

**BARCELONA
20-21
MARZO
2013**

**V JORNADAS
SOBRE
LA INCLUSIÓN
SOCIAL
Y LA EDUCACIÓN
EN LAS ARTES
ESCÉNICAS**



GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



de Teatros,
Auditorios,
Circuitos y
Festivales
de industria pública

LA CASA ENCENDIDA



Reino de los Países Bajos



Institut del Teatre
1913-2013



**Diputació
Barcelona**

ÍNDICE

PRESENTACIÓN V JORNADAS | pag. 3

20 DE MARZO | pag. 4 • 36

Agenda

Ponencias

Seminario

Micropresentaciones

21 DE MARZO | pag. 37 • 88

Agenda

Ponencias

Seminario

CUESTIONARIO DE EVALUACIÓN | pag. 89

EVALUACIÓN DINÁMICA DE LAS PONENCIAS | pag. 90 • 92

VALORACIÓN DE LAS JORNADAS | pag. 93 • 99

CONTACTOS | pag. 100 • 108

Participantes

Ponentes

Organización

Agradecimientos

PRESENTACIÓN

Las **Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas** se celebraron los días 20 y 21 de marzo de 2013 en Barcelona, en la sede del **Institut del Teatre**, enmarcadas dentro del programa de actividades que este año conmemora el centenario de esa prestigiosa institución educativa.

Las **Jornadas de 2013** fueron organizadas conjuntamente por seis instituciones públicas y privadas: **el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el British Council España, la Embajada del Reino de los Países Bajos en España, la asociación Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, el centro cultural y social de Caja Madrid “La Casa Encendida” y el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona**, que ejerció también de anfitrión y sede de las sesiones de trabajo y de los espectáculos.

El programa de trabajo de las **Jornadas 2013** se diseñó con objeto de dar un paso más en el objetivo general de abordar y poner al día la situación de la inclusión social en las artes escénicas en España y en diversos países de nuestro entorno cultural, tratando de dar respuestas y orientaciones a los profesionales dentro de la delicada situación actual en este campo artístico, incidiendo en nuevas fórmulas de financiación y en cómo se abordan estos temas en el ámbito de la educación reglada. Todo ello intentando dar respuesta a las demandas de los propios participantes en anteriores ediciones de las Jornadas.

Se invitó a un selecto panel de ponentes entre los que, aparte de la ya habitual presencia de profesionales del Reino Unido, de los Países Bajos y de España, se amplió en esta ocasión a personalidades relevantes de países como México e Israel, donde se están llevando a cabo proyectos de calado artístico, comunitario y educativo. Las **Jornadas 2013** también recuperaron la programación de espectáculos: uno de la compañía de danza del Institut del Teatre, **IT Dansa**, que actuó el primer día y otro de la compañía sevillana **Danza Mobile**, que clausuró las Jornadas.

Las **V Jornadas** abordaron diferentes temáticas bajo dos formatos de presentación: ponencias matinales a cargo de los ponentes y seminarios-debate por la tarde. A estos últimos se invitó a participar, aparte de a los propios ponentes de la sesión matinal, a diferentes expertos en las materias previstas, en un espacio abierto al diálogo con los asistentes, propiciando el contraste de pareceres y la pluralidad de opiniones y experiencias.

Por último, con objeto de dinamizar el contacto y el intercambio entre los asistentes se habilitaron unos espacios y horarios concretos para encuentros informales, fuera del programa oficial de las Jornadas, para que una serie de participantes intercambiaran experiencias y presentasen sus proyectos, dándolos a conocer a otros asistentes de las Jornadas.



V JORNADAS
SOBRE
LA INCLUSIÓN
SOCIAL
Y LA EDUCACIÓN
EN LAS ARTES
ESCÉNICAS



20 DE MARZO

Agenda

9.15 h.

Acreditaciones y recogida de documentación.

Vestíbulo del Institut del Teatre

10.00 h.

INAUGURACIÓN OFICIAL

(Teatro Ovidi Montllor)

10.30 h.

1er ponente (Teatro Ovidi Montllor)

EDUARDO KOFMAN (Israel-Argentina)

Director del Teatro para la convivencia.

“Teatro por la coexistencia”

11.30 h

Pausa

12.00 h.

2º ponente (Teatro Ovidi Montllor)

JO VERRENT (Reino Unido).

Asesora y comisaria

“¿Qué estás mirando...?”

13.00 h.

3er ponente (Teatro Ovidi Montllor):

DAVID CAMPS (España).

Vocal de cultura de la Junta Directiva de la Asociación Española de Fundraising.

“Fundraising cultural: factores clave de éxito”

14.00 h.

Pausa para almuerzo.

15.30 h.

Espectáculo de danza (Plaza Margarita Xirgu)

IT DANSA: “Kamuyot”

Coreografía de Ohad Naharin

Espectáculo abierto al público en general

16.30 h.

SEMINARIO-DEBATE (Teatro Ovidi Montllor)

“Artes escénicas aplicadas:

Inclusión social y comunidad”

Modera: Eva García, coordinadora de las V Jornadas.

Participantes: Eduardo Kofman,

Lucina Jiménez, entre otros.

18.00 h.

Pausa

18.30 h.

CONCLUSIONES de la Primera

Sesión (Teatro Ovidi Montllor)

De 19.30 a 21.00 h.

Panel de micropresentaciones para participantes en las V Jornadas.

20 DE MARZO

Teatro por la coexistencia

Eduardo Kofman

¡Apláudanme después [Aplausos] ! Trabajo con árabes y judíos, en Israel, sobretodo en la ciudad donde vivo desde hace 8 años, **Nazaret Illit**. La violencia que se generó a partir de la segunda intifada fue muy grande para ambos grupos. Esta es la realidad del medio en la que me muevo [muestra una diapositiva con símbolos de las comunidades hebrea, musulmana y cristiana]: todo está mezclado. La distancia que separa la Nazaret bíblica de la ciudad en el que vivo es de treinta metros. La distancia ideológica son años luz. Lo que quiero a través del teatro es acercar las dos etnias, creando el mensaje de que es posible, en una generación, vivir en una sociedad diferente. Trabajo con adolescentes cristianos, árabes judíos y emigrantes etíopes y rusos. Hace dos años empecé a trabajar con adultos, con discapacitados y con adultos normativos, si se puede decir así.

[Muestra imágenes].

Este es un mapa de Israel, sin entrar en implicaciones políticas: del norte al sur hay 600 kilómetros, mientras que del Mediterráneo al Jordán sólo hay 50 kilómetros. Esta es la zona donde vivo **Nazaret Illit** [muestra un mapa de la zona] rodeado de tres ciudades judías: el resto son pueblos árabes. Mi médico es árabe, los pediatras de mis nietos son árabes... todo está mezclado. *¡Y como por arte de magia volvemos al medio oriente!* Estas son fotos desde el balcón de mi casa: este es el monte Tabor, que dentro de la liturgia cristiana es importante, y esta población es Daburia, árabe. Detrás hay un pueblo beduino, y esto es Ismael, y esto es K'far Cana, también muy importante para los cristianos...Y ahora a lo concreto.

¿Qué me planteo? Convivir entre etnias. Afianzar y respetar la identidad individual y colectiva. No quiero borrar la identidad ya que cada uno es lo que es con su paquete y sus raíces, sus pros y contras. Pero claro, medio oriente es complicado. Se vive una gran tragedia de la que todos somos víctimas, porque la violencia



no pregunta si eres judío o árabe: la violencia es violencia. Utilizo el teatro para intentar solucionar conflictos. Para que los adolescentes y adultos aprendan a aceptarse y que existen los otros. Lo que le digo al árabe, es que la realidad es que el judío existe. Está a tu lado y vive a treinta metros tuyos. Y viceversa, al judío le digo que la realidad es que el árabe existe y vive a veinte metros. La realidad no se puede negar, para vivir mejor hay que aceptarla.

Tenemos que ponernos en la mentalidad de un adolescente, que ve al otro como el enemigo que quiere exterminarlo de la faz de la tierra. Lo que quiero es que confíe, conseguir crear una confianza mutua. Entregar su cuerpo, sus emociones y sus sensaciones ante un grupo y después, ante un público. Lo que parece básico, que es confiar, es un trabajo arduo. Lo que me encuentro en la primera clase, cuando entro, es que árabes y judíos se miran con recelo. También se puede decir suavemente que se miran con bronca, y siendo menos suave que se miran con odio. Pero a pesar de eso algo se movió internamente para cruzar una línea que ahora están dispuestos a cruzar: la confianza.

El resultado del trabajo de un año es confiar en el grupo y hacer una obra conjunta, que se representa ante las dos comunidades. No me conformo en ir a unos cuantos pueblos: se presenta en tantos lugares como etnias haya.

Cuando hablaba de respeto creo que empiezo desde lo amplio. Trabajo con una asistente social: yo hablo en hebreo, en la medida de mis posibilidades, pero quiero que en la clase haya siempre una traductora de árabe. Los adolescentes árabes entienden y hablan mejor que yo el hebreo, pero es necesario que haya las dos lenguas. Yo tengo dos nietos, su padre es israelí, mi hija es argentina. Yo y mi hija les

20 DE MARZO

Teatro por la coexistencia

Eduardo Kofman

hablamos en castellano, y ellos me responden en hebreo. Pero mi identidad es argentina, y no hay que borrar la identidad propia. Por eso hay siempre las dos lenguas, y por eso los programas de los espectáculos están escritos en árabe y hebreo. [Muestra una imagen]

Quiero enseñaros esta diapositiva: *¿Qué se ve?* Tres personajes. Esta chica es rusa, *¿se nota no?* Cabellera rubia. Ella es judía original del país, y él es árabe. El árabe da una orden a una rusa y una judía la ayuda: Las relaciones de poder salen disparadas por los aires.

Objetivos del proceso: para quién, cómo, qué quiero decir, porque... y sobre todo, lo básico es estar dispuesto a cambiar. Estar dispuestos a abrir el cerebro y a cambiar.

Metodología del trabajo: Sin actores no existe el teatro.

“Tenemos un texto que se escribe en tantos idiomas como etnias haya. Así se escribe una constitución. Trabajo con estereotipos de poder, de identidad, la historia personal de cada uno sale reflejada.”

