con otros encuentros con los invitados, un grupo de investigación de docentes de filosofía de la Universidad de París 8. Todo esto nos sirvió para valorar el profundizar en las posibilidades de esta investigación desde la práctica y la reflexión compartida. Partimos del texto de Paul Lafarge *Derecho a la pereza*, el rechazo al trabajo cultivado por Marcel Duchamp y estudiado por Foucault.

Entonces nos planteamos preguntas sobre la distribución de nuestros tiempos de vida en el momento socio-económico que estamos atravesando. Colomina (2016) afirma:

> El capitalismo representa el fin de la posibilidad de dormir. Coloniza cada minuto de nuestras vidas para que produzcamos y consumamos. Viviremos en un continuo, que es otra forma de explotación. ¿Qué forma tiene esta prisión en la que dejan de diferenciarse la noche y el día, el trabajo y el ocio? (p.2).

¿Cómo proponer desde la práctica artística gestos de desobediencia a la colonización de la vida por la producción? No hacer todo lo que se supone que tenemos que hacer puede plantear una revuelta contra el tiempo del trabajo, una afirmación de libertad absoluta y una relación positiva y de confianza con la vida.

Michel Foucault afirma (Lazzarato, 2014):

> Es falso decir, con algunos post-hegelianos celebres, que la existencia concreta del hombre es el trabajo. El tiempo y la vida del hombre no son naturalmente el trabajo, son los placeres, la discontinuidad, la fiesta, el reposo, la necesidad, los instantes, el azar, la violencia, etc. Por tanto, es toda esta energía explosiva que hay que transformar en fuerza de trabajo continúa y continuamente disponible en el mercado (p.5).

El hecho de preguntarnos si podemos paralizar la producción de trabajo en nuestras vidas es muy legítimo.Ya que es su sumamente difícil, eso significaría autoexpulsarnos de nuestros ritmos de vidas, de nuestras ciudades salvajes. Pragmáticamente es poco posible, las consecuencias contendrían otras cargas de trabajo diferentes, en cualquier modo implicaría mirar de otra manera.

La pereza es un medio para plantearnos la aceleración de nuestras vidas. Nos planteábamos estas preguntas:

¿Tenemos tiempo para vivir la vida que queremos vivir?

¿Podemos obtener tiempo libre para obtener placer?

¿Tenemos tiempo libre? ¿O es ya una ilusión?

Tras estas respuestas surgieron otras preguntas relevantes, como: ¿Qué es el trabajo para nosotros?

Duchamp presumía de no trabajar o intentar hacerlo lo menos posible. Si

investigamos entonces como podía mantenerse económicamente, su modo de ganarse la vida era jugar al ajedrez, hacer de agente artístico poniendo en relación gente y cobrando comisiones. En realidad su relación con el trabajo era desde el hecho de hacer aquello que le gustaba hacer. Esto pone en cuestión la disposición de nuestro tiempo de vida y nuestros deseos. Quizás "trabajar" sea gastar el tiempo en aquello que no te apetece hacer o no te aporta nada para ganarte la vida.

Otra cuestión que nos planteábamos era la acumulación de trabajo (aunque te guste hacerlo haces más de lo que puedes) la multitárea (hacemos de todo) y la aceleración en nuestras vidas: hacer todo en poco tiempo. Como pregunta Rolnik (2006):

> ¿Cómo liberar la vida de sus nuevos impasses? ¿Qué puede hacer nuestra fuerza de creación para enfrentar este desafío? ¿Qué dispositivos artísticos lograrían hacerlo? ¿Cuáles de éstos estarían tratando al propio territorio del arte, cada vez más codiciado (y socavado) por el chuleo que encuentra allí una fuente inagotable para extorsionar plusvalía de poder? (p.2).

Durmiendo en nuestro jardín (2013) Montmarte, París. Instalamos la cama en el jardín donde se veía al fondo la vista de París, la ciudad donde nos proyectábamos en vivir. Fotografía: Paula Valero.

Durmiendo en nuestro jardín (2013). Mi pareja Rubén Fuentes en la cama instalada en el jardín de la cité en Montmarte, París. Fotografía: Paula Valero.

Unas preguntas, que en la novela *La huelga de los poetas* (1921)[2] de Rafael Cansinos Assens, el poeta protagonista se impone una huelga para "retañar la herida generosa", abteniéndose tanto del "placer extenuante de crear" y el de "llevar la obra al mercado, sujetando su generosidad a la generosidad de la demanda" (Cansinos Assens, 2010, p. 72).

Análisis de la acción: *Artistas en huelga: Elogio de la pereza*, una performance sobre el arte de no hacer nada.

1-Puesta en acción (*Mise en action*):

Descripción de la acción:

La realizamos el 23 de 2013 a las 19:00 hr en nuestro atelier G7 de la Cité des Arts. International de Paris. La acción en sí duraba unos 20 minutos.

La estructura de la propuesta se basaba en tres partes:

La propuesta comenzó en el taller del artista residente Laurent Derobert con una conferencia: "Modelo de trabajo sin trabajo". El artista basa su trabajo sobre las matemáticas existenciales, y dio una conferencia sobre las formas de trabajar sin trabajar desde fórmulas matemáticas. Tras esta, llevaba a los invitados a nuestro taller

[2] Esta obra forma parte del Proyecto I+D: "Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea" (ref. HAR2014-58869-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

después y abría la cortina que separaba la cama donde estábamos al público. Recibimos al público con la imagen de la famosa acción de Yoko Ono y John Lenon. Luego hacíamos nuestra acción y tras ella pasábamos a iniciar un debate con el público sobre nuestra relación con el trabajo. Con la acción convocábamos a las demás personas invitadas a unirse a esta "huelga", y venirse con su pijama puesto, algunos vinieron y otros no.

-Concepto de la propuesta.

Nuestra intervención partía desde el ser una práctica artística para poner en escena un imaginario del rechazo al trabajo y la pereza, algo que nos cuesta personalmente permitir, por diferentes motivos: por la moral, por la represión al disfrute, porque nos cuesta imaginar vivir de otra manera. La acción que planteábamos como propuesta suponía escenificar el deseo de una desobediencia frente a esta relación con el trabajo. La pereza nos permite plantearnos actitudes de no participación.

La funcionalidad inmediata de la acción era desarrollar un debate, cuestionar el trabajo y en qué depositamos nuestro tiempo y energía vital. Otro punto también era sobre qué aportan los artistas socialmente, y si es que pueden hacerlo realmente, aunque quieran y a qué precio.

Laurent Briére. *Diseño de invitación a la acción Artistas en huelga.* (París, 2013).

El sentido de proponer hacer una huelga en tanto que artista es una paradoja porque la acción se constituía en una acción artística, con lo que poníamos en evidencia que no podemos estar en huelga realmente. La idea era escenificar una supuesta pausa para derivar a una reflexión colectiva. El poner en paréntesis, como propone López Petit: la actitud natural de la aceptación del mundo (2009).

Todo partió de la relación de nuestras prácticas artísticas con nuestras propias vidas. Y el punto desencadenante fue la cama donde dormíamos en la residencia la cual era muy teatral. La casa-taller era muy particular y diferente a los demás talleres. Había una zona donde estaba la cama y ella se separaba del resto de la casa por una cortina negra. Un día, estando leyendo en la cama, comentábamos lo teatral de esa cortina y nos planteamos que teníamos que hacer algo con ella. Por ejemplo recibir en la cama a la gente en una performance como hizo John Lenon y Yoko Ono. Y lo relacionamos enseguida con la pereza ante el agotamiento que sentíamos en ese momento. Nos acabábamos de desplazar a París por la residencia en un lugar increíble pero debíamos pagar una parte de la residencia y empezar en una ciudad donde hacía 6 años que no vivía. Buscar trabajo, resolver proyectos, presentar nuestro trabajo artístico en la residencia, y justificar nuestra presencia ahí. Convocamos esta acción donde íbamos a darle la vuelta al imaginario de la acción de Yoko Ono y John Lennon al plantear su Stop war por nuestra consigna Stop work. Sin duda utilizábamos un *détournement* situacionista.

-Dispositivo:
Era una manera de compartir un debate sobre nuestras formas de producción como artistas y nuestra relación con la manera de sustentar nuestras vidas. En realidad la situación que vivíamos nosotros no era la de los artistas de la residencia que vivían de una manera más holgada pero este debate interesó a gente de otras zonas, estudiantes de filosofía, y un centro cultural que desempeñaba un debate sobre este sujeto.

-Guion/ esquema:
La acción tenía en si 4 partes. Su estructura:

Introducción: Se oían ronquidos de una grabación mientras llegaba la gente y se sentaba en las sillas. Un colaborador abría la cortina cuando todo el mundo estaba

sentado y nos descubrían leyendo revistas de Marie Claire sentados en la cama, a modo de lectura antes de dormir.

1- La primera parte: Empezábamos leyendo frases que habíamos escrito en las hojas de la revista: eran frases populares y refranes sobre el trabajo desde diferentes contextos. Cuando uno leía una, arrancábamos la hoja de la revista donde habíamos escrito la frase y la lanzábamos al público.

2- Las anteriores frases eran todas lógicas" y reconocibles. Luego decíamos las frases que habíamos compuesto de-construyendo las primeras frases, alterando el orden y por tanto el sentido. Las frases esta vez las leía solo Rubén, con su dificultad para leer en francés lo cual le daba un aspecto cómico. Cada vez que él leía una frase a su lado yo iba sacando objetos de la cama, e ilustrando con acciones ilógicas el sentido de sus frases. Era totalmente aleatorio, un modo de hacer por hacer junto con el absurdo de hacerlo.

La imagen que nos inspiró era Harpo Marx cuando sacaba mil cosas de su abrigo como respuesta cuando lo interpelaban con algo que incluso agradable, algo incómodo o anodino. Es decir hacíamos gestos sin provecho en el contexto. Por ejemplo: sacaba de debajo de las sábanas objetos como un gato chino dorado de la suerte y le movíamos el brazo al gato dorado, sacaba un plátano, un cartel que ponía revolución siesta y lo arrojaba, un libro antiguo aburrido sobre muebles viejos de Normandía que yo leía aburrida y entonces pasaba rápido la hojas, sacaba una foto y la lanzaba, sacaba un cartel sobre un puercoespín que teníamos en la casa, me rociaba por encima con un gran bote de monedas, enseñaba el cartel con la frase: "aucune description disponible" (ninguna descripción disponible) o enseñaba al público una postal con una imagen de Hawai.

Vista de la cama tras la acción (2013). En las paredes los carteles colgados de Mayo del 68 ("plutôt la vie": mejor la vida) y "Bed Art" (el arte de la cama) frase colgada en el cuarto donde realizaron la acción Yoko Ono y John Lenon. Fotografía: Paula Valero.

3. Cuando acabamos de leer nos acostábamos a dormir, poniendo una canción de los *Gypsi Kings*. Nos tapábamos completamente, y estando ahí sacábamos una bandera blanca, para darnos por vencidos, donde había la frase del colectivo H.I.J.O.S.[xiii] de desaparecidos de Buenos Aires (2012): "Nuestra única venganza será ser felices".

4- Tras los aplausos comenzamos el debate, sentados en la cama, les preguntamos que les había parecido y lanzamos temas o claves qua queríamos compartir.

El Texto del guion:
Este texto de la segunda parte de la propuesta (ya podemos imaginarnos del texto de la primera para ya que son frases muy reconocibles). Las frases:
Producir para trabajar
Consumir para producir
Erradicar ara trabajar y poder generar pobreza

II
Mata, si de trabajo se trata

III

Hay que crear eficazmente crisis, así podremos trabajar más horas

IV

La crisis es necesaria para salvar la austeridad,
las reducciones de necesidades recortarán las medidas

V

Tengamos austeridad, unos años de creación y de trabajo y luego vendrá la paciencia y la economización de novedades

VI

Las represiones nos manifiestan policialmente contra lo estricto, democratizan eficientemente las amenazas violentas y protegidas

VII

Las fábricas no cantan eficientemente, bailan y pintan mientras los bienes de mercado generan artistas

VIII

Los miedos nos guardan el dinero, nos envejecen con magníficas hipotecas y desahucios para comprar bancos libres de impuestos

IX

El vicio es la ociosidad de todas las madres

X

El vicio del trabajo nos aburre y nos aleja de las personas sensatas
En francés:
Tue ton salaire pour qu'il ne te tue pas.
Acaba con tu salario para que no acabe contigo.
Si tu te sens exploité dans ton travail tu peux toujours travailler plus.
Si te sientes explotado en tu trabajo puedes siempre trabajar todavía más.
Il faut prendre les risques d'être un travailleur poliestructuré.
Hay que tomar los riesgos de ser un trabajador poli estructurado.
La dignité est non faire plus de ce qu'on peut plus dire et faire.

La dignidad es no hacer más de lo que podemos decir y hacer.
Il faut mieux vivre sans habitudes que vivre avec un contrat indéfini.
Es mejor vivir sin hábitos que vivir con un contrato indefinido.
Le travaille est nécessaire pour investir la paresse dans le sens directe d'émancipation. On deviendra travailleurs post-libres quand on soit précaires jusqu'a la médulle.

El trabajo es necesario para envestir la pereza en el sentido directo de la emancipación. Seremos trabajadores post-libres cuando seamos precarios hasta la médula.
Le stress officiel est la vrai ligne de domination social ver les sujets politiques, on sommes plus clase se travailleurs sinon post-dictes au travail.