Hay un chiste que circula en Israel sobre el estereotipo, para que nos hagamos una idea del contexto: *¿Cuál es la diferencia entre una madre rusa y una hija rusa?* Diez euros. *¡Es terrible!* Porque incluye a todas las rusas dentro de la etiqueta de que todas son prostitutas. Y así, todos los árabes son terroristas y todos los judíos se deleitan con la sangre de los árabes. Pues bien: la intención es romper estos conceptos y estereotipos. Mediante el juego teatral visualizo y muestro que hay relaciones de poder y no poder, dentro de Israel, entre árabes y judíos. Pero

como todos son adolescentes ven que sufren las mismas situaciones.

Trato de que intenten aprender cuál es su identidad. Que sepan quiénes son y de donde vienen, y sabrán a donde van. Hay un dicho que afirma *“cuantas mas raíces tengo, más alas tengo”*. Hay que trabajar sobre la identidad propia individual para trabajar después con la global. Los chicos árabes lo primero que hacen al hablar de identidad particular es dibujar una bandera Palestina. Y hay que empezar a trabajar.

Lo más fácil es ser violento: deslegitimar al otro. Eso no vale. Al final quiero que trabajen en una historia, después de ocho meses hay un encuentro en el que cada uno explica su historia personal, y eso sólo es posible porque se ha creado un clima de confianza. *¡No tienen ustedes ni idea de las terribles historias que aparecen!* Y en meses se ve como los adolescentes que antes se separaban ahora son capaces de confiar y ser confidente con el otro.

Clemencia: *¿Qué quiero decir?* Que el otro piensa distinto. El adolescente tiene tendencia a hablar en plural, cuando lo mejor es que digan... yo pienso. Que utilicen su identidad y confíen.

¿Qué intento? Que si haces una crítica que sea constructiva. Que no haya charlas cuando otro habla. Para un adolescente judío, más o menos occidental, el teatro es un elemento. Para un chico o chica musulmana exponerse en público es un tema más peliagudo. Por eso quiero intentar que haya respeto.

Cuídate vos porque cuidándote en los juegos vas a cuidar al prójimo. Lo que es importante es que lo que para nosotros es una expresión de cariño para otras etnias puede atentar contra la identidad sexual y puede significar una violación de la intimidad. Para los judíos religiosos hay que mantener la distancia. No puedo permitirme acercarme y abrazar a una chica judía religiosa.

20 DE MARZO

Teatro por la coexistencia

Eduardo Kofman

Bueno, esta tarde hablamos de los ejercicios que hago.

¿Cuáles son las dificultades? Miedo. Para el que no lo conoce -y para los que nos dedicamos al teatro- siempre hay miedo: un adolescente de estos, que en su casa dice que no hay diferencia, su padre se encuentra que su hijo se va a encontrar con el enemigo. Los adolescentes sufren presiones de su familia. Qué va a decir sobre mí mi comunidad, familia.... Se crean estigmas. Mi método era seguir dando clases cuando volaban gente por los aires en Tel Aviv y el ejército entraba en las casas. Ir a dar clases ya no yo, sino que adolescentes se trasladen de un punto A a B implica también jugarse su propia seguridad, pero estos chicos de 15 a 17 años son héroes y no se dan cuenta, tienen -con perdón de la expresión- flor de cojones. Entran en contradicción, en crisis. Cuando hay un atentado o hay un ejercicio del ejército de Israel, se preguntan: *¿Qué hago yo aquí? ¿Qué sentido tiene lo que hacemos?* La politiquería que existe en todas partes del mundo es difícil de superar.

¿Qué se logra? o ¿qué se intenta lograr? Superar miedos, estigmas. El adolescente no cree en su fuerza creativa. No tiene ni idea de lo que puede llegar a hacer. Se trata de ayudarlos a crear de forma pacífica. En un teatro como este con adolescentes, cuando actúan los judíos hablan en hebreo, y cuando entran los árabes contestan en árabe. "¡Pero Eduardo! "Me dicen, "¡Voy a hablar en árabe y no me entenderán!". "Pues actúa bien y te entenderán el sentido, sea ruso, castellano o hebreo".

Y ver con inocente ojo de latinoamericano es increíble: veo que he sentado a un papá árabe al lado de uno judío, que se miran en la platea (para decirlo con delicadeza, con distancia), pero que ellos ven en el escenario un grupo ya consolidado, que sabe trabajar todo tipo de emociones... luego hablarán uno o dos minutos. De qué, es igual, *¡de sus niños!* Pero ese minuto o dos no es fácil.

Demostrar con el ejemplo que se puede: todo esto me lleva a pensar y a sentir que uno no está de paso en esta vida, no estamos sólo para consumir oxígeno. Hay una esperanza. No es fácil, yo salgo muchas veces con terribles dolores corporales, porque la tensión existe. Porque trabajar con estos colectivos es abrir la caja de Pandora con unos demonios que no se sabe cómo se pueden controlar. Pero siempre, antes de salir a escena, leo un poema en árabe y hebreo, se la leo en español, para que sea más fácil:

Honrar la vida

No.

*Permanecer y transcurrir
no es perdurar, no es existir,
ni honrar la vida!*

*Hay tantas maneras de no ser
Tanta conciencia sin saber,
Adormecida...*

*Merecer la vida no es callar y consentir
tantas injusticias repetidas...*

*Es una virtud, es dignidad
¡Y es la actitud de identidad
más definida!*

*Eso de durar y transcurrir
no nos da derecho a presumir,
porque no es lo mismo que vivir
¡Honrar la vida!*

No.

*Permanecer y transcurrir
no es perdurar, no es existir,
ni honrar la vida!*

*Hay tanta pequeña vanidad
en nuestra tonta humanidad
enceguecida.*

*Merecer la vida es erguirse vertical,
Más allá del mal, de las caídas...*

*¡Es igual que darle a la verdad
y a nuestra propia libertad
la bienvenida!*

*Eso de durar y transcurrir
no nos da derecho a presumir,
porque no es lo mismo que vivir
¡Honrar la vida!*

Mercedes Sosa

20 DE MARZO

Teatro por la coexistencia

Eduardo Kofman

“Y lo que hacen estos grandes héroes cotidianos, grises, anónimos, es honrar la vida,”

cruzar el Rubicón, que es muy pesado. Cambiar la biblioteca entre su cerebro y su corazón y estar dispuestos a cambiar y aceptar el cambio.

Y les doy un último ejemplo. Hace dos años paro a tomar un café. Viene un chico. Me para y me levanta *-que no es muy difícil con mi peso-* un chico árabe cristiano. Nunca te lo pude decir, pero tu proyecto me salvó la vida. *¡Qué va!* Y me cuenta. Tuvo, después de la obra, un terrible accidente de tráfico. Y estuvo en un hospital seis meses. Cuando sus excompañeros se enteraron, se hacían turnos en el hospital y en su casa. Para darle ánimos. Si no hubiera sido por el proyecto no los hubiera conocido, pero hubiera seguido pensando que el otro no le importo. Y me enseñaron desde su actitud concreta, cuán importante soy para el otro y cuán importante es para mí el otro.

[Aplausos]

No tienen idea de la emoción que siento. Estoy despierto desde las seis de la mañana. Me he tomado un café antes de subir al escenario. Soy un agradecido, porque tengo la suerte de trabajar en lo que me gusta. Sentir un desafío cada mañana. Sentir que apporto. Sentir que es más lo que recibo que lo que apporto. Ustedes no tienen ni idea de la emoción que siento gracias.

Una última imagen: *¿Qué dice aquí?...* En hebreo Shalom y en árabe Salam. *¿Hay diferencia en el grafismo? ¡No!* La palabra “paz” se escribe igual en árabe y hebreo. Entonces, si la palabra igual se escucha igual, se dice igual, y se escribe igual, *¿Por qué no la practicamos?*

[Aplausos]

Turno de preguntas:

Pregunta: *La emoción ha sido compartida. ¿Cuál es la motivación de estos chicos, y qué pasa después?*

Eduardo Kofman: Porque están allá es un gran misterio. Lo más complicado fue el primer grupo, que tuve que reclutar casi individualmente. Pero cuando ven el espectáculo dicen... *¡Mum!* No es sólo actuar en un escenario. Creo que están podridos de la cantinela del enemigo. E intentan.

¿Y después? Un diez, veinte por ciento siguen en contacto fraternal. No intento que se casen entre ellos, pero son fraternales. Y quiero creer que algo se les movió en el cerebro y en el corazón. Y no es poca cosa cuando antes era el 0%. Y siguen en contacto. La desestructuración es tal en esa sociedad que aún y no estando en contacto ven distintas las cosas. No sienten distinto cuando hay muertes, pero ven distinto.

Pregunta: *Desde el punto de vista afectivo ¿Qué pasa? A modo de reflexión, que gran pago, con el ejemplo que has puesto. A parte del trabajo de inclusión con las distintas etnias, tienen posibilidades artísticas después?*

Eduardo Kofman: Trabajo con adolescentes y adultos. Si alguien descubre su vocación, bienvenido sea. Por eso nunca hago pruebas de selección. Sólo quiero que vengan. Creo que cada uno tiene creatividad. Hay tres alumnos de los 500 que han pasado que están actuando. *¿Qué crees que son, árabes o judíos?* Los tres son árabes. De los tres dos musulmanes. De los dos, una es mujer. La mentalidad es distinta. Y cuando los veo actuar en un programa de la televisión israelí, que se llama “trabajo árabe” que habla de dos amigos, un árabe y un judío, en el que el árabe trata de judaizarse... cuando lo veo en este programa irónico, ácido, a mí se me cae la baba.

20 DE MARZO

Teatro por la coexistencia

Eduardo Kofman

¡Cuando menciona que empezó conmigo mi ego salta!

Pregunta: *Ha dicho que trabaja con espectáculos de creación. ¿Qué temática trataba? ¿Qué material?*

Eduardo Kofman: Lo primero que me dicen es que temas quieren: Romeo y Julieta. Ok.

Yo trabajo con un equipo de producción. Uno o dos de cada etnia. La parte del ensayo, de tres horas, me reúno una vez cada quince días, con el equipo de producción. Ellos toman nota de las anécdotas, de lo que pasa... entonces con ellos buscamos un cuento que sirva de marco. Y partimos entonces lo que decimos “*la historia de mi vida*” así que cada obra es distinta. La última era en una sociedad del futuro en la que no hace falta trabajar. Pero lo que pago la humanidad a cambio es perder individualidad y creatividad. El gobierno era un smile. Y existían dos guerrilleros, cuyo objetivo es, a través del juego, el teatro, el deporte, la música, hacer una actividad subversiva. La vestimenta oficial era remeras blancas y pantalones negros. Los subversivos llevan colores. Son todas ideas suyas. Otra idea eran unos personajes que se pierden en una tormenta y encuentran cuadros que se presentan. *¡Intento no hacer sólo Romeo y Julieta!*

Pregunta: *Gracias. La transformación que llevan a cabo los integrantes del grupo es lo que hace el arte, ¿Qué pasa con los espectadores? ¿Qué sucede en cada región? ¿Qué mensajes has recibido de la población?*

Eduardo Kofman: En el Medio Oriente, la escala de valores es distinta a la que tenía en Argentina y en España. Cuando se sienta un árabe al lado de un judío, como la chica que esta a tu lado, piensas que si viene de un pueblo árabe es la primera vez que le toca sentarse con tanta cercanía con una mujer. Yo me hago una crítica: la teatral, si estuvo bien, etc. Y la crítica de la platea: miro que pasa en la platea. Ellos son los

que dan ejemplo. Entonces, cuando termina el espectáculo, esperando que salgan los chicos, y yo veo hablando a la gente, puedo identificar los “*estereotipos*” *¡Pero los veo hablando entre ellos!* Algo les pasó, uno no es impermeable. Y si por lo menos tres minutos, dos minutos que hablan, está muy bien! Que se escuchen es muy importante, en Medio Oriente –y no es fácil. Lo que aquí parece una tontería ahí es un logro.

Pregunta: *¿De dónde obtiene financiación y qué apoyos tienen de las comunidades?*

Eduardo Kofman: *¡A mí también me gustaría saber de dónde tengo financiación!* No, municipalidades, durante años la Embajada de Estados Unidos, un ente que se llama “*Creación del pueblo*”... esta la gente de la Diputación. No está bien pagado, pero no lo hago por dinero, aunque quiero comer. Hay una Fundación, Abraham, padre de judíos y árabes, que trabaja en este tipo de proyectos. Es difícil, pero se puede, como decía Obama.

20 DE MARZO

¿Qué estás mirando...?

Jo Verrent

Muchas gracias por haberme invitado a Barcelona. Como vivo en Yorkshire aún tenemos nieve por lo que es un placer poder salir sin bufanda ni gorro a la calle.

Primero les contaré algunas cosas sobre mí misma. Soy *“una chica para todo”*: No tengo una gran institución, título ni edificio. Me sitúo como comunicadora sobre la diversidad en el arte en el Reino Unido pero cada vez más, también fuera. Trabajo como consultora y también me dedico a hacer de crítica. Me encargo de producir el trabajo de otros y exponerlo en lugares distintos. El año pasado empecé a crear trabajo propio. Otra cosa que quiero contar es que soy sorda. Entre los doce o los trece perdí la capacidad de audición (*antes pensaban que no hacía caso a nadie, y que era un problema de autoridad*). Ahora llevo un implante, justo aquí, tengo una sordera grave, y tengo media capacidad de audición y media sordera.

Tengo todas las ventajas de escuchar y de ser sorda: no oigo a mi marido roncar por la noche y siempre me impongo en cualquier discusión, ya que puedo sencillamente apagar y así siempre digo la última palabra.

Veo muchas obras, así que hablaré de la escena del Reino Unido y mostraré algunos cortos que realicé el año pasado, no porque quisiera ser realizadora o directora de cine, sino porque tenía ante mí unos trabajos que tenía que captar –y de alguna manera– porque si no se perdería una parte de su efecto y quería poder transmitir el legado de esos trabajos. Así que me tuve que arremangar y convertirme en productora, conseguir fondos y grabarlos. Todos los vídeos están disponibles en la página web thespace.org mantenida por la BBC y el Arts Council dentro de una plataforma mayor para todo tipo de trabajos.

Otra cosa que hago es hacer siempre una cosa distinta: cada día hago algo que no he hecho nunca. La diferencia es deliciosa, ¿no? Así que cada día hago algo que no he hecho antes. Ayer



en el aeropuerto por ejemplo, caminé por todas partes sin utilizar ninguna escalera mecánica. Otra cosa que hice es ponerme un piercing en la nariz; desde los dieciséis que quería, pero no me había atrevido nunca. Así que después de treinta años de quererlo lo hice. *¡He tardado treinta años en tener la valentía de hacerlo!* Me preocupaba que diría la gente, pero sí creo en la diferencia, pues tengo que ser más firme en mis convicciones. A mi madre no le gusta, pero bueno.

Por cierto, quizás es algo que tiene que ver con los estereotipos rusos, pero *¡ahora mi madre se cree que soy una prostituta rusa!* [En referencia a la conferencia de Eduardo Kofman]. A los 46 una tendría que esforzarse mucho, ¿no? [Risas] Pero bueno, en mi tarjeta de presentación pone eso, que la diferencia es deliciosa; pues de eso vamos a hablar hoy.

¿Cuáles son los beneficios de la diferencia?

¿Por qué es buena? Pues bien, creo que es una cuestión de equidad e igualdad. Tenemos que representar a todo el mundo, no sólo a los que cumplen ciertas características. En el Reino Unido y en Europa en que la diferencia es algo interesante. Estamos hartos de la repetición, de lo monótono. Por lo que apreciamos cada vez más la diferencia. Cuanto más diferentes somos, más fácil es ver lo universal. Y esto es lo más interesante. Creo que el trabajo artístico que es distinto muestra obras más atractivas, frescas, nos cuentan algo que no hemos visto antes. Así que es algo también nuevo para mí. No es una falta de, sino una novedad. Es algo que de hecho supone una validez mayor para todos. Así que cuando miramos una obra, creada por un grupo o alguien que tenga una idea distinta que la nuestra, dependerá del prisma con el que lo interpretaremos cuando veamos esa obra. Y todos nosotros configuramos un papel al generar

20 DE MARZO

¿Qué estás mirando...?

Jo Verrent

estos prismas para mirarlos, al configurar un marco con el que miramos las obras. Para ello repasaré con vosotros distintas obras.

Primero hablaré de un proyecto de **Janice Parker, private dancers** que es una instalación física, con cinco salas, y el espectáculo tiene lugar en las salas pero también fuera. Como parte del espectáculo el público ve las cinco salas, ve la estructura; pero cuando empieza, personas que creíamos que eran parte del público, que hacían cola como nosotros, también forma parte del espectáculo. Es algo que inquieta. Después, en las salas, en distintos momentos se ve la gente bailando, pero el bailarín puede que te invite a bailar y te observe, en una sala pequeña, de uno a uno, lo que hace la gente el bailarín que baila. No tienes a tus amigos, no tienes esa separación del escenario y la platea, únicamente participas de una representación íntima. Lo que ves es la humanidad que estableces con el bailarín. Hay bailarines que son discapacitados que se mueven según su estética.

[Vídeo]

La verdad es que el público estaba dividido. A mí me encantó es una de mis obras favoritas, hace mucho que la veo. Pero hay gente que estaba incómoda, el baile uno a uno les molestaba, no veían el elemento estético de la danza. Así que se generó un debate sobre qué es la calidad de una obra: *¿La calidad vista desde el público, o es la calidad desde dentro de la misma obra?* Para analizarlo creo que contextualizar la intención es importante. La intención que subyace ahí le da a esa obra precisamente una calidad extra, incluso para quien no le gusta, si se le explica el contexto, acabaran aceptando y entendiendo su calidad.

¿Qué obra representas ante qué público?, he aquí lo importante.

La cronología, el desarrollo afecta a la calidad. Los recursos económicos, el personal, las pericias y capacidades técnicas, ¡claro!. Para mí, desde el mundo del que provengo es importante

que en la práctica se incluya a todo el mundo. Es un valor a tener en cuenta.

Hablamos también de la manera que entendemos la discapacidad, entendiendo los valores que la sociedad crea alrededor de la discapacidad. En mi opinión yo no soy discapacitada por no poder oír, es una realidad, un hecho vital: lo que me bloquea es que no haya subtítulos en la pantalla, que no haya un traductor de signos... lo que me bloquea, por ejemplo, es que se me acabe la pila del auricular, cosa que me pasa a menudo, pero no soy discapacitada.

En el Reino Unido junto con el **Arts Council** empezamos a montar el **“enfoco del caso creativo”** dejar de mirar las barreras, y mirar las singularidades de la comunidad artística:

“No hablamos de discapacidades, vamos a hablar de qué ofrece, qué es diferente, qué artista nos da algo diferente.”

Se trata de buscar cambiar de óptica por así decirlo y darle una segunda mirada que antes no habíamos visto. En mi opinión la calidad no tiene que ver con hacer hipótesis. Aún suponemos -en Inglaterra-, que lo que hace un discapacitado es arte menor, una basura, pero si no sales de esa óptica, todo lo que veas no será artísticamente bueno, porque ya llevas unos anteojos. Para mí la calidad no tiene que ver sólo con la técnica, como no me conmueva, no funciona como arte. Tiene que tener conexión emotiva y hacerme ver algo que no había visto antes.

También tiene que ver con la formación: en mi opinión puede haber calidad en un artista sin formación. Fijaos si no en la emoción que puede haber en la obra de un artista, sin valorar su formación. No es sólo intentar ser alguien que no eres. Tampoco tiene que ver con la captación

20 DE MARZO

¿Qué estás mirando...?

Jo Verrent

de fondos. Es una cuestión de los anteojos que llevas.

El artista individual o una compañía pequeña pueden llegar a la misma calidad que una grande. Pero sin embargo, podemos conseguir más potencial con una gran institución: conseguir más impacto. El año pasado, por ejemplo, y con motivo de la celebración de los Juegos Olímpicos en Londres, los sin techo tuvieron la posibilidad de participar en un programa cultural, algo nunca hecho. Se les invitó al **Covent Garden** y a la **Royal Opera House**. Se tomó una decisión acertada: se colaboró con la organización de la Opera que no quería que las compañías de los sin techo utilizaran su escenario. Porque competirían con unas expectativas del público muy altas, ya que ese público esperará el mismo nivel que hay habitualmente en un lugar como este. Entonces crearon un espacio nuevo al lado del bar, en la **Royal Opera House**. *¿Qué público vendrá?* Si es sólo el típico de la Royal quizás no funcione. Queríamos que la mitad del público fueran los sin hogar, pero mezclados con los que van a ver ópera normalmente. Y que el público se mezclara. No era muy fácil de combinar, y no fue fácil. De hecho no tuvo mucho éxito pero salieron temas interesantes. Por ejemplo, hubo un gran debate sobre el alcohol, ya que es uno de los factores que hacen que te quedes sin hogar. Pero para los que van a la opera, tomar alcohol es normal en un día de fiesta. Es muy difícil una mezcla así. Creo que con grandes conversaciones se pueden tender puentes, pero no sólo siguiendo el deseo de una organización. Hay que ser coherente con el entorno social.