El estrés oficial es la verdadera línea de dominación social con los sujetos políticos, ya no somos más una clase de trabajadores sino de post-adictos al trabajo.

-Personajes / actores:
Ambos tomábamos una actitud teatral, aunque sobretodo mi actitud era la más teatral, quizás cercana a la de un clown porque partía de mi misma pero haciendo acciones absurdas. Rubén leía con naturalidad pero con un rictus rígido y serio.
Público: Hubo mucha participación en un intenso debate. Nos interesaba tomar una acción donde se mezclaba lo más posible una continuación de nuestra vida con nuestro trabajo y nuestro espacio de vida (compartir un aperitivo con los invitados).
Al espectador lo invitamos a unirse a la huelga de artistas, es decir, a venir con su pijama y poder debatir juntos. Una parte lo hizo y otra no, el contraste de público era interesante. Quienes habían venido en pijama se permitían participar más de la acción o del espacio escenográfico: tumbarse en la cama, sentirse como en su casa. Quienes no venían en pijama no tanto. Aunque todo el mundo participó del debate.

La situación de intimidad compartida generaba cierta complicidad y humor para un debate que tocaba cuestiones que conciernen nuestras propias vidas con el trabajo.

Público participante en pijama. (2013). Investigadoras en filosofía de París 8 en pijama y artistas de la residencia. Fotografía: Paula Valero.

Dirección artística:

Yo asumí la dirección artística de la acción, con la estructura y el guion. Ensayamos un poco solamente, todo se realizó jugando con una actitud de "mal hecho" y con bastante improvisación, incluyendo en la preparación de la parte de actuación cierta pereza lo que daba a una torpeza, queriendo acentuar una naturalidad, muy de "estar por casa".

Adaptación de la propuesta:

La propuesta se podría volver a realizar y sería muy interesante aunque fuera en un lugar que no es la residencia propia, sino en un espacio donde se tendría que importar una cama e invitar a la fiesta del pijama. Se pudiera realizar con diferentes personas, en otros contextos, con otros actores de otras edades. Desplazando un espacio intimo a uno institucional.

Rubén Fuentes en la cama (2013). Días previos a la acción instalamos las frases por todo el estudio donde nos alojábamos. Fotografía: Paula Valero.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

Generamos una documentación: buscamos imágenes de la famosa acción de Yoko Ono y John Lennon donde recibían a la gente en su cama como protesta contra la guerra. Fuimos recomponiendo todos los elementos de la habitación, sobretodo los carteles, y los copiamos con la misma tipografía y tamaño para luego tergiversar el contenido con el de ellos.

-3 Puesta en lugar (*Mise en place*)

-Escenografía:

El espacio escénico, era nuestro hábitat. Pero todo estaba igual que en nuestro cotidiano, en su autenticidad. Fue proponer nuestra casa y nuestro cotidiano como un lugar teatral, lo curioso para los demás amigos e artistas era vernos en nuestra intimidad.

Si le dimos una instalación al espacio emulando los carteles pero dándole la vuelta a sus mensajes utilizando en vez del concepto War (guerra) por Work (trabajo) lo que encajaba bien el cambio de palabras: Stop-Work o la frase que ellos tenían como *Art Bed*, (arte de la cama) etc.

Carteles de la acción. (2013). Vista de los carteles con frase del texto de Paul Lafarge: El *derecho a la pereza*. Fotografía: Paula Valero.

Iluminación:

La iluminación era la habitual del espacio, si bien cuando entraron los invitados teníamos menos luces encendidas y la luz de la mesilla de noche en la cama.

Vestuario:

La ropa que elegimos fueron nuestro propios pijamas, yo tenía uno bastante clásico, más ideal para dar la imagen de pijama convencional (de cuadrados). Buscamos otro similar y no encontramos con lo que compramos uno más al uso, que parece ropa de sport.

Sonido:

Solo se uso como sonido ambiental una grabación de ronquidos al principio de la acción y una canción de rumba flamenca para despedirnos.

Maquillista:

La caracterización era desde una absoluta naturalidad, sin maquillaje, como al levantarse recién de la cama.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*):

Producción:
La producción de la acción fue desde nuestra estancia en la residencia, convocando a los artistas que la habitaban, en diálogo con ellos y desde nuestro cotidiano ahí. Realizamos un diseño gráfico a partir de la imagen de la acción de Yoko Ono y John Lennon, y la enviamos a la residencia junto con las direcciones posibles en relación al panorama cultural de la ciudad. Luego preparamos con elementos muy sencillos la acción, retomando nuestros propios gestos como el leer en la cama para la acción, utilizando revistas de moda que en su interior rellenamos de textos distorsionados sobre el trabajo. Compramos un aperitivo para ofrecer como si fuera un desayuno/merienda, aludiendo a los momentos de descanso y a la fiesta del pijama. Realizamos todo con nuestros propios recursos económicos.

Montaje:

El tiempo de montaje fue más en relación a hacer los carteles, pegarlos, preparar las revistas con los textos, nos llevó unos dos días junto con la distribución y publicidad de la acción.

Equipo: El equipo fuimos realmente 2 personas que realizábamos la acción, la produjimos, y la escribimos. Rubén Fuentes y Paula Valero. El diseño fue de Laurent Briére.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*):

Tras la acción, algunos invitados, en parte artistas reaccionaron con cierto rechazo a hablar de nuestra relación con la pereza/ el trabajo. El partir de hacer "huelga" les parecía "radical" como nos dijeron. Nos sorprendió esta actitud, ya que, por una parte, como artistas desarrollamos una acción en un plano simbólico para desencadenar un encuentro y un debate alrededor del tema propuesto. Pero dar con esta cuestión nos pareció interesante para ver el alcance de las formas de domesticación que padecemos: formas de autocensura que no dejan permitir hablar sobre el cansancio, el rechazo al trabajo que no te gusta hacer. Otra parte de artistas e invitados se sintieron concernidos. Permitirse la pereza, o hablar de ella, genera intensas reacciones. Para una gran mayoría es un orgullo moral ser muy trabajador, también se convierte una especie de consuelo, aporta "dignidad". Poner en escena este tipo de representaciones da lugar a situaciones inesperadas que nos llevan a la raíz de la propia problemática, conflictos no visibles. Y esto es la potencia de la escena.

Otra parte curiosa fue la reacción y controversia causada en el director de la residencia donde nos alojábamos. Nos replicó desde el primer día en una largo debate por mail, en cuanto a porqué utilizábamos el concepto de "huelga" si teníamos una situación favorable como artistas. La Cité Internationale des Arts en Montmartre es un lugar privilegiado de creación, rodeada de un extenso jardín donde hay treinta y cuatro talleres para artistas profesionales. Nuestra situación distaba mucho de ser la de los otros artistas que estaban allí, con becas y muchos recursos con proyectos en la ciudad. Nosotros empezábamos en la ciudad realmente, nos fue de mucho apoyo poder

instalarnos en la ciudad como ahora lo estamos.

En la extensa correspondencia de mails con el director le invitamos a ver la performance y aportar sus críticas después y compartir sus conclusiones en el debate. Finalmente no vino. Paradójicamente, un tiempo después, nos pidió si pudiéramos hablar con el alcalde del distrito donde estábamos para representar a la residencia en una demanda de becas para los artistas frente a la precariedad. Quería reutilizar todo ese debate que había estado cuestionando.

Quienes más se permitieron discutir sobre este tema y enriquecerlo eran asistentes venidos del campo de la filosofía y del pensamiento, algunas docentes e investigadoras en Paris 8, que estaban trabajando con situaciones cercanas a estos temas y fueron ideales para desencadenar debates. Ellas fueron las únicas que se atrevieron a venir en pijama y cumplir con nuestra invitación para unirse a la "huelga". vinieron en metro, atravesando la ciudad en pijama, lo cual implica una teatralidad. Pero hubo mucha gente que como artistas intervinieron y vimos una necesidad fuerte de hablar de este tema, de abordarlo y un deseo de compartirlo.

El paso de hacer la acción a establecer un debate creemos que no fue algo muy logrado. En parte porque había una ilusión teatral y la rompimos con el debate, era una situación muy irracional con las acciones absurdas que hacíamos. De ahí pasamos abruptamente tras los aplausos a hablar con el público presente. Quizás teníamos que haber hecho una transición entre ambas propuestas propuestas. Porque esto no ayudó al debate al principio, aunque luego se continuó y acabó en una verdadera fiesta del pijama.

Fin de la acción (2013) Tiempo de disfrute y conversación con la gente participante. Fotografía: Paula Valero.

Un resultado interesante de esta propuesta es que se extendió en su proceso de investigación. Propusimos para la convocatoria de Escletxes del Consorcio de Museos de Valencia un proyecto fruto de esta acción y en prolongación a él: "Elogio de la procrastinación" elegido para su realización en 2018.

4.6.5. Habitar la vida (París, Formentera, 2013-2015). Proyecto de prácticas de intervención e investigación en colaboración con la arquitecta Noémie Laviolle.

Uno de los proyectos en proceso actualmente es *Displaced,* una propuesta desde nuestro grupo de trabajo junto a Noémie Laviolle. Ella es arquitecta, se ha formado y trabajado en diferentes países y actualmente trabaja en París. En su trabajo investiga las nociones de sostenibilidad ecológica, reversibilidad, emergencia y prácticas colectivas.

En nuestro campo de investigación se interrelacionan dispositivos artísticos con la arquitectura y el urbanismo. En él experimentamos prácticas que nutren reflexiones y despliegan preguntas sobre cómo habitar la vida: la propia y en común. Nuestras intervenciones se dan desde una reacción en el presente. Vamos aprendiendo, desechando cosas y también desplazándonos.

Es un trabajo en proceso, en el que hemos ido haciendo nuestras prácticas desde nuestras posibilidades de tiempo y energía, generando respuestas-reacción a lo que íbamos viviendo y recibiendo de la realidad actual. Y la realidad está plagada de desplazamientos forzados y menos forzados de personas que huyen de guerras, de dictaduras, de refugiados que no llegan realmente a serlo en Europa, de un mar mediterráneo en el que gente muere ahogada tras una larga travesía. Frente a esta impotencia nos quisimos enfocar hacia la potencia del encuentro y de lo que necesitamos para enfrentar estas problemáticas: la hospitalidad, la presencia de la solidaridad, plantearnos lugares de convivencia posibles. ¿Cómo plantear otros escenarios que activen estas necesidades?

Fuimos desarrollando una investigación sobre una micro-política de situación:

> Hay que replantearse la revolución. Más que cambiar el mundo, como decía Marx, hay que cambiar la vida, como decía Rimbaud. Hay que ir a una micropolítica de situación. Esto lo sabían perfectamente Guy Debord y los situacionistas. Hay que cambiar la manera de percibir el mundo. (María Panero, 2001)

Fuimos investigando, tomando la ciudad y el paisaje como escena donde intervenir. Nuestras intervenciones partieron principalmente en París e hicimos otra en el mar mediterráneo (Formentera) cuando fuimos de viaje.

Trabajamos sobre la formulación de la pregunta sobre cómo habitar la vida y nuestras vidas en común. Para ello nos dirigimos a las formas más tangibles: cuál es nuestro hábitat, nuestra residencia, las posibilidades de una vivienda digna. Nuestro planteamiento se nutre de las movilizaciones y situaciones sociales sobre los desplazamientos; por trabajo, los forzados, los exilios, etc. Partimos desde la observación, reflexión y de nuestras experiencias propias que han coincidido con aquellas comunes (15M, Plaza Tahir, Occupy Wall Street) que despliegan un sentido y deseo de pertenencia en la espera pública y la privada. Nos interesaba este desborde para recuperar espacios perdidos políticos, y de empoderamiento. En nuestra práctica comenzamos a experimentar sobre la relación entre la carencia actual de vivienda actual con la dificultad para habitar la vida: la sostenibilidad de la vida, la precariedad, etc… En nuestro trabajo intentamos recoger la impronta de la vulnerabilidad y flexibilidad correspondiente a las formas de vida de la gente que se reivindica en el movimiento social contra la flexibilidad laboral y la explotación.

Durante estos últimos ocho años han habido reacciones sociales de gran calado desde diversos movimientos sociales en diversos países hacia respecto, entre otros: Egipto, España, Grecia, Primavera árabe, Hong Kong, Chile con su movimiento estudiantil, Grecia etc. La articulación política de los movimientos se daba desde un despliegue de afectividad, creatividad, de cuidados entre sí, de solidaridad. Las reivindicaciones exponían la relación de la vida y el futuro en una de las frases que más se han visto en tantas plazas: “ nos han robado el futuro” para denunciar el alto coste de la vivienda y la vida. Nuestro interés es hacer un seguimiento de la continuidad del modo de funcionamiento de estos movimientos sociales cuando despliegan su potencial de

transformación. Ellos son una referencia para nuestro trabajo y pretendemos una continuidad con ellos en cuanto a dar visibilidad:

> La potencia de las plazas no estaba para el Comité invisible en las asambleas generales, sino *en los campamentos*, es decir, en la auto-organización de la vida común (infraestructuras, alimentación, guarderías, enfermería, bibliotecas, etc.). A partir de las necesidades inmediatas que iban surgiendo (no desde un plan, un "ante"), coordinando los esfuerzos locales y situados (no desde un centro, ni siquiera democrático), pensando mientras se hacía, lo que se hacía y desde lo que se hacía, en un puñado de días se construyeron decenas de pequeñas ciudades en el corazón mismo de las grandes. (Fernández-Savater, 2015).