Vamos a ver otra obra de este ciclo: **Claire Cunningham: Menage a trois**. Ella lleva muletas y tiene muchos problemas físicos. Hizo un espectáculo muy ambicioso también para los Juegos Olímpicos. Ahora actúa internacionalmente en Qatar, y supuso la posibilidad que la viera un público mucho más

grande del que normalmente tiene acceso, gracias a la participación en los juegos olímpicos.

La manera que tiene de moverse, todo lo que utiliza dentro de su obra es que ella ya tiene una relación con las dos muletas. Eso le impide conseguir una pareja, así que era muy particular, pero habla de lo universal del amor, sobre nosotros y los demás. Hizo una metáfora que un público grande podría comprender. Ha perfeccionado su trabajo técnico para bailar con las muletas; *¿qué se podía hacer en un contexto de danza con sus muletas?* Trabajó las capacidades de interacción con sus muletas, un trabajo muy concienzudo para poder expresar lo que quería.

Ahora os pondré el trabajo de **Jez Colborne**, Irresistible. **Jez** tiene el **síndrome de Williams**. Vive en un piso tutelado, necesita que alguien le ayude con el dinero porque no sabe utilizarlo y que alguien le recuerde que ha de comer o lavarse, porque es incapaz de acordarse. Pero es un músico brillante, fascinado por el silencio, pequeño o grande, y con los instrumentos electrónicos. Se pasa horas en internet buscando sirenas. Y ha creado algo que es totalmente diferente. El año pasado creó una canción sobre éste tema, llamado Irresistible, sobre el sonido de las sirenas.

“Se ha convertido en un músico, pero lo que le hace ser mejor como músico, lo que le hace excepcional es que él puede oír música en cosas en las que la mayoría no la percibe.”

Nos ayuda a escuchar de lo que ni siquiera nos damos cuenta.

Todas estas obras se presentaron en el **Unlimited Festival** unlimited.southbankcentre.co.uk,

20 DE MARZO

¿Qué estás mirando...?

Jo Verrent

dónde también había algunos españoles. Es un programa que forma parte del **Southbank Centre of Arts de Londres**, en el que producimos 29 obras de las 300 solicitudes que recibimos. *¿Cómo se hace un proyecto como este?* Necesitamos 12 años desde la concepción a la producción. Al principio nos costó mucho que estuviera en los Juegos ya que a nivel político se nos incluyó ahí. *¡Pero necesitamos 12 años!* Se necesita tiempo para construir las expectativas, la infraestructura, para entender que los discapacitados pueden participar en un evento nacional e incluso internacional. Si lo hubiéramos hecho sin el trabajo de estos doce años, hubiéramos recibido sólo cincuenta solicitudes para producir tan sólo diez propuestas. Fue un esfuerzo colaborativo. Todo el mundo que participó tenía que entender el por qué y estar convencido de la validez del mensaje. Cada comisión ayudó en la financiación y en el contacto con el artista.

La filosofía era que se tiene que apoyar a los artistas si queremos que puedan hacer algo distinto. Para eso creamos la figura de los mentores, yo misma lo hice para un par de artistas y fue fantástico. El apoyo de los mentores les ayudaba para que se dieran cuenta que pueden llevar su obra a un nivel superior. Se trataba de crear una plataforma, lo que era muy importante, ya que era una apuesta de futuro. La mayoría de los artistas nunca antes se habían presentado en Londres. Las salas eran reticentes, reacias; a los discapacitados les costaba que alguien contratara su trabajo, pero el festival dijo: hace años que trabajamos con ellos y es un espectáculo de calidad y es una obra para grandes públicos. Los juegos y el Southbank les han ayudado mucho.

Todos los colaboradores nos ayudaron: los promotores en las salas, agradó mucho, y el año que viene tenemos un presupuesto de medio millón de libras, ahora que no hay dinero, es muy importante que se destine tal suma para este proyecto a tres años. Pero lo importante

era que hay que encontrar más gente, más programadores, salir fuera de Londres, y crear nuevas conexiones. No podemos hacer sólo una o dos representaciones para decir que ya lo hemos hecho; hay que hacer treinta representaciones, para cambiar la cultura artística de la nación.

El esfuerzo para levantar **Unlimited** ha sido enorme con la participación de 50 instituciones, aunque esta no es la única manera en que podía hacerse, ya que podríamos investigar otras vías.

Los representantes del **Scottish Dance Theater**, con base en Dundee, en Escocia, una institución muy fuerte en danza contemporánea, fueron a un congreso de este tipo hace 8 años, lo sé porque ahí tomé la palabra y les dije que la diversidad en el arte es importante y que los artistas discapacitados son importantes en el arte. Les pregunté: *¿Qué vais a hacer cuando salgáis de esta sala para cambiar las cosas?* La directora **Janet Smith** se pasó 4 años pensando, leyó, estudió, hablo con unos y otros... y al final hizo una obra con el coreógrafo **Adam Benjamin** **Angels of Incidence** donde participaron artistas discapacitados, como **Caroline Bowdich**: hizo una gran obra en conjunto. Después se temió por si la compañía podía mantener esta pasión por la diversidad y si podría mantener el trabajo con discapacitados. Algunos de sus integrantes han salido, como **Smith**, pero otros han entrado, y desde hace 8 años están trabajando con discapacitados. Las personas son importantes, como pasa en cualquier compañía.

Sue Austin, Creating the spectacle. Ésta es una artista que tiene fatiga crónica, y esclerosis múltiple, trabaja sólo dos horas al día. Utiliza las metáforas para explicar su trabajo. Ella dice que es como una cerilla que prende la llama: necesita que la cerilla prenda en el papel, en la madera, y necesita que lo que ella empieza prenda a su alrededor.

20 DE MARZO

¿Qué estás mirando...?

Jo Verrent

¿Porque cerrarse a la idea que la silla de ruedas es una prisión, cuando para ella es la libertad? Ahora está aprendiendo a bucear con su silla de ruedas. Quiere que la gente entienda que la silla de ruedas le posibilita muchas cosas, y que para ella es la libertad.

[Vídeo]

Sue se ha doctorado sobre el impacto de su obra, ahora es académica, y ella transforma la actitud sobre la discapacidad a partir de su obra. Las imágenes de ella buceando con su silla de ruedas y le pide al público que le explique qué significa: aceleración, libertad, ¡Celos!. ¡El público tiene celos de que ella esté en silla de ruedas!. Es alucinante como ha podido cambiar la actitud de la gente. Es fantástico.

La manera de plantear la obra es importante, no te puede faltar nada. Voy a explicaros que pasa cuando algo se hace mal. Cojo un ejemplo de las artes visuales. No es sobre la obra, sino sobre el entorno de cómo se presenta una obra. Esta es una foto de la obra **Leviatan, de Anish Kapoor**, una instalación que se hizo en París. Una instalación inmensa que ocupa todo el espacio. Puedes verla desde dentro o desde fuera. Y aquí empiezan los problemas. La legislación francesa tiene muy en cuenta a los discapacitados. Entonces **Kapoor** hizo la obra con una puerta giratoria, que no podía ser accesible a gente con silla de ruedas. Hay otra manera de entrar para los discapacitados, ya que la ley lo tiene en cuenta, pero no recibes la misma experiencia si vas de pie o con una silla. La entrada por la puerta giratoria te da una sensación inclusiva, y en la otra puerta para discapacitados es distinto, te pierdes toda la sensación de entrada, y por tanto es una experiencia de segunda clase.

Entonces, si creas este trabajo, como artista, tienes que fijarte en todo el mundo, tiene que formar parte de la propuesta desde el inicio, que sea parte de ese ingrediente, no puede ser algo hecho corriendo.

Otro ejemplo: el **Festival de Bradford Mela** bradfordmela.org.uk Un festival con muchos elementos accesibles para artistas discapacitados. Yo trabajé como consultora. El parking era accesible, había interpretación de signos, etcétera... pero durante el festival, nos olvidamos de hablar con el cuerpo de seguridad. Y el guarda de seguridad es la primera persona a quien se le pregunta *¿Dónde está el parking y los accesos? ¿Dónde está el baño?* como ellos no sabían nada de nuestras ideas, tuvimos un problema considerable. Además, como es un festival asiático, hay muchos puestos con comida. Y la gente tira la comida al suelo. Entonces encontré a un amigo y le pregunte: *¿Por qué estuviste sólo diez minutos?* "Pues porque el suelo estaba lleno de porquería y con mi silla por el campo se me quedó la mano pringada de curry, porque la silla tiene estas cosas, y no quería ir así, sucio todo el día". Me avergoncé, porque no había tenido en cuenta algo muy básico, por lo que a partir de entonces la basura esta en lo más alto de mis prioridades. Siempre hay que escuchar. Por mucho que sepa, no lo sabes todo, hay que escuchar a los que viven esas barreras.

Otras cosas mal hechas: un festival a la hora de programar obras para la diversidad, ver el lugar dónde se colocan las obras. Por ejemplo, aquí [foto] nos dijeron que teníamos un lugar para las artes, pero que en realidad era un cobertizo... así nos sentimos, ¡Nos habrían colocado en un cobertizo!.

A veces no viene público a ver lo programado. Hay que esforzarse para que vengan, no es sólo conseguir que vengan, hay que esforzarse. A veces tienes la visión que eso es una tontería. Hay un dicho que dice que no existe publicidad mala... no es cierto: la publicidad mala es mala. He visto muchas obras que se han mostrado sin la atención publicitaria debida. No sólo se trata de producir, sino también de publicitar, tener implicación para que todo funcione.

20 DE MARZO

¿Qué estás mirando...?

Jo Verrent

Hay que implicarse con la propia obra... Hay que hablar con todo el personal, cara a cara... Pero si me dan la espalda, no puedo leer los labios, y casi siempre les pido que me den la cara, les da vergüenza hablar conmigo, y me hablan de una manera rara, exagerada y entonces ya son incapaces de hablar de la obra, *igiente que está trabajando en un proyecto!*

“En nuestros actos todo el mundo tiene que estar motivado.”

No puedes tampoco hacer como esa gente que siempre está riendo cuando hablas de diversidad... porque no son críticos. Así que no, no puedo tampoco tratar con esa gente que siempre lleva la sonrisa puesta y todo les parece fantástico.

“Si empezamos a vincular caridad y beneficencia con la obra estamos vehiculando algo negativo.”

Por tanto, lo importante a la hora de programar es: *¿Qué estamos buscando?*. Ante una compañía, un programa *¿qué es lo específico que estamos buscando?*: *¿la forma de representación?*... entonces será distinto a si buscamos frescura, o una técnica muy depurada. A menudo, cuando realizamos obras de carácter diverso, pedimos lo primero que vemos y no buscamos. Tenemos que saber todo lo que existe, los profesionales, el campo educativo... hay una gran gama, pero hay que conocerla toda antes de programar.

También es importante saber qué es lo que nos impulsa, qué queremos transmitir y qué efecto queremos proyectar. Otra vez, se trata del prisma con el que miramos: y hay que ser sincero y aceptar los propios prejuicios y esforzarnos para eliminarlos.

¿Qué quiere decir para nosotros calidad? Si no la encontramos, tenemos que crearla. Preguntarnos cómo podemos ampliar los estándares para cumplir nuestras exigencias.

También el contexto es importante: a quién invitamos, a quién ponemos... Y compartir todo el recorrido con el público, para que ellos acepten un mayor abanico de obras. Es importante saber qué estamos buscando, y educar al público, que vea que son obras buenas, proporcionarles unas nuevas gafas y que vean que es delicioso y para nada dramático y negativo. Es un campo dónde se está produciendo algo novedoso y delicioso. Gracias.

[Aplausos]

Turno de preguntas

Jo Verrent: Ya que no voy a poder leer los labios desde aquí, *¿me lo puedes explicar, por favor?* Gracias.

Pregunta: *Me gustaría hacer una reflexión, más que una pregunta, sobre qué es lo que nos falta en España. En Escocia se tardó 4 años para convencer y 8 para presentar el trabajo. Me encanta que tu discurso parta del arte y no de lo terapéutico y de la mediación, pero desde el sector del arte, el reto está en cómo estos proyectos tienen el valor artístico... A partir del rigor artístico se puede conseguir más respeto social. También falta mucho para que el público entienda que podemos formar parte de cualquier programación. No tenemos madurez a nivel de instituciones. Y uno de los retos es medir el impacto, no sólo emocionarnos, esto ya lo hemos vivido, pero se queda en la emoción, en lo bonito, porque tenemos que demostrarlo. Aplicar metodologías de medición para poder convencer a las administraciones e instituciones que esto crea valor social. Hay que poder demostrarlo. Tú nos das muchas ideas. Gracias.*

Jo Verrent: Creo que si no contextualizamos por buena que sea la obra el daño que le hacemos

20 DE MARZO

¿Qué estás mirando...?

Jo Verrent

es enorme. No puedes quitar el contexto, ya que nos hace retroceder, y cuesta porque tenemos que avanzar dentro de la comunidad artística. Tenemos que transmitirlo. Lo terapéutico, resolución y autoestima, pero no todo es adecuado para el contexto artístico. Cada cosa tiene su lugar. Entonces reforzamos el problema que intentamos resolver.

Pregunta: *Me ha encantado. Pero hay algo en lo que no estoy de acuerdo. Y es que en este país llevamos muchos años trabajando en el ámbito profesional y no terapéutico. Sí que es cierto que es muy difícil, pero para eso estamos luchando. Las compañías que trabajamos en este país estamos trabajando en una Federación Nacional de Arte y discapacidad para conseguir los objetivos. Y entre los objetivos de esta federación está hacer de la discapacidad una marca de calidad. Hace falta concienciar, aunque lo que pasa en el escenario quizás no es la mejor técnica.*

Jo Verrent: *¡Absolutamente! Se trata de dónde situamos la obra a menudo puede no tener la calidad técnica pero si el lugar emotivo. Por ejemplo, una compañía que conozco es necesario ubicarla en un lugar normal, no en un teatro. Al realizar una obra, ¡Cuánto más grande mejor! Es lo que pensamos, cuando lo mejor es pensar en esta obra, qué le conviene. Primero hacemos el marketing y luego hacemos la obra, pero bueno, el arte es un lugar de recreo, de libertad para servir a la obra que estamos haciendo y de las distintas personas que crean, seguro que podemos hacerlo. Y cuando veo obras que no son de esta índole, me aburro. No creo que esté sola, hay toda una generación que le gusta ver el mundo de una forma distinta.*

20 DE MARZO

Fundraising cultural: Factores clave de éxito

David Camps

Hola, buenos días, buenas tardes. Quería agradecer al **INAEM** que me permita compartir con vosotros un tema que ahora eclosiona. Y que está sobre la mesa. Hoy todos los proyectos culturales han de aprender a buscar fondos. No importa su tamaño o la forma jurídica... todos necesitan financiación privada: de las audiencias, de personas privados, de las empresas. Son discursos que vienen de nuevo, en parte porque en los últimos diez o quince años no habíamos hecho los deberes. Ahora necesitamos dedicarnos a la búsqueda activa de financiación privada. Hasta ahora teníamos la financiación pública que caía del cielo, pero ahora ya no es así. Y si queremos mantener nuestros programas culturales, tenemos que financiarnos y acostumbrarnos a buscar financiación.

A parte de la financiación pública tenemos que abrirnos a lo privado. Hay muchas fórmulas [muestra una lista en imagen]. Ahora también se plantea, en Europa, pero en España aún no hay forma jurídica, que es el capital de riesgo en proyectos culturales. Este esquema hay que revisarlo, y las fórmulas jurídicas, pero sobretodo tenemos que pensar en lo que yo llamo el nuevo proyecto de la filantropía. El énfasis está en la financiación empresarial, buscando que grandes grupos financien proyectos culturales. Pero mi tesis es que es directamente en la sociedad dónde hay que buscar recursos, ya que la filantropía en España la soporta la clase media. Y la eclosión de las plataformas de **crowdfunding** nos muestra que la gente está capacitada para realizar un acto de fe y dar ayudas a programas culturales.

Una pequeña historia de cómo va el **fundraising**. Todo va de relaciones, la capacidad de crear un fondo privado tiene que ver con las relaciones.

En 2004 yo trabajaba para una ONG para el desarrollo, y el director de Sol Meliá me dio 20 minutos. ¿Y cómo llegas al despacho de alguien con un despacho como este escenario? Pues



porque una ex-novia suya de juventud formaba parte de nuestra ONG. Ella nos hizo de puente. Al hablar con él, rápidamente saqué de la cartera el proyecto de ayuda a mujeres de Guatemala, y le intenté explicar el porqué, el cómo, y cuánto necesitábamos de financiación. Le explique que necesitábamos. Veinticinco mil euros, y le pregunté si él podía apoyarnos. Se hizo el silencio, de medio minuto, y la conversación siguió con otros temas. Habló de la proactividad de los catalanes, y después de cinco minutos, dijo *“yo sí que puedo daros este dinero, pero normalmente lo que hago es diversificar mi presupuesto de donaciones entre otras organizaciones”*. Que quería decir tengo pasta pero no la voy a dar toda a la misma organización. Al final nos financió, pero lo importante es efectivamente que esto va de relaciones, no de dinero. No hablamos de dinero, sino de construir relaciones a medio y largo plazo. El tiempo dedicado a conseguir dinero es el tiempo dedicado a establecer y fortalecer la audiencia, los espectadores y los empresarios. Se trata de construir una capilaridad, una relación de medio y largo plazo, para poder acceder a toda una red social, como la historia de los seis grados que separan a cualquier humano de otro.

Otra historia: este es mi padre: [muestra una foto] en Sant Feliu de Codines buscó dinero para un monumento de **Artigas**, el ceramista, que celebraba los mil años de un pueblo pequeño, que se llama Gallifa. Él, junto a otros, se pasaron un año yendo por los pueblos de los alrededores para conseguir 3.000 euros. Y esta es la filantropía que viene. La gente está dispuesta a donar dinero, a apoyar proyectos sociales, por la transmisión de confianza a partir de la calidad de proyectos. Es el *peer to peer*, la relación a largo plazo viene de la capacidad de conectar con la gente. Es el compromiso ciudadano, en el que todos seremos **fundraising**. Se trata de aprender

20 DE MARZO

Fundraising cultural: Factores clave de éxito

David Camps

a pedir, de dar el paso adelante para captar, en relación a una causa en la que nos sentimos comprometidos.

Hay un estudio del **World Giving Index**, accesible en: cafonline.org que hace recomendaciones a particulares, gobiernos, empresas, sobre que tenemos que hacer para obtener fondos. El estudio de 2012 propone que dediquemos un 1.55% de nuestro salario en filantropía. Este 1.55% respecto al salario da unas cifras bajas [Muestra una diapositiva con distintos salarios, de entre 30.000 y 70.000 euros y lo que representa este 1.55%] Os pongo esta imagen para que nos demos cuenta de cuánto damos, y de que parte del porcentaje de nuestro salario nosotros estamos dispuestos a dar.

¿Que cambiará en los próximos años? Tiene que ver con aprender a desprendernos. Cómo las clases altas hacen este ejercicio de generosidad. Y tiene que ver con generosidad cruzada: y la cultura respeto a educación o salud, donde la cultura sale mal parada, ahora es el momento en que la cultura siempre trabaja de manera cruzada. Vosotros tenéis una ventaja porque estáis en dos ámbitos, el cultural y el socio-sanitario, de cara a que las empresas se fijen en vosotros.

Si hacemos una búsqueda activa, lo que tenemos que hacer es medir impactos. Poder tener herramientas para medir nuestras acciones, como el **Social Return On Investment (SROI)**. Es un tema clave para los potenciales donantes. Cada vez más los donantes exigen contrapartidas pero también compromiso. Con las herramientas de las **SROI**, lo que podemos es medir es no sólo lo económico, sino precisamente todo lo no económico, como el medio ambiente o lo social.

En mi experiencia, y habiendo gestionado hasta un millón de euros, nunca jamás una empresa me ha pedido una fórmula para deducir esa aportación en los impuestos. Necesitamos una ley de mecenazgo, pero no es el problema principal.

“Los que quieren colaborar, no buscan un retorno fiscal. La muestra es que el crowdfunding, entre donante y creador cultural, funciona, aunque no haya retorno fiscal.”

Las expectativas son de compromiso e implicación. Es importante, porque no paramos de hablar de la ley de mecenazgo, pero como no sabemos si avanzará o no, pues lo que tenemos que hacer es ser atractivos a efectos de los donantes.

Distintas cosas que se han puesto de moda: los **trailwalker**, también conocida como carreras solidarias. Esta es una carrera de 101 kilómetros con un objetivo solidario que recauda fondos para **Oxfam**. Se llama **trailwalker**, y los participantes corren en relevos la distancia de 101 kilómetros. Tened en cuenta que cada equipo paga 1500 euros para correr la **trailwalker** [muestra imágenes de la primera carrera solidaria de Oxfam en España].