-Primeras intervenciones.

Nuestro primer punto de partida fue planteando un espacio abierto de preguntas sobre las posibilidades para "habitar " nuestras vidas. Entre nuestras líneas de investigación se dan varios sujetos que desde la experimentación práctica y conceptual vamos relacionando. Nuestra metodología se basa en un proceso parecido al de un laboratorio, haciendo pruebas y materializando movimientos desde nuestras posibilidades. Abandonamos la propuesta en el momento si se necesitan más pruebas y experimentos. Por eso quisimos probar y salir al encuentro de las posibilidades de la urbe en primer lugar, con acciones de pequeño alcance, como los grafitos de musgo que dejamos en la ciudad sobre nuestros barrios, con diversas frases.

El primero fue un texto compuesto de musgo a realizar en diferentes zonas de la vía pública en París. Esta primera propuesta se caracteriza por ser dependiente del ambiente climático (humedad) y como París lo es, nos lanzamos a hacer estas intervenciones en la calle, con varios textos. Con un batido de productos (musgo, cebada y suero lácteo) se puede generar musgo.

Realizamos un mapeado paseando por la ciudad para encontrar los lugares idóneos para hacer sin problemas el grafiti. Para eso hicimos muchos paseos. Esta manera de caminar fue interesante como manera de abordar la ciudad.

Sin embargo, sin duda por el cambio climático, comenzó a acelerarse la primavera, y a desaparecer la humedad, con lo que costaba mucho mantenerlo. Lo tuvimos que dejar para el otoño.

Estas primeras intervenciones tuvimos dos experiencias que nos interesan para la investigación. Una es que varias de estas intervenciones eran cercanas a nuestras viviendas y recorridos. Para que el musgo crezca hay que estar regándolo a menudo. Así que pasábamos a menudo y la sensación era de que la calle, tu zona era un gran jardín a cuidar, te daba una sensación de pertenencia. Esta sensación, de que el escenario de la calle es tu casa, fue de gran utilidad para proyectarnos hacia otras direcciones.

Las frases que comenzamos a instalar jugaban desde una relación poética/fonética dando un aire similar pero que lanzan sentidos diferentes:

Chez moi c'est la vie. (Mi casa es la vida)

Tu est chez toi, (Estás en tu casa).

Où la vie se presente (Donde la vida se presenta)

Habitemos en la vida/ Habitamos la vida

Donde la vida se asoma, donde la vida nos deslumbra.

El concepto de la propuesta es un acompañamiento con el transcurso de nuestro proyecto, como despliegue poético, donde el musgo, /la vida aflora donde parece que no hay nada. Después de este primer punto de partida, comenzamos a activarnos desde la reivindicaciones de otros colectivos que nos interesaban para enriquecer nuestra investigación. Fuimos a la concentración "Nuit solidaire" (Noche solidaria) de la plataforma *Drôit au logement* (derecho a la vivienda), que convocaba una concentración en la plaza de la República en París en marzo 2014. Hacía mucho frío y regalaron a todos los asistentes una manta térmica dorada que servía para realizar su acción flash mob con los asistentes. En un momento de la velada dado nos pedían que las usáramos extendiéndolas sobre nuestras cabezas, para componer con el de los demás un gran techo. En la pancarta de la imagen se lee: juntos combatamos la exclusión.

Acción del colectivo Derecho a la vivienda *(*Place de la Republique, París, 2014).
Fotografía: F. Kervomant.

Después de la acción, la gente empezó a devolver/tirar las mantas térmicas. Este material nos había fascinado y decidimos reciclar todas las que pudimos con el permiso de la organización. Con ellas hemos compuesto todas nuestras acciones resultantes. El material nos parecía ideal: flexible, resistente y frágil, potente. Aunque en ese momento no se habían mediatizado tantas imágenes con las matas térmicas con personas que migran en el mediterráneo como hasta ahora en 2017.

-2ª intervención: *Casas Desplegables*.
La segunda intervención que realizamos fue con este material y la idea de realizar casas-tiendas campaña desplegables y dispersarlas en el espacio público con la proposición de ofrecer el sentido de comunidad/ comunidad desplegable.
En estas intervenciones utilizamos diferentes referencias como las ocupaciones del espacio público mediante tiendas de campaña (15 M en España, Ocuppy Wall Streert, Plaza Tahir etc..) en su forma de ocupar el espacio público y recuperarlo. También estaba presente el imaginario de los campamentos para refugiados en el mundo actual, como Calais en Francia, refugiados sirios en Jordania, que se configuran como ciudades con vidas provisionales, desplazamientos desde una extrema vulnerabilidad.

Nos interesaba poner en escena: la ocupación de la ciudad por el deseo de habitarla y de rebelarnos frente a la imposibilidad de hacerlo: Con casas plegables, de usar y llevar, casas para ocupar y hacer legitimo el espacio de tu vida. Casas que muestran la vulnerabilidad social a la que estamos expuestos, que visibilizan las existencias precarias. Casas que pueden instalarse en la calle y que apelan a aquellas comunidades desplegadas en diferentes lugares del mundo.

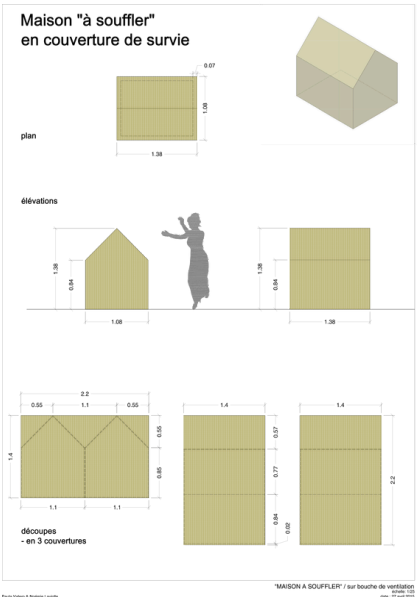
Estas casas plegables no son una propuesta resolutiva o práctica para la gente sin techo, puesto que una persona sin recursos debería tener una casa como la nuestra: sólida y caliente. Hay propuestas de arquitectos que proponen casas plegables de este tipo que nos parecen una manera de perpetuar la condición de esas personas, estigmatizando roles. Nosotras nos centramos más bien en la reivindicación del mensaje, operamos en un campo simbólico en la ciudad sobre los sentidos de precariedad y la falta de hospitalidad. Las acciones las fuimos realizando en diferentes lugares de intervención: Vía pública, centros culturales, viviendas propias.

Tipos de tiendas/casa desplegable :

Prototipo nº1. Paris/Distrito 11

Sin estructura interior, es una casa/tienda de bolsillo realizada con manta térmica. Propuesta para situar en las bocas de metro que desprenden aire caliente, donde mucha gente sin techo en París duermen por la noche para poder afrontar el frío de la ciudad. Situamos diferentes casas/tiendas en diferentes barrios de París.

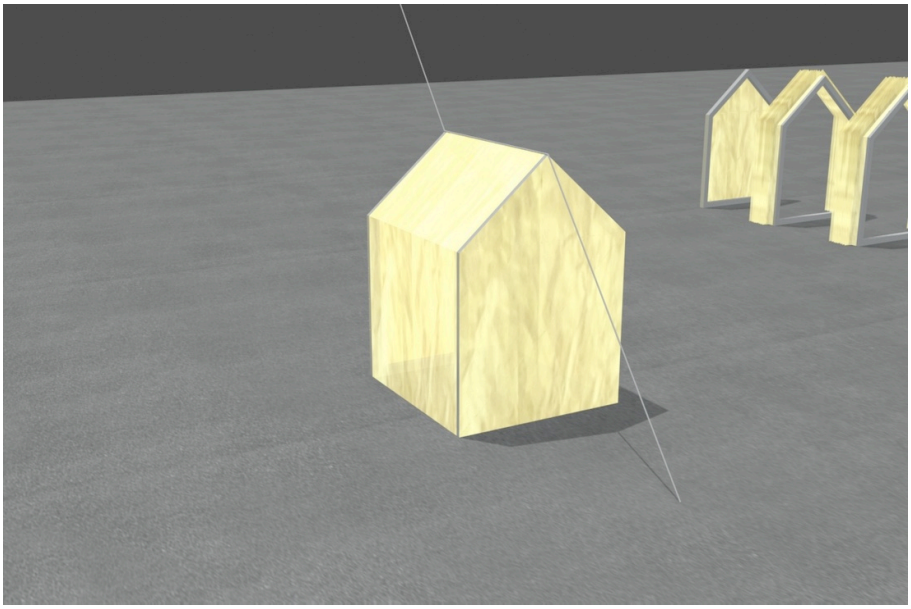
Protótipo nº1. Paris/Distrito 11 (París, 2013). Casa hinchada por el aire caliente de las rendijas del metro. Fotografía: Paula Valero.



Noémie Laviolle. *Diseño de casa hinchable* (París, 2013).

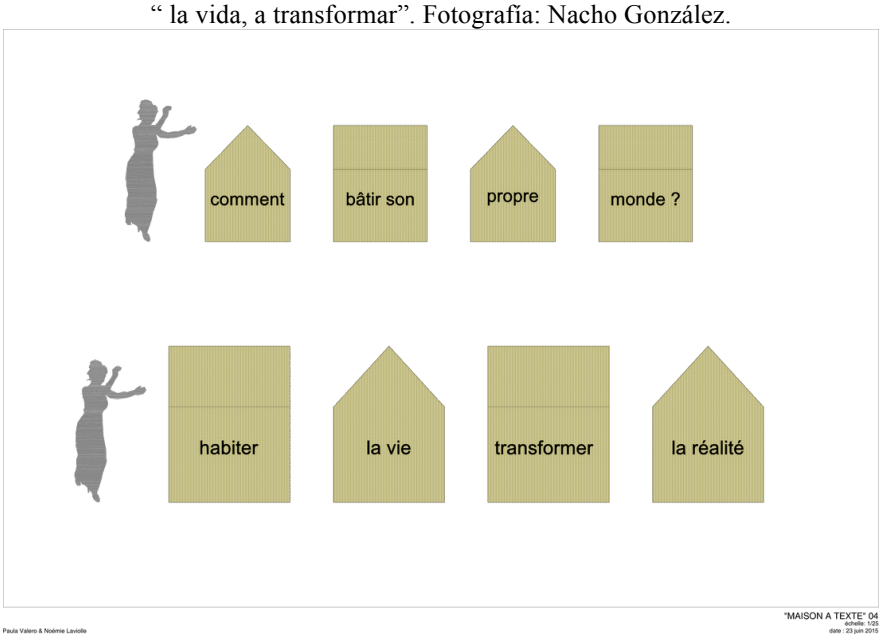
Después realizamos otras pruebas de casas desplegables con una estructura mínima de cartón, fácil de plegar.

Noémie Laviolle. *Emulación 3D del diseño de las casas plegables con estructura sobre la ciudad* (París, 2013)



Noémie Laviolle. *Detalle de las casas plegables con estructura sobre la ciudad* (París, 2013)

Casa plegable instalada en Belleville (París, 2013). Esta casa tenía un texto impreso: " la vida, a transformar". Fotografía: Nacho González.



Noémie Laviolle. *Planta de la casa con texto* (París, 2013).

Estas casas tenía en cada lado unas palabras que al rodear la casa componía una frase como ejemplo: ¿Cómo podemos habitar la vida?

-La 3ª acción que planteamos: *Techo/Refugio*.
En junio 2015 realizamos una acción participativa con la impronta de ser una deriva por la ciudad. Junto con 18 participantes realizamos una caminata por el centro de París con un techo dorado construido con mantas térmicas de supervivencia de grandes dimensiones: 2,8m de ancho por 13 m de largo. Este techo generó un espacio de encuentro al cual se podían unir los viandantes que se acercaban.

A través del espacio público muy controlado, museizado de París, esta acción lúdica y poética representaba una desobediencia frente al formato de los cuerpos, al individualismo y a la indiferencia. Llevar y desplazar juntos este gran techo, frágil y flexible como las vidas de muchas personas que buscan refugio, implicó escucharse, experimentar un cuerpo colectivo, encontrar otro modo de estar juntos.

Esta gran superficie se constituía como techo para albergar a otros a su paso, y como un soporte creativo por sus diferentes orificios que permitía intervenir a los participantes de diferentes formas. La acción es en parte un homenaje a la acción de Ligia Pape, *Divisor*, un trabajo que la artista presentó por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1968. Ella misma destacó que la participación del espectador forma parte expresa de la obra, aspecto común en la poética del grupo neoconcreto. La acción De Pape consiste en el desplazamiento de participantes por la vía pública con una enorme tela blanca con perforaciones por las que el público asoma la cabeza mientras su cuerpo queda envuelto en el tejido. Con este trabajo la artista rompe el límite entre observador y participante e invita a la multitud a completar la obra con su participación. *Divisor* ilustra el modo de buscar formas de apropiación del espacio público y de transformación creativa de la vida urbana al mismo tiempo. En nuestra acción, teníamos unas diferencias en la utilización de la manta térmica como techo y siendo una superficie más rectangular, un material frágil y vulnerable.

Mncars. *Divisor,* Ligia Pape (2011).

Nuestro deseo de continuidad de la impronta de *Divisor* (2011) de Pape es un homenaje a su trabajo, y también nos interesa como metodología: reactivar gestualidades efectivas de otras artistas, activándolas en otros contextos. Partimos de un sentido de pertenencia, a la acción de Lygia y nuestra imaginación, que tiene un cuerpo y es social. Se desborda y despliega con el potencial propio a los afectos, la comunidad.