Fundraising es experiencia. Los proyectos como los vuestros que a la vez son culturales y sociales pueden funcionar muy bien ya que podéis comprometer a la audiencia muy fácilmente. Vuestro donante puede sentirse implicado, y esto es importante por la relación que establecéis, pero también porque él hablará de vuestro proyecto. Y se trata que los otros capten para ti. La audiencia tiene que estar comprometida: ellos son los mejores donantes, y también sus amigos pueden serlo.

Otro ejemplo: Mi amigo **Obama**, igual que **Oxfman**, me escribió una carta (*él me escribe más que yo a él*): me pidió 3 dólares para su campaña, con un evento con **George Clooney** [muestra el e-mail] Yo hice la donación ¡Claro!

20 DE MARZO

Fundraising cultural: Factores clave de éxito

David Camps

¿Cómo vas a decirle que no al presidente de Estados Unidos? Después, **Michelle Obama**, me pidió muy amablemente tres dólares más para otro proyecto de campaña.

Es decir, que todo el mundo hace palanca. Todo el mundo, incluso **Obama**, puede pedir dinero por un proyecto bueno. En nuestro entorno podemos conseguir apoyos, gente famosa que nos hagan de avales, de presentadores.

Fundrising también es respuesta inmediata. Conocer al donante. Y exclusividad. Es un trabajo en red, en nodo, colaborativo. Cada vez lo vemos en más entornos, no sólo culturales y de perfil de ayuda.

Más importante que el dinero es crear una base de donantes estable, eficaz y permanente que esté implicada. Esto es básico. *¿Estamos preparados para la filantropía del siglo XXI?* Aún no. Tenemos muchas debilidades. Gestionar los retos, en gran parte que porque no hay gente formada o habilitada en este mundo. A veces faltan los proyectos, o no los empaquetamos bien, o nuestros directivos no nos acompañan, o no tenemos agenda, o contraprestaciones para ofrecer a los donantes.

Otro ejemplo: el **Macba, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona**, firmó un acuerdo de colaboración con la empresa de seguros **Axa**, en un acuerdo marco. Pongo esta diapositiva para ver que “la foto” en los medios es una cosa que las empresas, las áreas de RP aún buscan: **Leopoldo Pomés**, director del patronato del **Macba**, con los directivos de **AXA** [muestra recortes de prensa del 5 de Mayo de 2012 de los principales periódicos del país]

Es una gobernanza implicada: los directivos de las organizaciones tienen que estar implicados. Hay que trabajar en el nivel alto, el de los directivos, y en el nivel bajo también se tiene que hacer lo mismo, cada uno en su campo.

Una mala habilidad de las organizaciones culturales es que “el dossier” con el que trabajan, normalmente no lo entiende nadie que no sea del sector. Hay que trabajar en esto, es un problema de base de las entidades artísticas.

Hay un trabajo a realizar. Hay que pensarse desde el inicio, como vamos a financiar y que vías utilizaremos; qué empresas, qué donantes, como los implicamos y comprometemos.

Hay un nuevo modelo de filantropía que ya está en Europa: no sólo unos retornos, sino que el donante quiere implicarse en el proyecto. **Hans Nefkens** trabaja entre lo social y lo artístico. El tiene el sida. Trabaja con proyectos desde el punto cero, desde la base, y se implica en las becas que da fundacionhannefkens.org.

Empatía y feeling. Hay que tener pasión al comunicar. No somos mercenarios, somos militantes activos, apasionados. Tenemos que aprender que hacemos más, y ser siempre proactivos. No hay que endosar el paquete, sino hablar, preguntar, y dialogar. Porque una empresa o un privado puede dar más dinero si entiende la pasión.

“El fundriser se hace, no nace. Todos podemos y tenemos capacidades para recaudar fondos. Se trata de explorar y explotar nuestras cualidades, pero todos podemos buscar fondos.”

¿Cómo son los donantes? Pues iguales a la canción de Luis Perales, “¿Y cómo es él, y a qué dedica su tiempo libre?”. Pues eso, le explicamos lo bueno y lo malo, los escuchamos, nos presentan a sus amigos, nos critican... no son contribuyentes, sino que tenemos que considerarlos como amigos.

20 DE MARZO

Fundraising cultural: Factores clave de éxito

David Camps

¿Por qué nos abandonan los donantes? Un especialista hizo un estudio, y la tercera razón para abandonar una ONG es que “no recuerdo haber apoyado a esa organización”. Nos convertimos en una commodity, y dejamos de comunicarnos con ellos, obsesionados en convencer a nuevos donantes. No tenemos en cuenta a los que ya nos han apoyado. Hay que mantenerlos. La gente dona a la gente. No dona a una organización. La gente dona a alguien que genera confianza, no a un nombre vacío. Necesitamos gente en la que se confía, líderes capaces de levantar una organización.

¿Quién da, y por qué da? En una conferencia **Glenn Lovry**, director del **Moma de Nueva York**, dijo que quién da no lo hace porque cree que es un deber, sin que lo hacen porque quieren, porque quieren participar en un proyecto como el suyo. Evidentemente España no es el Moma, pero no hay tanta distancia. Tus donantes, en el futuro, te pueden dar más contactos, más tiempo, más dinero. Ellos son tus embajadores, y hay que tener en cuentas sus opiniones. Hay que medir su nivel de satisfacción.

¿La realidad en España, cuál es? Desde la asociación española de **Fundraising**, hacemos un estudio con un segmento de población bastante fiable. [Muestra una tabla estadística] Y los resultados son que más o menos solo un 9% es donante regular. Hay un 3 % que ha dado y que quiere volver a hacerlo (*¡este es un donante potencial!*). Pero un 50% no ha dado ni piensa donar. Hay mucho camino por hacer. En la comparativa con Europa salimos mal parados, ya que estamos en lo más bajo. Austria está por encima del 50% de donantes regulares, pero es un trabajo a largo plazo. Hay que desarrollar una cultura, necesitamos un par de generaciones.

¿Qué hacer ahora? No cortar la inversión en comunicación y marketing. No rebajar la calidad. Al revés. Garantizar la calidad. Identificar valores, atributos, pulsar la opinión de la gente que viene.

Hacer mucha pedagogía con empresas. Y como decíamos al principio, tenemos que dar visión a largo plazo.

Gracias.

[Aplausos]

Turno de preguntas

Pregunta: *Hola. Las personas son las que ayudan. Si es así, ¿por qué el gobierno no hace bien los deberes?. Justamente si la ciudadanía quiere un país con cultura, ¿por qué ha de pagar individualmente?. Y luego lo absurdo de la historia, es que la instituciones del gobierno, como el Liceu o el Macba, además piden dinero, compitiendo de forma desleal con los pequeños, porque las prestaciones de las instituciones oficiales dan un valor más alto para las empresas. El dinero va a los bancos para lucrarse más y no para hacer un favor a la sociedad, desde luego.*

David Camp: Esto genera debate. El **fundraising** no tiene que ver con el tamaño. La capacidad de generar fondos no tiene que ver con si hablamos del **Liceo de Barcelona o el Teatro Real de Madrid**. Hay una parte de liderazgo. Una parte de marca, sí, son conocidos. Pero lo importante es cómo hacemos el proceso de captación. Qué ofrecemos, qué singularidades y cómo lo explicamos. Tiene que ver con los beneficios que aportamos y este “spam” de variables. No sólo son los grandes los que se llevan el gato al agua. En algunos sectores funciona, pero la creación independiente no institucionalizada tiene capacidad de generar un público. Y a veces pequeños proyectos se pueden insertar en instituciones, creando sinergias.

Verkami, en tres años ha conseguido 3 millones. Y en un sólo proyecto ha conseguido 300.000 euros. Pero no olvidemos que la media son 30 euros. *¿Cómo comprometemos al empresariado?* Hay muchas empresas acordes a su entorno local, que no quieren el Liceo, sino que buscan lo local, con implicación a sus grupos

20 DE MARZO

Fundraising cultural: Factores clave de éxito

David Camps

de interés, empleados, pero hay que ir de manera proactiva.

Pregunta: *Las personas más pequeñas son las que pueden conseguir dinero. Nosotros, con mi socia, pusimos nuestros ahorros en nuestra compañía. Pero con la plataforma "lánzanos" intentamos, conseguir más dinero no tanto por lo presupuestario sino para ver la implicación de personas. Lo conseguimos, fue un momento muy importante a nivel de comunicación; muy duro pero lo conseguimos. Pero el problema es que después, una vez has conseguido el presupuesto, lo difícil fue garantizar la calidad; ¿Dónde está el público? ¿Quién ofrece el espacio? Una vez tienes el proyecto producido y mucha gente que te apoya, ¿Cómo haces que los demás -instituciones que tienen espacios- vean y cualifiquen tu calidad?*

David Camp: No estoy en la posición de responder. Pero no siempre son las instituciones públicas, sino un privado. Que te presten un auditorio, o que colaboren en especie. Hay muchas maneras de trabajar con lo privado sin aportaciones dinerarias. Y aquí está la capacidad de construir relaciones.

Pregunta: *Por un lado organizamos unos premios, pero por otro, trabajo con La Caixa en proyectos culturales. En el primer caso mi presupuesto se ha reducido un 50 %. Todo el sector cultural tiene que hacer un cambio. ¿Por qué?... porque la filantropía está muy bien, pero estamos lejos de transformar la imagen del compromiso cultural. Se trata no sólo de poner el logotipo de la empresa, sino generar un compromiso con el mundo privado trabajando juntos de manera que este se sienta implicado. Es difícil porque el sector cultural no está preparado, nos falta formación. Y como Fundación La Caixa, yo llevo un proyecto de arte de intervención social. Quien tenga proyectos puede presentarse. Pero es un modelo (el de la subvención) que no se si a medio plazo se mantendrá... yo creo que no hay dinero y no sé si sobrevivirán las subvenciones.*

David Camp: Los valores tangibles, como unas entradas para una representación, son un retorno de imagen. Pero luego son los intangibles, los que tienen peso. Cuando organizas un evento con un empresario para sus clientes VIP: como colocamos el mundo artístico en el empresarial. Cuando estaba en el Liceo como relaciones públicas, una cosa que me encantaba era coger a los mecenas y llevarlos al back-stage para ver como se cambian las bambalinas. Y eso es un valor intangible que vosotros podéis dar. Esto es lo que vosotros tenéis como algo diferencial. Esto es lo que os hace especiales. La experiencia: fijaros en Bacardi y las marcas de alcohol: ¿Qué hacen? Una vuelta en bicicleta que lleva a clientes a ver edificios. Telefónica hizo el programa "un viaje al interior de la cultura", para llevar a la gente por la noche sin público a lugares especiales. ¿Qué es esto? Experiencias. Y esto es lo que las empresas esperan. Es un contexto en que las empresas lo que quieren es introducir este intangible en su marca. Respecto a lo segundo, sobre las subvenciones, veo difícil que esto se mantenga. El mundo va hacia el emprendimiento social; es decir, cómo resolvemos las problemáticas sociales desde la experiencia creativa de calidad.

Pregunta: *Quiero compartir una experiencia. Ahora vivo en Roma, y dirijo una academia de danza en un proyecto de integración social. Como soy miembro de la Unesco, quise montar un proyecto con ellos. Y lo estoy haciendo sin dinero. ¡Sin dinero! lo que estoy diciendo es que la juventud está preparada para dar, porque ellos lo hacen naturalmente. No necesitamos dos generaciones, porque los jóvenes ya están preparados. Todos quieren hacer de todo, y el dinero, pues no será muy necesario. La filantropía empieza a educar. Yo estoy aprendiendo de ellos. Es la filantropía lo está pidiendo a gritos la juventud.*

20 DE MARZO

Espectáculo de danza

IT DANSA: "Kamuyot"

Coreografía de Ohad Naharin

Sinopsis

Intensa, mordaz, divertida ... Así es esta pieza de danza que el coreógrafo israelí Ohad Naharin creó en 2003 como parte de un proyecto educativo para el Batsheva Ensemble.

Aunque el público más joven era el destinatario original, esta coreografía ha conseguido llegar a públicos de todas las edades. El secreto radica, en parte, en una concepción del espectáculo que elimina los obstáculos entre el público y los artistas, se desarrolla en un espacio abierto y conecta con los espectadores utilizando el lenguaje universal del movimiento.

Es, en definitiva, una propuesta honesta que toma como punto de partida todas aquellas experiencias que unen hombres y mujeres de todas las edades y condiciones.

FICHA ARTÍSTICA

Dirección artística: Catherine Allard

Bailarines: Marc Borràs, Hugo Alexandre Carvalho, Alfonso Fernández, Lisa Kasman, Chloe Nicole Leong, Elena Martínez, Adrien Martins, Lara Misó, Gaetano Montecasino, Naya Monzón, Luis Ricardo Pedraza, Oscar Pérez, Mélanie Suchel, Maria Torrents, Tania Verdejo y Joseba Yerro

Repetidoras: Guillermina Coll y Mathilde van de Meerendonk

Maestro de clásico: Rodolfo Castellanos

Profesor de contemporáneo: Hervé Costa

Profesores invitados: Salvador Masclans, Patsy Kuppe Mat y Jeanne Solan

Profesor de interpretación: Jordi Fàbrega

Iluminación, sonido, maquinista y regiduría: Promocions Teatral Degira S.L.

Vestuario: Sorne Blasi

Pianista: Rafael Plana y Carlos Silva

Fotografía: Ros Ribas

Vídeo promocional: Mariana Jaroslasky

Diseño del logotipo: América Sánchez

Producción: Mireia Miñana

Management: Promocions Teatral Degira S.L. (T + 34 932 688 780)

Administración: Equipo de administración y servicios del Institut del Teatre



KAMUYOT

Coreografía: Ohad Naharin

Asistentes del coreógrafo: Daniell Agama y Hillel Kogan

Música: Yapoos, Takagi Masakatsu, Ogurusu Norihide, Drummatic, fónicos, Yuzo Kako, Bobby Freeman, Nakagawa Takashi, Swingby, Flower Companyz, Roberto Pregadio, Boss Phobie, Steve Reich, Mika Vania & Ilpo Väisänen, The Ventures, A. Carter, John Tavener, Ludvig Van Beethoven y Tzipi Fleicher.

Escenografía: Ohad Naharin

Vestuario: Alla Eisenberg

Diseño de sonido y concepción sonora: Dudi Bell

Duración: 50 minutos

Coproducción del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y el Grec'12 Festival de Barcelona.

Estrenada en el Festival de Barcelona Grec 2012. Convento de San Agustín.

iT Dansa Jove Companya

www.institutdelteatre.cat · it.dansa@institutdelteatre.cat

T (+34) 93 227 39 00

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

Eva García: El objetivo de este seminario es definir a quién y para qué incluimos. Qué comunidad generamos alrededor de esa inclusión. Estaría bien que no entráramos en la dialéctica sobre si debemos o no incluir, que es un debate que ya hemos tenido, y aquí todos nos entendemos. Sencillamente hay unas personas que se quedan sin visibilidad ni accesibilidad a procesos educativos, sociales, culturales...y es ahí cuando hablamos de inclusión. La diferencia existe, pero al mismo tiempo quiere permanecer. La primera pregunta, con ánimo de empezar el debate, es: *¿A quién incluimos? y ¿Cómo tratamos la diferencia? ¿Nuestros procesos de inclusión con las artes quieren homogeneizar a las personas o conseguimos propiciar una inclusión respetando la idiosincrasia de cada uno? ¿Cómo lo hacéis?*

En torno al concepto de comunidad quería leeros un texto de Ascensión Moreno: *“La comunidad hace referencia al grupo de personas que viven en un mismo territorio, siendo necesaria la existencia de interrelación entre personas y barrio. No es suficiente con vivir en una determinada zona sin tener ningún tipo de interacción con la misma. La comunidad no viene dada ni existe de la misma manera para siempre, sino que se está construyendo y reconstruyendo constantemente. Aparece por tanto nuevamente el concepto de proceso, de cambio, huyendo de planteamientos inmovilistas o estereotipados. Por otra parte sus miembros tienen conciencia de integrarla y esa pertenencia participa de la identidad colectiva”*.

Quería preguntar a Mercedes Pacheco directamente qué opina de todo esto.

Mercedes Pacheco: Soy directora del proyecto Alas Abiertas alasabiertasdanza.com. Trabajamos con niños y niñas con dificultad con alta exclusión en Paraguay y en Barcelona, niños con problemas de inclusión y en colaboración con el Institut del Teatre. Creo que es importante



conocer y diferenciar la naturaleza de cada proyecto. Para mí, el ámbito de actuación es el de existir, el de dar la posibilidad a los que no tienen acceso a la cultura y darles un espacio, una posibilidad. Los proyectos no tienen sentido si no responden a necesidades reales de personas que están ahí, hay que incluirlos. Siempre hay alguien que es un promotor, sí, pero en la medida que estamos en diálogo, siempre tenemos que hablar. *¿Quiénes son ellos?* Los que no tienen acceso al diálogo que tenemos ahora mismo. *¿Y cómo lo hacemos?* Hablando con ellos, reflexionando.

Eva García: cuando dices que la comunidad participa, y tú que trabajas con jóvenes, *¿ellos se relacionan con la comunidad?*

Mercedes Pacheco: Pues a priori, me gustaría hablar... hay infancias en las que no queda otra que ir dónde están estos menores, y no sólo en la escuela. Sabes que esos menores no tienen derecho a otras cosas y ahí los puedes ayudar. La idea sería salir del espacio seguro para acercarlo a nuestra comunidad, a los chicos, que no les llega nada. Por lo menos en nuestro caso es ir dónde ellos están. Hay chavales que se juegan la vida para ir a una clase de danza. La distancia cada vez tiene que ser más larga y más segura.

Eduardo Kofman: al final el camino cada vez es más largo. Sí, es cierto. El camino físico es el mismo, y la distancia recorrida cada vez es más corta. Desde lo práctico, hablo. Yo trabajo en centros comunitarios, y nadie me escucha hacer distinción entre un centro comunitario judío o árabe. Es un problema por hacer 80% y 20%. Uno está más cómodo en el lugar que conoce y por tanto no se moverá. Pero hay un veinte por ciento que sí que se moverá. La distancia entre Nazaret y Nazaret Illit es una avenida, ya lo dije. La distancia entre el pueblo árabe y un kibutz

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

es la distancia de una ruta. No hay que borrar la ruta, hay que marcarla. Mi intención no es fagocitar. Tengo claro que el tema de la identidad es importante que entendamos que no hay que borrarla. Uno más uno siguen siendo distintos. No valoro ni permito que se valore. Quiero que acepten.

Mercedes Pacheco: Hay que tener clara la comunidad para poder dialogar.

Eduardo Kofman: en Israel en los cincuenta había la costumbre de hebraizar el nombre y el apellido de todos los que llegaban. Yo me hubiera llamado seguramente Abraham –de hecho mucha gente se llama así ahora. Por eso cuando trabajo con etíopes, les pido que me digan su nombre antiguo, ya que todos se llaman Abraham o Moisés. Les hago recuperar su identidad del pasado, porque no creo que anularles el nombre les ayude.

Jo Verrent: Yo pienso a veces que al estar en una comunidad pequeña va bien poder salir. Por ejemplo Jez, el músico que os presenté esta mañana, se apuntó a un curso para gente con discapacidades mentales. Hizo el curso durante un año. Y al final, lo repitió. Y después, lo repitió. Porque en su comunidad de gente con discapacidades, no podía ir a ningún otro sitio. Dentro de su comunidad no tenía posibilidad de abrirse. Al encontrarse con un director de teatro, este le ayudó a salir. Ahora trabaja por todo el mundo: China, Hong Kong, etcétera... y ganó la eurovisión para gente discapacitada. A conseguido dinero para su carrera, ha actuado en el Teatro Nacional en Londres y se le ha abierto una puerta. Si se hubiera quedado en su comunidad de discapacitados, hubiera ido a una escuela con gente igual, hubiera hecho actividades con la misma gente, pero no hubiera podido hacer este cambio. Estoy de acuerdo que no se trata de cambiar su identidad, pero se trata de no darle pensamientos que le limiten. A veces se trata de salir de la comunidad.

Eva García: ¿Hay alguien que pueda explicarnos el trabajo que hacemos con la comunidad de fuera?

Esther: Dirijo un centro de música con bebés, mamás, adultos, más o menos capacitados, en el Raval. A nivel de comunidad pude visitar la red de escuelas de Medellín, dónde ves que los chavales han de pasar las fronteras invisibles de los narcos en los barrios. Ahí es diferente, claro, pero a un niño indio le dieron una paliza en el Raval por ser indio hace solo cuatro meses. Para mí el trabajo es crear redes con los educadores sociales, las entidades, desde la proximidad. Naturalmente es lo que decía David, estamos buscando financiación para tirar adelante esta escuela, para atender a 400 personas y crecer en este sentido. A nivel de demanda, hay necesidades educativas básicas. Lo que la comunidad expresa. Pero también las que tu observas, o tu equipo. Porque a veces hay que pasar un límite de pobreza para poder ser un individuo educable. Si la violencia y el hambre son altas, no hay manera de culturizar a nadie, hay unos umbrales mínimos. Quizás tenemos que empezar a generar aún más redes, y es difícil.