Desplazamiento por el Sena (2015). Fotografía: Nacho González.

Desplazamiento por el Sena. (2015). Fotografía: Paula Valero.

Desplazamiento por el centro de la ciudad. (París, 2015). Paula Valero.

Desplazamiento del techo por la vereda del Sena. (París, 2015). Paula Valero. Ver vídeo de la acción: https://vimeo.com/217543732

Por último vamos a aplicar nuestro análisis de la puesta en situación de una acción de este proyecto: *Los cuerpos.*

Esta acción la realizamos dos veces en lugares distintos, aunque ambos con el aspecto común de ser lugares muy turísticos. El primero fue en París, ciudad de gran afluencia turística y el segundo es en Formentera, un paisaje muy turístico pero opuesto a la ciudad tan urbanita. Cuando un espacio se codifica como turístico genera un escenario ficcional que no debe perturbarse por que puede alterar su objetivo de rentabilidad económica por "dar una mala imagen".

Aquí la clave de estudio es utilizar una misma acción que en dos diferentes escenografías generan sentidos diferentes.

En el Puente, Pont Neuf de París (2015). Paula Valero.

1-Puesta en acción.

-Descripción de la acción/título: *Los cuerpos.*

Este título sirve para subrayar de una manera indefinida de dónde provienen esos "cuerpos", haciendo relación a las cifras de personas sin nombre que mueren en las calles por frío, los muertos que hay en el mediterráneo, en las costas, en los refugios. Durante la realización de la acción, más de 450 personas habían muerto en la calle de frío durante 2015.

La acción en París fue ir desplazándonos por las calles e ir fotografiando las poses de una de nosotras con la manta térmica. Nos interesaba el efecto de extrañamiento que daba la deslocalización sin contexto de ese cuerpo en postura fetal, que hacía rápidamente relación a algún muerto (o no) o a una posible persona desamparada, arrojada a la calle.

-Dispositivo:

La acción consistía en situarnos en las zonas de intervención (calle y playa) con la manta térmica como un cuerpo indefinido en posición fetal y permanecer un tiempo de

unos 10 minutos en quietud y silencio total. Una hacia de cuerpo con la manta, la otra lo modelaba poniendo con la manta para que no se viera parte del cuerpo de la compañera.

-Dirección artística:
La acción la fuimos resolviendo y descubriendo a medida de su proceso, experimentábamos sin expectativas. Planteamos esta postura fetal (la cual daba más una idea de recogimiento o sensación de desprotección) y luego otra más alargada en el espacio. A medida que andábamos descubríamos posibilidades de intervención.
En París la acción fue ir desplazándonos por las calles e ir fotografiando las poses de una de nosotras. Desplazando nuestros propios cuerpos por la ciudad la fuimos recorriendo, convirtiéndonos en un interrogante para la gente.

En París: Tras la manta térmica podíamos ver la ciudad. Una hacía de cuerpo inerte, la otra tomaba fotos. Íbamos turnándonos, desplazando andando, íbamos situando nuestros cuerpos en las zonas de mayor afluencia turística de la ciudad.

En Formentera la acción se vio cortada por el debate de los paseantes. Solo posaron una vez los dos participantes y 10 minutos después se armó una situación intensa.

-Actores: Fuimos nosotras mismas y un amigo más que se unió a realizar la acción. Cuando estábamos en la manta térmica se podía ver muy bien el exterior, a la gente que pasaba y las reacciones que tenían. Daba una cierta protección frente a la reacción de los demás puestos que ellos no sabían que podíamos ver tras la manta.

-Adaptación de la propuesta: Desplazamos la propuesta cuando nos fuimos a Formentera de viaje y la desplegamos sin saber muy bien cómo encararla. La fuimos pensando en el tiempo que estuvimos ahí.

-Público: Esta acción se activa desde las reacciones del público y su intervención.

En París se generaba un choque fuerte en algunas personas que pasaban por las zonas de las intervenciones, se paraban para mirar pero no decían nada, principalmente la indiferencia era la reacción de la gente. Otros hacían fotos, sabían que debía ser una acción, la ciudad está llena de estas situaciones (publicidad, performances etc). Pero salvo la policía nadie paró a decirnos nada. Aunque si tomaban fotos.

En Formentera la reacción fue muy intensa se generó una respuesta muy fuerte por parte de los transeúntes de la playa. En primer lugar el jefe de socorristas de esta playa se dirigió a nosotras de un modo muy agresivo, indignado, para preguntarnos qué estábamos haciendo y para exigirnos que dejáramos de hacer esta acción en la playa puesto que nuestra intervención era "muy violenta y desagradable". Al principio no entendíamos bien si era un policía por su supuesta autoridad, pero no tenía ningún poder para podernos detener en la acción. Nos dijo que no quedaba bien, que esta visión fastidiaba el turismo y la imagen de una playa tan bonita como ésta en Formentera. Nos decía: ¿Cómo se nos podía ocurrir hacer algo tan horrible en un lugar tan bello? Unas chicas alemanas, que estaban cerca se aproximaron para discutir con nosotras, y al oírlo le replicaron su actitud, diciendo que lo que era violento era toda la gente que está muriendo al intentar cruzar el mediterráneo. Ahí se unió más gente, cuestionando donde estaba la violencia y si era legitimo hacer este tipo de acciones. La verdadera acción para nosotros fue la reacción de los espectadores que indignados por diversos motivos saltaron a la escena a discutir todo esto desarrollando un acontecimiento inesperado. La radicalidad de las imágenes provocó esta conversación in situ a la que se unió más gente que estaba en la playa, tomando una voz activa y crítica sobre la representación y su relación con la realidad.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*):

La acción no la preparamos. Fue una acción in situ, la hicimos improvisando y sobre la marcha fuimos probando cómo posicionarnos. Si alguien quería participar podía hacerlo, como unos amigos que hicieron de "cuerpo" con la manta térmica.

3-Puesta en lugar (*Mise en place*):

-Escenografía: en los diferentes escenarios de lo dos contextos ciudad y playa (París/ Formentera) se constituían por la misma acción una escena diferente. Cuando intervenimos en París, queríamos "traer a la ciudad" el imaginario de una realidad que solo se ve por la televisión con mucha distancia, que se pretende olvidar o invisibilizar. La idea era traer aquellos cuerpos sin presencia para devolverles simbólicamente una. La idea fue utilizar la misma remplazando la "escenografía" por otra.

Cuando lo hicimos en la playa proponíamos un principio de verosimilitud con los cuerpos de gente ahogada/muerta en el mar, aunque no negábamos la ficción, que se intuía cuando se nos veía cerca haciendo fotos, o recibiendo cerca de las discusiones que se generaron y esto daba otro sentido a la acción (mientras los "cuerpos" seguían ahí).

-Iluminación: Nos pareció importante hacer la acción sin la luz del sol, por varios motivos. Era un día nublado, final de vacaciones (fin septiembre) y hubiera habido mucha gente en la playa con otra actitud. El que fuera un día nublado generaba un contexto para pasear en ella pero no para estar durante mucho tiempo. Por otro lado el sol hubiera reflectado en las mantas doradas y hubiera sido muy estridente el brillo resultante, excesivamente espectacular. La iluminación del día nublado era más idónea para generar otro tipo de distancia y por tanto de acercamiento y diálogo con la situación que planteábamos.

Vestuario: El vestuario era esa manta térmica. Daba una forma amorfa, de feto, de cuerpo recogido. Desde el uso de este material podíamos mostrar la vulnerabilidad /flexibilidad social: son ambos puntos de fragilidad y al mismo tiempo de resistencia. El plegado hacía relación a nuestra nuestra flexibilidad (laboral, nuestra precariedad) y nuestra entereza.

Sonido: El sonido del mar estaba muy presente, se incrustaba en los silencios de los cuerpos inmóviles, tomaba con su presencia un lugar protagonista.

4-Puesta en marcha:

Producimos la acción nosotras mismas, sin más recursos que nuestro tiempo y energía junto con las ya tan recicladas mantas térmicas.

En Formentera tuvimos la ayuda de dos amigos Pedro García y Miguel Mota, uno hizo de "cuerpo" y el otro grabó y filmó las escenas que se daban.

Intervención en el Sena, distrito 6º, (París, 2015). Fotografía: Paula Valero.

Intervención en *Plaza de Saint Michel,* París. (2015). Fotografía: Paula Valero.

Intervención en el centro de la ciudad, el Marais, (París, 2015). Fotografía: Noémie Laviolle.

En el faro de Formentera, 21 septiembre (2015). Fotografía: Miguel Saiz.

Intervención en *Les Illetes,* (Formentera, 2015). Fotografía: Paula Valero.

Cala Saona (Formentera, 2015). Fotografía: Paula Valero.

Intervención en Cala Saona, (Formentera, 2015). Noemí Laviolle estaba cubierta con la manta térmica. Fotografía: Paula Valero.

5- Puesta en cuestión:

Conclusiones:

Para nosotras esta acción era delicada puesto que sabíamos que podía ser un impacto fuerte y nos daba miedo poder especular con la representación de la vida de la gente que muere por la extrema precariedad, por el olvido de los demás, por la política Europea. No sabíamos bien si mostrarlos en esa cosificación serviría para denunciarlo o más bien para continuar con ese desprecio. En realidad no mostrábamos a nadie en cuestión, hacíamos referencia a un imaginario abierto, para provocar un debate y una reacción donde ellos identificaran la situación como tal. Nos costó mucho probar la acción en la playa, hasta que nos aventuramos. Y ahí nos encontramos con la inesperada reacción de la gente en Formentera. Reconfiguró la acción o le dio un sentido, cayendo su interés en el debate que se dio en el lugar, el cual no pudimos registrar con vídeo por lo delicado de la situación.Seguimos en duda de seguir haciendo esta acción y repetirla en un sitio y para poder grabar los comentarios de las reacciones, aún seguimos dudando y haciéndonos preguntas sobre el valor ético desde la misma.

5. CONCLUSIONES FINALES Y PERSPECTIVAS FUTURAS.

La línea conductora de nuestra tesis se ha construido sobre la relación entre la investigación y la experimentación *in situ*, lo que nos ha permitido llegar a conclusiones que, sin duda alguna, aportarán transformaciones a nuestros modos de hacer en nuestras próximas producciones.

Para ello hemos analizado la evolución de las prácticas escénicas, es decir, las diversas formas de poner en acción una situación, partiendo de la cultura griega hasta nuestros días. Un tema, tratado en el punto 2, que se ha completado con un análisis de los elementos que componen la puesta en escena, lo cual nos ha servido para desarrollar el concepto *puesta en situación*, una expresión-fórmula que hemos encontrado durante el proceso de nuestra investigación, y que en nuestra opinión, pensamos que refleja mejor las prácticas que personalmente hemos desarrollado y que nos ha servido para analizar las propuestas planteadas: artes vivas, escena expandida y performance entre otras, analizadas durante el transcurso de la tesis. Llegamos a esta opción como conclusión respecto a la dificultad que nos suponía utilizar el concepto "puesta en" particularmente "puesta en escena" para analizar formas de realización escénica. Hemos insistido en utilizar el término "puesta en" porque plantea como se crea un ámbito específico de constitución de la acción para que ésta sea un acontecimiento: una *puesta en situación.* Performance proviene de "To perform" que significa realizar y sin duda hacemos referencia en nuestra investigación a la realización, las formas de producción y de materialización de la acción. Durante la tesis partimos en una primera instancia de reconsiderar el término *puesta en escena* literalmente: lo que se pone en escena, la manera de hacerlo. Pero el marco de este concepto era delimitador y nos suponía un problema, respecto a lo que engloban las artes escénicas y a todas las controversias surgidas alrededor de su utilización como definición. Nuestra intención primera de utilizar la fórmula de "puesta en" con "escena" como realización escénica, fue resultando inviable ya que suponía entrar en un conflicto innecesario con prácticas, como las artes vivas, la teatralidad expandida, la performance.

Hemos investigado la multiplicidad de posiciones, planteamientos y puntos de vista de diferentes artistas y teóricos sobre qué es y qué conforma una acción escénica. Esto nos ha planteado una considerable dificultad, ya que el debate es muy amplio y complica en parte el poder llegar a un resumen o conclusión. También esta ha sido la parte de su interés, toda la diversidad de miradas y formas de hacer *una puesta en situación*. Nuestra intención ha sido aprovechar todas estas perspectivas posibles para proponer, en el apartado 2.1, nuestra propio modelo metodológico de análisis sobre la *puesta en situación*. Pensamos que la distanciación que permite el método científico nos ha servido en esta tesis, para no oponernos a ningún tipo de práctica, sino por el contrario, intentar aprovechar al máximo las particularidades que ellas ofrecen, tanto en el teatro como en la performance, las artes escénicas, etc.

Nuestro análisis se ha basado en la búsqueda de modos de producción que activen la potencialidad política que la escena puede activar. Este método consiste en los cinco apartados de análisis:

1-Puesta en acción (*Mise en action*): Contiene la descripción de la acción y el título, el concepto de la propuesta, qué tipo de esquema la construye. Quiénes son los personajes y qué hacen, el lugar de los actores y el público, además de analizar la dirección artística y si ha habido una adaptación de la propuesta. Este apartado nos ha servido para matizar lo que constituía la realización escénica: un dispositivo, una situación, un acontecimiento o un encuentro, etc.

2-Puesta en práctica (*Mise en practique*): Este punto nos ha ayudado para estructurar las formas previas a la realización escénica, en talleres, o formas particulares de "ensayar", experimentar y probar con los participantes con el objetivo de construir la intervención. Plantearnos como se ha pre-producido la acción nos ha servido en algunas ocasiones para encontrar tendencias de trabajo, formas de producción y metodologías desconocidas pero intuitivamente estructuradas.

3- Puesta en lugar (*Mise en place*): Este punto ha sido útil para estudiar la importancia del contexto en la significación de la acción. Por ejemplo, nos ha dado numerosas pistas para analizar una acción en la esfera pública con los elementos procedentes de la

puesta en escena teatral: cómo se ha constituido el espacio escenográfico, iluminación, tipo de vestuario, caracterización de los actores o público y el sonido de la propuesta.

4-Puesta en marcha/obra (*Mise en ouvre*): Este punto ha sido muy fructífero a la hora de examinar y por tanto visibilizar como realmente producimos nuestras acciones en tanto que artistas. A veces podemos conseguir que una institución se encargue de la coordinación, de la logística. Pero lo más habitual es no conseguir un apoyo económico o si se consigue éste no llega a cubrir los gastos. Los recursos en la producción no son solo económicos, sino de diferentes índoles: apoyo de amigos, la confianza depositada en el proyecto, relaciones, etc., que, de otra manera, forman parte también del equipo constituido.

5- Puesta en cuestión (*Mise en question*): Es el momento de cuestionar las acciones realizadas, conclusiones sobre sus debilidades y sus aciertos, y realizar un balance sobre la eficacia de la acción, o cómo ésta se ha reconstituido con nuevos sentidos en el momento de su realización.

En el punto 3 hemos planteados la cuestión sobre la que se ha centrado nuestra tesis: cómo poner la vida en escena. Para abordar esta premisa hemos partido primero de los diferentes análisis sobre la relación con nuestras vidas atravesadas y condicionadas por el contexto socio-económico del neoliberalismo. Para ello nos hemos apoyado en los análisis de Santiago López Petit, Judith Butler, y Gayatri Spivack, que han sido una gran ayuda al considerar un tema fundamental de nuestro trabajo, la afirmación de que la vida es el campo de batalla y también donde reside la potencialidad para su transformación. A partir de ella, y al ponerla en escena, podemos plantear otras maneras de prefigurar diferentes formas de organizar nuestra existencia, otros escenarios sociales más afines con nuestros deseos y necesidades, para entrar en contacto con aquello que la sociedad invisibiliza: lo que no se nombra, no existe. Estas prácticas pueden habilitar espacios de escucha, de público-actores, sobre los conflictos y deseos que nos atraviesan, lo que permite compartir una verdad.

En conclusión la práctica artística puede proponer otros universos de sentido, producir puntos de vista disimétricos respecto a la totalidad de las relaciones de poder del capital y del Estado, crear nuevos sentido de lectura de nuestras vidas en el presente.

Tras exponer esta base de estudio, y refiriéndonos a la investigación de la teoría escénica de José Antonio Sánchez, analizamos prácticas artísticas de lo real. Consideramos fundamental la aportación del Living Theatre en su trabajo intentando eliminar la frontera entre realidad y representación.

Nuestra conclusión es que poner la vida en escena significa ponerla en cuestión (otro tipo de "*puesta en"*) y replantear todo aquello que la hace más "vivible", la relación con la felicidad y el malestar, el empleo de nuestro tiempo. Paralelamente hemos propuesto estrategias que activen una potencialidad crítica mediante la realización de dispositivos escénicos con otras formas de desobediencia como la no-acción. Como analizamos en el punto 3.1, no siempre es la acción la que activa la resistencia, también puede hacerlo la resistencia a la misma.

A lo largo de nuestra tesis hemos considerado cómo la potencialidad se activa y funciona en interacción con la transformación social. Nuestra conclusión durante nuestra investigación es que esta potencialidad es política o podemos constituirla como tal mediante la puesta en situación. Para ello nos ha sido muy útil analizar nuestra relación con el artivismo en el punto 3.1 y con la práctica de otros agentes y movimientos sociales implicados en el activismo, lo que nos ha facilitado el encuentro con modos y estrategias que canalizan eficazmente esa potencialidad, como por ejemplo la celebración, la autorepresentación de la subjetividad, la desobediencia, la afectividad, la escucha y la organización de la sociedad civil, el bailar o el deseo de participación y de restablecer el sentido de comunidad.

En el punto 3.2 hemos analizado producciones escénicas y dispositivos de artistas que han girado hacia lo performativo de los 70, (Living Theatre), y las de otros más actuales como Mapa Teatro, Jérôme Bel o Tino Seghal, con sus particulares formas de trabajar sobre lo real. De ellos hemos elegido las propuestas que tienen un punto en común, la participación de *amateurs*. Estos ejemplos nos han servido para indagar maneras diferentes, formas de trabajar con personas ajenas al mundo de la escena, que

intervienen con su propia realidad vital. En nuestro trabajo hemos observado esta tendencia y la necesidad de implicar en prácticas artísticas a cualquier persona interesada, más allá de la esfera del mundo del arte.

A partir del apartado 4 hemos desarrollado un análisis cronológico de mi práctica artística, lo cual nos ha servido para describir cómo mi trayectoria ha ido evolucionando gradualmente hacia un desarrollo de dispositivos escénicos donde he asumido la total responsabilidad o dirección de la acción. En el apartado del 4.1 analizamos nuestras propias metodologías, tendencias, temáticas y estrategias hasta el día de hoy. Esto nos ha servido a varios niveles, desde la *puesta en cuestión* de mis modos de hacer, hasta cómo descubrir tendencias de trabajo que nos habían pasado desapercibidas. A nivel personal esto es un hallazgo. Tras este planteamiento previo sobre nuestro posicionamiento y formas de trabajo, hemos aplicado nuestro análisis metodológico en cada una de nuestras propuestas.

El seminario de *Teatralidades expandidas* (2013) supuso una gran aportación, un cambio de mirada en mi relación con la producción de artes escénicas donde comencé a valorar el errar, el poder equivocarme y el experimentar con o sin expectativas. Un momento para reflexionar y nutrir nuestro imaginario con otros nuevos, para probar y exponer mi producción, para ser criticada y debatida, lo cual ha sido muy enriquecedor. Fueron unos seis meses de reflexión compartida, en una especie de reposo reflexivo donde poder depurar muchas ideas, compartir espacios de escucha, lecturas y ver otras propuestas artísticas. Poder mostrar una investigación y generar un debate son pedagogías necesarias, crear lugares donde se compartan saberes.

La tesis me ha servido como un balance y análisis de mi producción hasta ahora, pudiendo gracias a ellas señalar aspectos, estrategias que se reiteran y que definen nuestra manera de producir nuestro trabajo. Sobre mis metodologías, podemos concluir la presencia del deseo como punto de arranque, de activación para la creación de puestas en situación.

Otro elemento que hemos observado en resumen es la importancia de la producción de espacios de escucha en artistas que hemos analizado (Jérôme Bel, Mapa teatro, Tino

Seghal) tanto como en mi trabajo utilizando la autorepresentación y la composición de relatos que nos parecen imprescindibles para entender la realidad que compartimos.

En relación a nuestros dispositivos, varios de ellos, como *Agencia Puro Souvenir*, permanecen en el movimiento, son prácticas efímeras que intervienen haciendo referencia a las TAZ (Zona Temporalmente Autónoma) para poder desplazarse a otros contextos y reactivarse de ese modo acoplándose a la realidad del momento.

Por otra parte nos damos cuenta que como proyecto artístico he querido escenificar diferentes sujetos y situaciones, que a menudo carecen de presencia, a veces llamamos a esto falta de visibilidad pero a menudo son conflictos que no se han definido como tales. Tronti consideraba como herramienta posible el conflicto. Cuando podemos escenificar aquello que no se quiere ver como conflicto, se le puede dar una existencia para enfrentarlo a lo que no se quiere más, para otras mejores formas de existencia. Por ejemplo evidenciar las formas de violencia: la negación del derecho a la vivienda o a la salud, derechos básicos. También hemos escenificado otros rechazos: rechazo a la falta de tiempo de vida por el de trabajo, (*Artistas en huelga*) rechazo a un ritmo no compatible con nuestras posibilidades de energía (la propuesta *Ralentizar*).

En el 4.2 hemos analizado el proyecto *Prêt–à-Précaire*, desarrollado en París en 2003, y en Río de Janeiro en 2004, con el que se inicia nuestra práctica de *puestas en situación*. El punto de partida de este proyecto fue trabajar con redes activistas y agentes con ellas relacionado. Realizar este proyecto nos aportó una formación con respecto a la gestión, coordinación y experimentación de este tipo de dispositivos. Esta es la primera experiencia donde trabajamos con participantes para llevar su "vida a escena": una pasarela de reivindicación contra su precariedad laboral. Esto supuso asumir una responsabilidad que desconocíamos: trabajar con personas que se exponen públicamente desde su precariedad y por tanto vulnerables. Durante esta tesis hemos analizado propuestas, que aunque envueltas por el entusiasmo que nos caracteriza a la hora de trabajar con gente, han tenido dificultades de producción que nos hacen reflexionar. Hacer una tesis sobre el propio trabajo da una distancia muy interesante para autoevaluarse, para poder entender qué se hizo, cómo y porqué. Las dificultades han sido cuando hemos trabajado con personas en una situación de extrema precariedad marginalidad o complicadas por otros motivos. Estas situaciones han funcionado mejor

cuando hemos podido contar con apoyos múltiples, para que la red afectiva amortizara la tensión. Esto fue en *Prêt-à-précaire* (2003). En la primera propuesta en París fue muy duro hacer todo el trabajo de coordinación y gestión. Era la primera vez que hacíamos esta propuesta y que asumíamos este tipo de proyectos. Pero en Río de Janeiro (2004) pudimos establecer una red solidaria que se iba multiplicando por ella misma, lo que dio mucha fuerza al proyecto. Parecía que funcionara solo, se habían adherido grupos de diferentes tipos, y lo interesante es como se lo apropiaban. Por suerte hubo mucha gente que sí estaba relacionada con una práctica más asistencial en la gestión del proyecto, varias mujeres como Cinthia Pimenta, Betina Reboledo y colaboradores como Kadao Costa o Iuri, que se encargaban directamente de gran parte de la coordinación. Kadao Costa organizaba la presencia de la favela de Santa Martha, con muchos participantes en su intervención. El peligro que tuvimos fue la presión, y cómo nos afectó estar en contacto directo con la extrema precariedad de estas personas, algo desconocido para nosotras como organizadoras. Nos dejó exhaustas y afectadas, vivimos de cerca situaciones muy graves de violencia, racismo y el estar en contacto con personas muy desamparadas. Esta lección nos hizo valorar la dificultad de este tipo de trabajos, sin un buen resorte de equipo que tenga relación con la asistencia social. Nos dimos cuenta que estábamos desprovistas de herramientas para enfrentarnos a todo esto y que es muy delicado, porque implica una gran responsabilidad al hacer un proyecto donde se trabaja con la representación de estas personas. Lo más importante como conclusión sobre la realización de este tipo de proyectos es la importancia de producir espacios de valoración y de cuidados, como prolongación de nuestra tarea política y como clave de producción cultural.

Estas premisas las hemos seguido desarrollando en otros proyectos que han requerido la elaboración de una *etnografía experimental*, que tratamos en los apartados 4.3 y 4.4 con los proyectos *Agencia Puro Souvenir* y *Costura Social*. En *Agencia Puro Souvenir* se realizó un seguimiento de la intervención de los participantes mediante entrevistas, y debates para consensuar formas de autorepresentación que se adecuaran al proyecto. Queriendo evitar cualquier tipo de exotización de su precaria situación, generamos un dispositivo donde cada persona se situaba como anfitrión que invitaba a un público limitado para contarle su vida, sus recuerdos y su situación presente. Estos dispositivos fueron eficaces para provocar la escucha, que es un primer paso necesario para

conseguir que sean consideradas socialmente. Son relatos que necesitamos conocer para abordar la realidad. Es por tanto la construcción del dispositivo y la pre-producción de la acción la que puede dar lugar a una dimensión que dignifique a la persona que interviene, que le lleve a considerar y recordar que a pesar de su difícil situación tiene derecho a un futuro mejor.

Costura Social se desarrolló en sus inicios junto con la cooperativa de costureras de Cidade De Deus, de Rio de Janeiro. Más tarde yo realizaría este proyecto en París con adolescentes de las zonas periféricas de la ciudad. Para este proyecto producimos una publicación donde cada participante podía aportar sus propias conclusiones. Las mujeres de la cooperativa dijeron que, por el hecho de ser invitadas a participar y el hacerlo, les había aumentado su autoestima, lo que les motivó para proponer otros proyectos que tuvieron un real impacto en la comunidad. Esta cuestión nos parece fundamental, el hecho de que la autoestima puede ser un motor para construir un espacio más adaptado en comunidades con dificultades como era el caso en las de Cidade de Deus.

La diferencia entre *Costura Social* y *Prêt-à-précaire* fue muy significativa, sobre todo porque en la primera contábamos con recursos económicos. Esto cambió considerablemente las perspectivas. El hecho de poder remunerar a todos los participantes aumentó la eficacia de la acción, pues podían considerarse como profesionales en prácticas (arte, costura, etc) que cuesta legitimar socialmente, además nos permitió contar con una ayuda especializada, lo cual redujo el tiempo de producción y, en consecuencia, el desgaste personal que sentí en el proyecto *Prêt–à-Précaire* donde nuestro principal capital era nuestro compromiso personal.

En el apartado 4.5 hemos analizado el proyecto de *Plañideras Culturales*, realizado por el grupo de acciones *Zona de maniobras*, surgido a raíz de mi proyecto *Recorridos por zonas precarias* en la Sala Parpalló. Con este grupo hemos realizado varias acciones críticas tratando sobre la precariedad, la corrupción política, las cuestiones de la construcción del genero, etc.

Nuestro grupo *Zona de maniobras* se ha apoyado en una base afectiva fuerte, en una gran complicidad y componentes muy variados, cada cual aportaba aquello que sabía hacer en diferentes campos, fotografía, diseño gráfico, caracterización, vestuario. Lo

que suponía un aporte importante, aunque no compensaba nuestra falta de recursos económicos, que limitaba nuestras posibilidades de intervención. Tampoco teníamos claro qué era lo que nos proponíamos conseguir con este grupo. Pero todos estos inconvenientes no fueron suficientes, como para impedirnos producir acciones como *Plañideras Culturales,* que fueron eficaces y que cumplieron sus objetivos, es decir, conseguir cierta repercusión mediática sobre el tema de la precariedad cultural.

En el punto 4.6.1 hemos planteado, con las acciones *We can dance* en la Cité Internationale des Arts (París) y *Puesta en cuestión* en Matadero (Madrid) una reflexión sobre el bailar como potencia de activación personal. En estas acciones pudimos comprobar la fuerza de las complicidades y procesos de escucha entre los participantes. Analizar estas acciones nos ha sido muy útil, pues nos ha permitido comprobar como una consigna simple pero bien estructurada, puede activar la potencia que tiene la presencia de la comunidad, aunque sea efímera e inestable porque refleja simbólicamente la fuerza de la colectividad.

Hemos utilizado la celebración como dispositivo que puede convocar a la "comunidad", en cuanto a un deseo compartido de reconexión, donde se planteen en escena formas inéditas de cooperación social y de organización política. No hemos tenido como objetivo con nuestra relación con los participantes "empoderarles", ni ser quiénes les active su potencia, es demasiado pretencioso e ingenuo creer que podemos hacer algo así desde nuestra posición como artistas. Más bien la latencia está ahí disponible para tener o no su propia presencia cuando un grupo de gente se reúne para una realización escénica. La relación entre nuestra convocatoria y la participación de los invitados desconocidos, está basada en actos de confianza como una apuesta y un riesgo necesario, y para ello podemos proponer proponer dispositivos en el que nos sorprendamos al ver el resultado: al re-descubrirnos en esa potencialidad.

En conclusión los espectadores se transforman en actores y se constituyen como co-creadores de la realización escénica, dando nuevas formas de relación entre efectos y significados de la propuesta.

El punto 4.6.2 habla de nuestro proyecto *Sociedad de visita,* realizadas en París y Córdoba. Son intervenciones, experiencias totalmente libres, sin expectativas, sin la

presión de tener que mostrar un resultado acabado y basadas siempre en la improvisación. Fruto de intercambios con los participantes, se generó un proceso de investigación donde afloró la necesidad de tantear, probar y sobretodo el deseo de jugar. Gracias a las propuestas experimentadas estos últimos años, hemos podido comprobar la eficacia del *modus operandi* que hemos utilizado: generar consignas de intervención como el hecho de bailar, pero basadas en la libertad de movimientos de cada participante, la elección y expresión personal en el interior de la colectividad. Este planteamiento de libertad de elección, lo hemos utilizado también con respecto al público, al que en algunas ocasiones hemos estimulado a participar, pero sin presionarlo en ningún momento. Nuestra invitación quedaba desdibujada para que pudieran conectar con su deseo participar o no. *Sociedad de visita* tuvo realmente una actitud un poco dadaísta, con la que los participantes y el público conectaron rápidamente. Una conclusión significativa es que la gente necesita participar o realizar acciones colectivas, que rompan la lógica impuesta por la sociedad, el "sentido común" y la rutina de lo cotidiano.

Paula Valero. *Sociedad de visita en el Centro Pompidou.* 2015

En el punto 4.6.3 exploramos el análisis del proyecto *Territorios compartibles/ La vida en escena* donde realizamos la acción *Transformer*. Tuvimos la posibilidad de realizar una acción que desde hacía tiempo deseábamos materializar pero carecíamos de medios para hacerla. En esta acción asumimos por primera vez la coordinación y producción creativa: escenografía, idea, dirección. Supuso una formidable experiencia y un desafío

que estimuló nuestro deseo de seguir investigando en los dispositivos que nos veníamos planteando desde hacía algún tiempo. En esta acción, por vez primera el público invitado podía participar y liberarse totalmente en el desarrollo de la acción. En cualquier caso su presencia daba ya sentido a la acción. Durante las acciones que hemos realizado siempre hubo gente que se apuntó a las intervenciones que no eran los habituales de *Sociedad de visita*, había un efecto de contagio, un deseo de querer participar de acciones y "coreografías" comunes que se escribían sobre la práctica y la forma propia de expresión de cada participante.

Nuestra conclusión al respecto es que *la puesta en lugar,* la disposición de los elementos y el contexto (luces, música festiva, actores dando un determinado ambiente a la situación) pueden provocar la acción, pues el público intervino continuamente y de forma bastante desinhibida.

En el punto 4.6.4, hemos expuesto la performance *Artistas en huelga.* El dispositivo partía de una recuperación y un cambio de contenido de la acción de Yoko Ono y John Lenon. *Artistas en huelga* provocó un intenso debate que desencadenó un proceso de investigación, reflejado más tarde en mi proyecto *Elogio de la procrastinación* previsto para 2018. La relación entre una acción y el debate que provoca nos parece interesante puesto que es una manera eficaz de activar el diálogo. En el proceso de esta tesis el proceso de "poner en cuestión" nos ha llevado a descubrir relaciones entre diferentes acciones. Además de la ya citada, podemos referirnos también a otras como por ejemplo *Cuerpos* o a *Displacements, realizada* en Formentera, una acción que estimuló un amplio debate en la playa y que tratamos en el punto 4.6.5.

Otras conclusiones finales son una autocrítica a nuestra forma de trabajar. En particular al hecho de haber estado materializando quizás demasiadas acciones, lo que nos ha ocasionado un desgaste y un agotamiento, en algunas ocasiones, considerables. El haber realizado una mayor producción de acciones tiene dos partes, una positiva y otra negativa. Lo negativo es haber creído en hacer mucho, y realmente, no por más cantidad vamos a conseguir más cosas. La conclusión personal es que no se trata de añadir, sino de elegir, proyectar y depurar, siendo mucho más rentable a varios niveles. Economizar energía, tomar cierta distancia para reflexionar más y desarrollar el tiempo de investigación y así la preparación de las acciones. Muchas han salido desde nuestros

propios recursos, de energía y afectivos (acompañamiento en las acciones). Algunas veces no nos quedaba otra opción, como era con la manera de trabajar de *Plañideras Culturales*. Realmente necesitábamos ensayos para definir qué hacían las *plañideras* en acción, definir cada personaje. Pero no lo podíamos hacer, era difícil poder coincidir con los tiempos de vida de cada cual, porque *plañideras* implicaba realizar una actividad que no llevaba consigo una remuneración. Esa precariedad ha atravesado otras prácticas y la espontaneidad se imponía como la única posibilidad de producción.

Por todo esto, también valoramos el hecho de pasar a la acción también cuando el objetivo no se basa en hacer una acción final, sino que el interés está en una investigación basada en la experimentación. Esto lo valoramos como positivo, el haber realizado acciones sin expectativas con su resultado, permitiéndose jugar y comprobar que pasa cuando juegas a hacer, con una carga lúdica, en su intención. Así ha sido con *Sociedad de Visita* o *Displacements,* le hemos dado la importancia al proceso más que a las acciones resultantes. Esta falta de expectativas hacia el resultado o la eficacia de la acción, ha sido algo que nos ha distendido mucho, nos ha proporcionado extender el campo de estudio, y del disfrute también. Anteriormente, algo nos preocupaba mucho en acciones más antiguas de corte artivista: el que la acción funcionase, que fuera eficaz, que cumpliera con todos los objetivos. Esta manera de funcionar contenía una exigencia que ha marcado cierta inflexibilidad para probar otro tipo de acciones que queríamos indagar. Cuando nos hemos permitido experimentar y con ello errar, éste campo ha sido el que ha definido muchas otras propuestas después. Algunas acciones nos servían para poner a prueba cuestiones que analizábamos, y al ponerlas en "escena" podíamos entender que resultaba, que potencialidad tenía o donde no se daba. Con estas formas de trabajo hemos realizado acciones erradas, o que necesitaban otra configuración. En la acción que hicimos con el techo dorado en *Displacements,* cuando recorrimos parte del centro de la ciudad con ella, la gente que nos observaba no entendía nada, nos preguntaban y se quedaban sorprendidos cuando les hablábamos del sujeto de la acción, de habitabilidad, hospitalidad, etc. No se entendía. No llegaba. Esta acción funcionaba como un happening que hizo disfrutar mucho a la gente que lo realizó, pero a la gente que lo observaba en la calle le producía un extrañamiento. Noemie Laviolle mi compañera en *Displacements,* estaba dentro de la acción, realizándola. Yo fuera, haciendo fotos. Y con la distancia de estar fuera pude comprobar que la acción se quedaba incompleta, no conectaba con la gente. En el balance que

hicimos después con mi compañera, a ella le había parecido maravillosa, se lo pasó muy bien junto con los demás. Pero no es suficiente pasárselo bien cuando se hace una acción en la esfera pública con una consigna política. El debate que tuvimos sobre este tema junto con otros visitantes, nos sirvió para reconfigurarla y proyectarla en otras propuestas. La asociación *Avvaz* nos invitó a proponer una acción con presupuesto para la manifestación por la cumbre del medioambiente de la *COP21* en París en 2015. Propusimos esta misma idea del techo que esta vez aumentaría mucho en su tamaño, implicando consigo más participación (25 m x 25 m) y con la pregunta inscrita que lanzó Bruno Latour en una conferencia de la *COP21*: *¿Cómo vamos a organizar nuestra existencia?* La resolución a la acción fue inscribirle al techo una pregunta valiosa en un contexto diferente (una manifestación) y poderla ampliar para que pudiera entenderse más la idea de techo desplazable. Un techo que al desplazarlo por el gesto de hacerlo, simbólicamente adquiriría un simbolismo con la hospitalidad, la afectividad, con el refugio (manta térmica). Desgraciadamente no pudimos hacer la acción porque cerca de la fecha de la *COP21* hubo un gran atentado terrorista en París y al gobierno decretar el estado de urgencia, prohibieron las manifestaciones.

Muchas acciones que hemos propuesto en una gran parte, se han dado desde una precariedad económica o de tiempo (por no disponer de mayor disposición para hacerlo por diversos motivos). Esta ha sido una impronta habitual, trabajar con una inmediatez, la rapidez de reacción, que corresponde en suma a nuestra capacidad de respuesta actual social frente a los diversos momentos de la vida. Poder proponer procesos pareciera algo difícil de sostener, ya que vivimos con una falta de tiempo, y con un exceso de cosas por hacer.

Durante la tesis hemos hablado muchas veces de la clave de la hipótesis: la potencia (e incluso desde una manera indirecta de la impotencia). Pero debemos concluir, que no hemos pretendido sobrevalorar en nuestro análisis la potencia como fuerza que, aunque política, no tiene la garantía de ser eficaz.

> Una fuerza política no es nada (no tiene ninguna fuerza) si no arraiga en un "mundo" que rivalice con el dominante en términos de “formas de vida deseables” (…). La política es una disputa entre diferentes formas de vida, sensibilidades, ideas de felicidad. La toma del poder no sirve de nada si no se proponen mundos alternativos. (Fernández-Savater, 2017).

Nuestras acciones ponen en cuestión, más que posibles acuerdos o desacuerdos sobre que sería una vida "más vivible" en términos de Butler (2009), la potencia que posibilita a las acciones que desde el hecho escénico puedan plantear otras formas de mirar como potencial transformador.

A lo largo de nuestro estudio, hemos afirmado que la potencia que nos interesa en esta tesis es política. Para ello hemos analizado y apelado a la inteligencia política de los movimientos (feministas, anticapitalistas, antirracistas etc.) como fuente de referencias y de inspiración, en los que la creatividad social se activa, donde se dan formas coherentes y eficaces de articulación de la presencia de la comunidad, en los que se ha sabido problematizar las situaciones y visibilizar los conflictos junto con una alta capacidad de reacción.

Ello nos ha dirigido nuestro interés a analizar las acciones que ponen "la vida en escena", ya que para todos los implicados, (artistas como espectadores) son acciones constitutivas de realidad que nos interesan en cuanto a cómo responden a una urgencia política de transformación social, que nos relacionen a la realidad directamente y por tanto a la vida con escenificaciones políticas de la ciudadanía y formas poéticas de intervención política.

Boris Charmatz propuso junto con su proyecto *Musée de la danse* (El Museo de la danza) y el teatro de la ciudad de Paris, un concurso llamado *Danse élargie* (danza extendida) un plataforma de encuentro con artistas emergentes (coreógrafos, directores, artistas, músicos) venidos de más de 20 países. El concurso en 2017 premió a artistas provenientes de Siria, Corea, y de la periferia de París, aunque el proyecto sirve de valoración de todas las propuestas presentadas. Cuando vi las propuestas me quedé muy sorprendida por la calidad y la pasión de estos artistas jóvenes intentando sacar adelante su trabajo. Charmatz les propuso a todos representar a la vez sus propuestas en el mismo escenario, cada cual en una zona del mismo. La suma de sus acciones en esa simultaneidad planteaban un diálogo poético, se iban entrelazando entre ellas, y vimos la potencia que hemos estado nombrando durante nuestra tesis, aquella de poner en escena un inventario de nuestras posibilidades, una forma de recordatorio, una muestra de lo que se nos olvida que podemos y somos, y lo más valioso: todo lo que podemos crear juntos.

Laurent Philippe y Agathe Poupeney, *Danse élargie.* 2017.

Durante nuestra investigación, nos hemos dado cuenta de mi necesidad de potenciar la presencia de los cuerpos en libertad, en acciones como *Transformer, Puesta en Cuestión* o algunas de *Sociedad de visita* donde se repite la intención de que el deseo de los participantes por realizar la acción sea el vector de fuerza que la atraviese.

En nuestras acciones se han dado coreografías que se han compuesto libremente en el mismo momento de intervención, con consignas escasas (permanecer en determinado tiempo) pero con la libertad de mostrarse, bailar, en suma decidir su forma de expresión, aquella que desde el acto las represente. La presencia de esta libertad de acción, transformada en potencia política es la clave: poner en valor la vivencia singular que tiene lugar por un cuerpo distinto que otro que también baila, plantear escenarios donde cualquier tipo de cuerpo tenga lugar. Acciones de un espíritu anárquico, aquel que relaciona la responsabilidad de la acción, la libertad para estar en lo colectivo desde una subjetividad pero proyectando un "mundo compartido":

> La coreografía ocurre en el momento en que se plantea una relación. Es posible que esa sea una de las razones por las que la atención, centrada hasta hace unas décadas en el movimiento del cuerpo y en lo que este representa, ha tenido que ser desviada, haciendo incluso que desaparezca de escena. Pero el cuerpo no desaparece porque sí. Lo que hace es desplazarse unos metros, lo justo para dar a ver el espacio que permitirá un cambio en las relaciones sociales que la escena refleja y que guardan la promesa de un mundo compartido. (Naverán, 2008, p.181).

En cuanto a nuestras perspectivas de futuro están en la continuidad de la realización de acciones asumiendo un papel en la dirección de las mismas. Una conclusión fundamental es cómo, progresivamente, hemos ido trabajando desde lo colectivo a lo individual como responsable de la acción o el proyecto. Gracias al camino andado, hemos aprendido a coordinar, gestionar y dirigir, proyectos de los que, gradualmente

hemos ido asumiendo la responsabilidad total. Esto nos ha supuesto un alivio, muchas veces me he visto a la práctica asumiendo la dirección, la coordinación, y tomando las decisiones que no compartíamos. Asumir la dirección nos ha dado un espacio de libertad creativa, lo que también significa responsabilidad a asumir la acción. Trabajar en grupo es realmente difícil, aunque muchas veces muy enriquecedor, ya que aquello que no puedes aportar tú, lo aporta otro componente del equipo y si funciona bien el resultado es mucho más óptimo que si lo haces sola.

Ahora nos interesa poder seguir con proyectos donde podamos invitar a participar desde las propias propuestas creativas o teóricas de los invitados, cada cual con su lugar y espacio de intervención. Uno de nuestros proyectos futuros es *Elogio de la procrastinación* (2018), un proyecto elegido en convocatoria pública para el Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana. Este proyecto es el resultado de la investigación iniciada en la performance *Artistas en huelga*, analizada en la tesis y que ahora se volverá a realizar del 18 de enero al 18 de mayo de 2018. Esta investigación en vías de desarrollo comenzó hace un año durante mi residencia artística en la Cité Internacional de Arte de París con mi acción *Artistas en huelga* (2013). De ahí surgió un intenso debate con diversos docentes de filosofía de la Universidad de Paris 8 sobre la subordinación de la vida al capital, que me sirvió para valorar el profundizar en las posibilidades de esta investigación desde la práctica y la reflexión compartida. Desde el texto de Paul Lafarge *Derecho a la pereza*, el rechazo al trabajo cultivado por Marcel Duchamp y estudiado por Foucault, y diversas actitudes críticas que lo plantearon como protesta. La procrastinación es un concepto de las sociedades actuales que consiste en posponer las tareas para otro momento. Este síntoma que se insiste en combatir para ser lo más productivo posible (hasta con manuales de autoayuda) es sin duda la imagen del agotamiento común frente a la aceleración y precarización de nuestras existencias, colapsadas por una cantidad de trabajo y obligaciones que no llegamos a desempeñar en su totalidad. Elogiar la procrastinación tiene por objetivo valorarla, como gesto de desobediencia, a la colonización de la vida por la producción. Al no hacer todo lo que se supone que tenemos que hacer, se plantea una revuelta contra el tiempo de trabajo, una afirmación de libertad absoluta y una relación positiva y de confianza con la vida en un sentido de continuidad que contrasta con el actual sentido de un no-futuro que nos gobierna. Mi propuesta para *Escletxes* se inscribe en mi forma de hacer y en una de las

tendencias del arte de hoy: con un componente participativo, procesual, performativo y de reflexión.

El proyecto se compone de tres apartados. Uno es la parte teórica de investigación, un espacio abierto de debate con invitados para nutrir el campo de estudio. El segundo apartado, la propuesta expositiva, la cual se escapa a su forma convencional. En la sala, durante el tiempo de exposición, en lugar de obras de arte, se expondrá la búsqueda de los gestos improductivos de los actores que la habiten. Esto es un trabajo gestual, corporal, de danza, y voz. Ellos compondrán un listado de gestualidades que se seleccionarán para constituir la performance que cierra el final del proyecto: *Elogio de la procrastinación*. La sala albergará durante esas 4 semanas, sus procesos de experimentación e interacción con el público al que se le invitará a participar con sus propias gestualidades y de sus listas de cosas por hacer. El tercer apartado es la acción escénica, que parte de estas listas realizadas por el público. En escena, los actores, partiendo del concepto que son los sujetos que pasan a la acción, propondrán acometer esas cosas por hacer para liberar al público de tener que hacerlas y de la culpabilidad por no haberlas hecho aún. La libre interpretación de los actores sobre las listas, se dará desde gestos improductivos, inútiles a un despilfarro, el absurdo.

Nuestra continuación se centrará también en reproducir las propuestas de *Transformer* y *Puesta en cuestión* en otros ámbitos de intervención y en nuestros talleres pedagógicos con proyectos con *Displaced* y *Costura social.*

6. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel.* Paris: Champs essais.

Artaud, A. (1964). *Le Théâtre et son double).* Paris: Gallimard.

Aslan, O. (2014) *Metteurs en Scène et scènographes du XX siècle.* Lausanne: L'age d'homme.

Aslan, O. Aubert, C. Bourbonnaud, J.L. Jacquot, J. Ouaknine, S. (Jean Jacquot). (1970). *Les voies de la création théatrale.* París: Centre national de la recherche scientifique.

AAVV **(**2014). *Détruire les Villes avec poésie et subversion, Desurbanisme, Fanzine de critique urbaine (2001-2006*). Grenoble: Le monde à l'envers.

AAVV. (2001). *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Agamben, G. (2007), "¿Qué es un dispositivo? *Sociológica,* año 26, número 73. Barcelona: Gedisa.

Badiou, A. (2009). *Éloge de l'amour.* Paris: Champs essais.

Barba, E. (2012). *Obras escogidas, volumen IV*. La Habana: Alarcos.

Benasayag, M y Scavino, D. (1997). *Pour une nouvelle radicalité.* Paris: La Découverte.

Bernabeu, M. (2011). *Panorama (New economy), Serie Mise en scéne XIII 2010-2011*. Madrid: Universidad complutense de Madrid.

Brecht, B. (1971). *Ecrits sur el theatre.* París: L'Arche.

Boal, A. (2002) *Jeux pour acteurs et on-acteurs. Pratique du Théâtre de l'opprimé,* París: La découverte.

Boal, A. (1990) *Méthode Boal de théâtre et de thérapie*, l'arc en ciel du désir, París: Ramsay.

Bourriaud, N. **(**2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Boyd, A.y Mitchell, O.D. (2013). *Bella revuelta, La caja de Herramientas para la revolución,* Santander: Mil razones ligeras.

Blisset, L. (2000). *Manual de la guerrilla de la comunicación.* Barcelona: Virus.

Butler, J. (2014) *Qu'est-ce qu'une vie bone*? París: Editions Payot & Rivage.

Cansinos Assén, Rafael (2010) *La huelga de los poetas*. Madrid: Arca Editores.

Careri, F (2013). *Walkscapes, El andar como práctica estética.* Barcelona: Gustavo Gili.

Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidian*. París: Gallimard.

Cheng, F. (2006). *Souffle-Sprit.* Paris: Éditions du Seuil.

Comité invisible. (2014). *À nos amis.* París: La fabrique. Careri, F. (2002).

Comité Invisible. (2007). *La insurrección que llega*. París: La fabrique.

Corbeira, D. (2007). *Arte y revolución.* Madrid: Brumaria.

Deleuze, G. Tiqqun. (2012). *Contribución a la guerra en curso*. Madrid: Errata Naturae.

De los Angeles, A. (2008). *El arte en cuestión,* Valencia: Diputación de Valencia, Sala Parpalló.

Estrada, M. (2003). *Pensando y actuando en el mundo. Ensayos críticos sobre la obra de Hannah Arendt*. México D.F: Colección ensayos. Universidad autónoma metropolitana.

Expósito, M. Corbeira, D. (2007) *Arte y revolución.* Madrid: Burmaria.

Ferreira, F. (2005). *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Río de Janeiro: Ediouro.

Fischer-Lichte, F. (2014). *Estética de lo performativo.* Madrid: Abada.

Fischer-Lichte, F. (2008). *The transformative power of performance.* New york: Routledge.

Fritsch, L. (2014). *Le grand Livre du theatre.* París: Eyrolles.

Gordon Graig. El espacio como espectáculo. Madrid: La casa encendida.

Gac. (2009). *Pensamientos practica, acciones.* Buenos Aires: Tinta y limón.

Herrera, A. Le Boeuf, P. Copedé, M. Innes, C. (Antonia Castaño) (2009). *Edward*.

Huxley, A. (2013). *Le meilleur des mondes.* París: Feux croisés.

Jetzer, G. Sharp, C. (2014) Le mouvement, Performing the city. Berlin: Distanz Verlag.

Joseph, I. (2002). *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa.

Joseph,I. (1999). *Erving Goffman y la microsociología*. Barcelona: Gedisa.

Kantor, T. (Denis Bablet). (1985). *Le théâtre de la mort*. Suisse: L'age d'homme.

Kunst, B. (2009). *Danza y trabajo*. En Isabel de Naverán y Amparo Ecija (Ed.).

Lafargue, P. (1969). *Le droit à la paresse.* Paris: la Découverte.

Lazzarato, M. (2014). *Marcel Duchamp et les refus du travail.*Paris: Les praires ordinaires.

Lehmann, H.T. (2013). *Teatro potdramático.* Murcia: Cendeac, Ad Litteram.

Lefèbvre, H. (1947). *Critique de la vie quotidienne I, Introduction.*París: Grasset.

Lemoine, S. y Ouardi, S. (2010) *Artivisme art politique et résistance culturelle,* éditions Alternatives, París.

Le Robert, R. (2009). *Dictionarie de la langue du Théatre, Mots et Movers du théâtre.* París: Agnes Puerron.

L'extrait, F. Et Kahn, F. (2006). *Nouveaux territoires de l'art*. Paris: Editions Sujet/objet

Lista, G. *La scène moderne. Enciclopedie mondale des arts du espectacle dans la seconde moitié du XX siècle.* París: Actes Sud.

López Petit, S. (2009). *La movilización global: breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: traficantes de sueños.

Molina, M. (2000). "Arte comprometido y movimientos vecinales en Valencia". *Fuera De Revista de Arte*. Nº 2 Nueva Época.(Primavera de 2000)

Molina, M, (2002). "Crónica de las intervenciones y disentimientos de las últimas décadas en Valencia". *Papers d'Art* nº 81. Girona

Mosquera, G. (2007). Arte y política: *contradicciones, disyuntivas, posibilidades. Arte y revolución.* Madrid: Brumaria.

Naverán, I. y Ecija, (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: ARTEA.

Ortiz, R. (2015). *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI / El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena.* México: Conaculta Inba.

Pavis, P. ((2012). *L'analyse des spectacles*. París: Armand Colin.

Pavis, P. (2010). *La mise en scène contemporaine* Paris: Armand Colin.

Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro, dramaturgia, estética y semiología. Barcelona: Paidós.

Perec,G. (2000) *Espèces d'espaces.* Paris: Galilée.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur emancipé.* Paris: La Fabrique.

Sánchez, J.A.(2017). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea.* Madrid: Visor.

Sánchez, J. A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Cuaderns portàtils.

Sánchez, J. A. (1994). *Dramaturgias de la imagen*. Castilla: Universidad de Castilla la Mancha.

Spivak, G. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Ediciones Macba.

Tartar, E. (2011). *Grand Fictionnaire du théâtre de la rue et des boniments contemporains*, Paris: Editions L'Entretemps.

Thoureau, H.D. (Granger, M.). (2017). *Pensés sauvages*. París: Le mot et le reste.

Toledo, C. Kirós, C. Imhoff, A. (2016). *Les potentiels du temps, art et politique.* París: Manuela editions.

Torres Monreal, F. Oliva, César. (1994). *Historia básica el arte escénico.* Madrid: Cátedra.

Tsé, L. (2007). *Tao Te ching.* Madrid: Alianza editorial.

Parramón, R. (2007). *Arte, experiencias y territorios en proceso*. Calaf: Idensitat Associació d'art contemporani.

Raqs Media collective. (2014). *Es posible porque es posible*, Madrid: CA2M, Centro de Arte dos de Mayo.

Sassen, S. (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfonterizo,* Madrid: Traficantes de sueños.

Ubersfeld A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théatre*. París: Seuil.

Unamuno, M. (1968). *En torno al casticismo***.** Madrid: Austral-Verde.

Veinstein, A. (1992). *La mise es scène théâtrale et sa condition esthétique*. París: librairie théâtrale.

Vinaver, M. (Michel Henry).(1998). *Écrits sur le théâtre*, editeur. Paris: L'arche.

Páginas web y referencias online [última consulta 20 de mayo de 2017]:

Abderhalden, R. (6- 2016). ¿Artes Vivas? Reflexiones sobre una práctica artística indisciplinada. Conferencia dirigida por la UNAL Facultad de artes de Colombia. Recuperado de: https://www.youtube.com

Badiou, A (2016). *Questions aux artistes.* Theatre de la Commune D'auverbilliers. http://lacommune-aubervilliers.fr

Bailey, B. (2014, 12 de julio). J'ai voulu analyser le racisme et la xénophobie à notre époque. *Les Inrokuptibles.* http://www.lesinrocks.com

Bausch, P. (2011,17 de enero). El miedo creador de Pina Bauch. *Nueva revista de arte y cultura, cuaderno 130.* Recuperado de http://www.elultimoremolino.wordpress.com

Beck, J. (1968). Abajo las barreras, la historia del Living. Primer Acto: nº 99 (agosto). Recuperado de: https://www.macba.cat

Bellorini, B. (2014, 28 de noviembre). Près de Paris, l'exposition "Exhibit B" perturbée par des manifestants. *France 24.* Recuperado de: http://www.france24.com

Bernat, R. (2012 , 29 de febrero). Si los políticos hacen teatro, hagamos política en el teatro. El mundo. Recuperado de: http://www.elmundo.es

Bieman, U. (2001, junio 21). *Reorganizing Women on a Global Scale. (Remote Sensing).* Recuperado de: http://www.geobodies.org.

Bel, J. (2014,19 julio). Mundo Nuovo. *Arte tv.* Recuperado de: http://info.arte.tv/fr

Benasayag, M.(2017, 13 de mayo). Ritos / ritmos, nuevos imaginarios posibles. Topografías de la discrepancia urbana. Recuperado de: http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es

Bey, H.(1991). *Zona temporalmente autónoma.* La Haine. Recuperado de: https://lahaine.org/

Borja-Villel, M. (2016, 2 de noviembre).Lo contemporáneo:instrucciones de uso. *El Pais.* Recuperado de: http://cultura.elpais.com/

Boullosa, N. (2013, 3 de abril). "Wu wei".*Fair*.Recuperado de: https://faircompanies.com

Cirugeda, S. (2011, 7 de abril). *Recetas urbanas.* Recuperado de: http://www.recetasurbanas.net/

Colomer, J. (2016, 30 de noviembre). X-Ville, cuando la utopía deviene realidad. Postcripts. Recuperado de: http://postpostpost.org

Colomina, B (2016, 6 noviembre). La cama se convertirá en la nueva oficina. *El periódico*. Recuperado de: http://www.elperiodico.com

Cornago, O. (2010, 8 de marzo).Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. *Artea.* Recuperado de: http://artesescenicas.uclm.es

Deleuze, G. (2007, 28 nov). Página 12. El intelectual. Página 12. Recuperado: https://www.pagina12.com.ar

Dubbelboer, M, (2010, 16 mayo). Un théâtre des poètes. Les innovations de la mise en scène symboliste. vol. 11, n° 8. *Acta fabula*, Recuperado de: http://www.fabula.org/revue/

Durán, B. (2015, 9 de noviembre). La obligación postmoderna de la felicidad. *Psicología y comunicación.* Recuperado de: http://psicologiaycomunicacion.com

El mundo. (14, de noviembre de 2016). ¿Qué es el manequin challenger, el reto al que se apuntan los famosos?. El Mundo. Recuperado de: http://www.el mundo.com

Eraso, S. (2013, 2 de Diciembre). El sida treinta años después. *Santi Eraso.* Recuperado de: https://santieraso.wordpress.com

Esteva, G. (2014). La Ecología del Gozo en Nuestros Movimientos y espacios Radicales. *Auckland*. Recuperado de http://opinion.wordpress.com

Etchell, T. (2002 4 de abril). The show must go on. *Jerome Bel.* Recuperado de: http://www.jeromebel.fr

Expósito, M. & Romá, V. (12- 2016). El autor como productor de esfera pública. Alexander Kluge. Jardins de cooperació. Conferencia dirigida por La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona. Recuperado de: https://www.youtube.com

Expósito, M. (2004). La Imaginación Radical, carnavales de resistencia. Recuperado de http://www.hamacaonline.net

EZLN (2012, 21 de diciembre). Comunicado del comité clandestino revolucionario indígena comandancia general del ejercito zapatista de liberación nacional. *Enlace zapatista.* Recuperado de: http://enlacezapatista.ezln.org.mx

Fernández-Savater, A. (2015, 31 de enero). Reabrir la cuestión revolucionaria, lectura del Comité Invisible. *El diario.* Recuperado de: http://www.eldiario.es/

H.I.J.O.S. (2012, 16 de febrero). Nuestra única venganza es ser felices. *Página 12.* Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar

Jacoby, R. (2005, 5 de diciembre). No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones. *Colección Educación.* Recuperado de: http://www.coleccion.educ.ar

Latout. B. (2015, 4 de febrero). El capitalismo nunca será subvertido, será aspirado hacia abajo". *The Clinic.* Recuperado de: http://www.theclinic.cl

Kiarostami, A. (2016, 2 de julio). Kiarostami i l'amistat. *El nacional.* Recuperado de: http://www.elnacional.cat

La situación. (2016,19 de octubre). Concepto. *Arte por venir, encuentros en Cuenca.* Recuperado de: https://lasituacion2016.org/

Lehmann, H. T (2012, 15 de agosto). El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político. *Clarin.* Recuperado de: https://www.clarin.com

Lidell. A. (2011). Soy una hooligan, una salvaje. Batuques i somnis. Recuperado de: http://butaquesisomnis.blogspot.fr

Meir, S. (2016, 22 de febrero). Yo soy el niño 'adoptado' en Mauthausen por el futbolista español. El mundo. Recuperado de: http://www.elmundo.es/

Valencia,V. V. (2008, 1 de febrero). Testigo de las ruinas. *Mapa teatro* Recuperado de: http//:www.mapateatro.org

Mapa Teatro. (Productor). (2005). Testigo de las ruinas. Recuperado de: https://vimeo.com/19431640

Manen, M. (2012, 19 de diciembre). Cuando el arte pasa como la vida. *La vanguardia*. Recuperado de: http://www.lavanguardia.com

Mbembe, A. (21 de enero 2017). Pensar con los demás con la esperanza de cambiar radicalmente lo existente y hacer emerger un mundo común. (Actualización de estado de Facebook). Recuperado de: http//:wwwfacebook.com

Mncars, (2014, 22 de mayo). Teatralidad, Itinerario por la colección del Reina Sofía. *Artea*. Recuperado: http://arte-a.org

Naverán, I. (2008). Desviando la atención. De la representación del cuerpo al cuerpo vector en la nueva danza Macba. Recuperado de https://www.macba.cat/.

Negri, T. (2011, 1 de noviembre). El 15M es el gran momento de la reaparición de la democracia republicana. *Periódico Diagonal.* Recuperado: https://www.diagonalperiodico.net

Ortiz, R. (2016, 23 abril). La hegemonía de la representación moderna. Entrevista a Rubén Ortiz. *Desinformémosnos.* Recuperado: https://desinformemonos.org

Panero, L.M. (2001, 30 de octubre). Seré un monstruo pero no estoy loco. *El País.* Recuperado de: http://elpais.com/

Paniagua, J. M. (2017, 9 de abril). Celebraciones rituales: Una reflexión en abierto sobre la "nueva ola" artístico-cultural. *Alexi.* Recuperado de http://www.revistalexia.es

Rancière, J. (2010, 15 de mayo). La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada. *El Público.* Recuperado de: http://blogs.publico.es

Reina Sofía, Museo. (2010), Para quienes disfrutamos trabajando. *Redes*. Recuperado de http://www.museoreinasofia.es.

Rizk, B. (2013). Mapa Teatro y la reconfiguración de la ciudad neoliberal.*International Hispanic Theatre Festival of Miami.* Recuperado de: http://artesescenicas.uclm.es

Rolnik, S. (2006, 10 de octubre). Geopolítica del chuleo. *Instituto Europeo para las políticas culturales progresivas*. Recuperado de http://eipcp.net/

Rodríguez Marcos, J. (2001, 30 de septiembre). Entrevista a Leopoldo María Panero. Recuperado de http://www.elpais.com

Sharp, P. (2017). The liberators. Recuperado de http://www.theliberators.com.au/

Sulcas, R. (2015, 13 de mayo). Gala. *The New York Times*. Recuperado de: http://www.jeromebel.fr

Segade, M. (2016, once de enero). Cualquier arte a partir de la década de los 60 es indisociable de la política. *La voz de Galicia.* Recuperado de: http://www.lavozdegalicia.es/

TransAmériques. (Productor). (2016). Présentation de Jérôme Bel au Festival TransAmériques.http://www.theatre-video.net

Viana, I. 2013, (2 de diciembre). John Cage el hombre que compuso el silencio. *ABC*. Recuperado de: http://www.abc.es

7. NOTAS:

[i] Stop desahucios es la plataforma que ha trabajado durante muchos años para combatir los desahucios forzosos de los habitantes de sus casas por impago de hipotecas bancarias.

[ii]La acción tuvo lugar en el Centro Cultural Pompidou y en la Villete, pudimos verlo el sábado 29 de marzo a 19.30 hr de 2015 en el centro Pompidou. Ver:
http://lavillette.com/evenement/lesprit-de-groupe/

[iii] Realizada en el Nouveau Théâtre de Montreuil, en el 19 de 21 septiembre 2014.

[iv] Gàlere significa en francés algo similar a estar en una situación complicada, difícil. A esta palabra le añadimos TOP, un término de la moda, podríamos decir como "sufrimiento Top" no es fácil traducir porque es un término que no tiene una traducción literal.

[v] No podíamos decir pret-a- precaire porque sonaba a preta precaria y preta en jerga brasileña significaba negra, y por tanto quedaba muy peyorativo.

[vi] Un casting no selectivo fue puesto en lugar, anunciado por periódicos, radios y televisiones alternativas, con el fin de encontrar personas trabajando en sectores diferentes ya sean públicos o privados, anunciado por medio de periódicos, radios y televisión alternativa, con el fin de contactar con gente que no perteneciera a ninguna organización o medio militante. Se organizó un equipo de casting: se elaboró la publicidad del mismo : carteles, anuncios para periódico, anuncios para la radio… Se efectuó una pegada general de los carteles por las zonas comerciales. En el casting se les hacía las preguntas para rellenar el cuestionario, el cual es la fuente de datos para elaborar mas tarde el guión del desfile.

[vii] Esta frase, "Danzar su vida", hace referencia al mismo título de una gran exposición que realizó el Pompidou en 2011 donde relacionaban el arte contemporáneo y las vanguardias.

[viii] Fue invitada para realizar esta acción en el marco del encuentro de Comunidades Inestables para Intermediae, en la
http://www.mataderomadrid.org/ficha/5268/comunidades-inestables.html

[ix] Comunidades Inestables: Arte, prácticas sociales y aprendizaje colectivo. Tuvo lugar de 10 al 12 de marzo de 2016. Comunidades inestables se propone como un encuentro abierto en el que, a lo largo de tres días, poder construir un espacio provisional de acción, reflexión e intercambio entre agentes e iniciativas especialmente interesadas en la confluencia entre las prácticas artísticas, los procesos sociales y el aprendizaje colectivo.

[x] Para más información del proyecto creamos un blog donde colgar toda la información y la documentación de las propuesta en proceso:
http://territorioscompartibles.weebly.com/

[xi] Esta acción la ha realizado Esther Ferrer durante más de 20 años en diferentes ciudades del mundo sea a título personal, sea compartiéndola con otros participantes desde diferentes convocatorias, en diferentes contextos. Ha tomado en algunas intervenciones una significación de cartografiar el barrio que se ha recorrido.

[xii] Este texto es el descriptivo de Esther Ferrer sobre su propia acción que ayuda en nuestro estudio para completar los sentidos que tomaron en el proceso de mtaerialización de la acción.

[xiii] Hijos es el colectivo o movimiento social de Hijos de desaparecidos de la dictadura argentina. Activo y en relación con Madres de plaza de mayo, han producido un imaginario sobre el olvido, el perdón y la justicia social para con lso militares de la dictadura.