Como profesionales, tenemos que convivir. Al final son profesores de danza de break dance, de música o de lo que sea los que están ahí con ellos dos o tres días a la semana, y quienes les conocen mejor. Tenemos que trabajar con ellos y con el educador social. O con otros agentes que están trabajando a ese nivel. O sea, al final la creación de red es de tú a tú con la gente que trata con el niño, con el profesor, con el jefe de estudios, con la familia siempre que puedes, y además con las administraciones, con La Caixa, y con quien sea. El trabajo en red no es sólo horizontal. Es en todas las dimensiones. Se han dicho cosas muy importantes hoy aquí, y al final es muy difícil poder ordenarlas todas, y tenemos mucho trabajo. Por la plata no se hace lo que estamos haciendo, como muy bien ha dicho Eduardo Kofman esta mañana.

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

Y otra cosa muy importante es que tenemos que ser capaces de asumir riesgos, y eso pasa por contratar profesores, y confiar en ellos, y que sepan que estamos en el mismo barco. Lo que pasa es que cuando hablas con una asesoría o un abogado y se lo explicas te dice que no impliques así a un trabajador, porque te va a poner un pleito. *¿Pero qué hemos hecho?* Hemos sembrado en nuestra sociedad el miedo y la desconfianza. Hasta que cambiemos ese chip, *¿qué estamos enseñando a los jóvenes?* A veces nos falta la acción. Bueno. Y siento tener que irme, pero ahora voy con los chavales. ¡Mañana vuelvo!

Albert López Vivancos: Proyecto Ixthys Teatre proyectoixthys.webnode.es Nuestra compañía colabora con la asociación de Girona Educad, “Educadors Catalans amb l’Amèrica Llatina” educad2004.blogspot.com.es, que lo que hace es buscar financiación para pequeños proyectos educativos básicamente en Chile y Brasil. Nosotros colaboramos con proyectos de teatro. En relación a lo que planteábais del trabajo en comunidades, nosotros no concebimos estos proyectos sin la formación de gente de la propia comunidad. Sobre todo en nuestros proyectos que hemos hecho en los barrios del sur de Santiago de Chile, Sierra, Espejo... Nuestros educadores trabajan con los niños, pero se trabaja paralelamente en la formación de los adultos. El primer proyecto, de hace 16 años, aún funciona, porque es básico implicar a toda la comunidad, porque estamos trabajando en comunidad. Y en definitiva nosotros les damos formación pero ellos también nos forman a nosotros, ya que nos enseñan cómo funciona la comunidad.

Isabel Millán: estoy en un proyecto de reinserción social en una escuela de primaria y hemos puesto danza como asignatura optativa dentro del currículum de la escuela. Esta asignatura se imparte desde primero hasta sexto y se utiliza como herramienta para que los niños cojan hábitos y costumbres de respeto. Son niños gitanos que casi nunca vienen al cole. Son unos

80 o 100 inscritos, pero solo vienen unos tres a clase. A muchos los tengo en la lista pero no sé ni que cara tienen. Este es el cuarto curso, y poco a poco, ha habido compromiso porque los niños son los que obligan a los padres porque quieren ir a la escuela a la clase de danza. La clase de danza es lo que les da ganas de ir a la escuela. Este año participamos con ellos en el Festival de Flamenco que se hace aquí en el Mercat de les Flors, y participan junto a unos niños de tercero o cuarto de flamenco que hay en la escuela profesional. Tengo muchas ganas de ver lo que pasa, ver como futuros profesionales se van a encontrar con niños que no lo serán jamás –bueno, quizás alguno sí, porque ya apunta maneras. Pero ellos lo tienen como una herramienta. Yo les he ayudado a ellos, pero ellos mucho a mí. La diferencia no existe.

Thomas Louvat: De **transFORMAS**, de Barcelona transformas.es. Quiero hablaros del proyecto **TeatroDENTRO** que realizamos en la Prisión de Quatre Camins en la Roca del Vallés. Es un proyecto mixto y en permanente creación no sólo de teatro, ya que también incluimos otras disciplinas. Me interesa, respecto de la identidad, nosotros decimos que es valorar, evidenciar las diferentes formas de estar. Y respecto a la inclusión, siempre hay ida y vuelta. Es decir, hay dentro y fuera, y el dentro de uno no es el afuera del otro. Es decir, yo también me tengo que incluir en mi modo de estar en la cárcel. La gente con las que trabajamos son de América central, gitanos, gente muy distinta. En este trabajo, cuando el arte trabaja hay que pensar que no hay de un lado una forma de normalidad y de otro otra normalidad. Son dos espacios, y es este diálogo lo que me interesa. Lo que me interesa es esta confrontación. Respeto a dentro y fuera, que en nuestro caso son los muros de la cárcel y la sociedad civil, para decirlo así. El primer trabajo que hemos tenido que hacer ha sido abrir la cárcel a la sociedad civil, y poder difundir los espectáculos que se hacían dentro fuera. Ha sido

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

muy difícil pero lo hemos conseguido con los años. Y así hemos creado puentes de diálogo a través de nuestros proyectos artísticos.

Montserrat Iranzo: Vengo en representación de **Dansalut** dansalut.com una entidad que ya tiene 10 años. La danza y el movimiento son la base de todos los proyectos. Es la base, la herramienta que lo vehicula todo. Algunos proyectos han tenido continuidad por la misma comunidad, que ellos mismos han llevado a cabo. Por ejemplo, en un proyecto en Martorell, dónde hay un 70% de inmigración árabe queríamos insertar a la gente de Martorell con las gentes venidas de otros lugares de España y Cataluña y los inmigrantes. Uno de los problemas era de comunicación verbal, ya que ni los mismos árabes se entendían entre ellos, porque no conocían los dialectos de unos y otros. Y aquí se evidenció que el movimiento y la danza era lo que podía cohesionar esta diversidad, que sí que podíamos cohesionarlos, que podían conectar unos con otros. Esto lo empezamos en una escuela y ha seguido, ya lleva ocho años. Nosotros estuvimos los primeros cuatro años y, poco a poco, personas de la comunidad han cogido el relevo, sobre todo las mujeres, y ahora es la misma comunidad de Martorell quien lleva el proyecto.

Otro ejemplo de cómo trabajamos con el movimiento y con trabajadores y educadores sociales. Yo trabajé en la **Trinitat**, con jóvenes, que luego al hacerse mayores pasaron al centro de Quatre Camins, y yo hice un proyecto de danza con ellos. Fue importante ver la red que se creaba dentro del centro penitenciario entre los compañeros, y así no solo podíamos trabajar el respeto, la tolerancia, sino que todos estos valores luego se extrapolaban a los educadores y a otras partes de la prisión. Se creaba una red. Así que veíamos como las habilidades sociales adquiridas a través de la danza se iban contagiando a las pequeñas comunidades de la cárcel. Hay una influencia de ida y vuelta de lo que estamos llevando a cabo.

Eva García: Insisto, me gustaría concretar. Cuando hablamos de la comunidad, me pregunto: *¿Y no hay nadie de la comunidad que no quiera saber nada de esos grupos?* Alguien que piensa que no son temas importantes para gastarse el dinero. Me pregunto qué estrategias podemos poner en marcha para sensibilizar a aquellos que creen que esas personas no pueden aportar nada positivo, o que no se merecen una atención especial.

Montserrat Iranzo: Un ejemplo. La primera vez que fui a hacer la primera vez una clase de danza a la **Prisión de la Trinitat**, con chicos de 18 a 21 años, imaginaros que ambiente se creó. Yo era la bailarina, y nadie había ido ahí a hablar ni hacer danza. Todos se reían de los chicos que se apuntaron al taller. El día que hicimos la presentación los otros reclusos vinieron solo a reírse. Pero yo les explique que la comunidad -la cárcel- no se creía que iban a hacer algo bueno. Y les convencí que ellos tenían coraje, que tenían que creer en ellos mismos al salir a hacer un espectáculo dentro de la prisión. Tal fue así que al final fueron a felicitarlos. Esta es la manera de que una comunidad que no cree haga un cambio de mentalidad. Al hacerlo demostramos que se puede hacer, hay que dar un primer paso. Es lo que nos ha explicado **Kofman** esta mañana, que la primera clase tenía que ir a buscarlos, pero el segundo taller eran ellos los que venían.

Josep María: Hola, me toca a mí; parezco el que va dando el micro pero había pedido turno [risas]. No quería hablar pero me han tocado muy de cerca y entonces he saltado. Soy Josep María. Estoy liado en muchos temas de arte educacional social y comunidad. Quería aportar dos cosas. Primero, sobre la comunidad. La comunidad es algo amplio y la clave es estar conectado con el territorio. Y eso quiere decir estar descentralizado y conocerte muy bien el barrio a todos los niveles. Saber que pasa en el barrio a todos los niveles: conocer las instituciones, organizaciones, colectivos, personas, informadores, etc. Lo que

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

necesitamos es no hablar de colectivos, sino de todo el espacio. Un ejemplo: cuando trabajamos con una orquesta en el **Casc Antic**, lo fácil es trabajar con esas familias que necesitan un especial interés, que tienen unas necesidades concretas. Y hablamos de vulnerabilidad y riesgo. Pero la superación de esto es conseguir que haya los niños que se pueden permitir pagar una escuela de música con los que no; que todos participen en el proyecto. La interacción es lo que cuenta. Otro ejemplo: Cuando hago una comunicación no puedes mandar un correo electrónico para comunicar algo. A veces llamas, pero hay familias que tampoco tienen teléfono. Y entonces le das un papel al niño para avisar a sus familias que en dos semanas hay un concierto. Y a veces no hay correo, no hay teléfono, y el papel que le has dado al niño tampoco llega. Entonces tengo que pasear por el barrio. Al hablar de incluir, básicamente, lo que tenemos que hacer es trabajar con todos, con énfasis especial en algunas personas y con criterios definidos, pero con todos. No sé si me he explicado. ¿Sí?...

Y el segundo punto que quería exponer es que hablando de comunidad ha salido el tema del educador social, y me ha tocado de cerca. Yo soy educador social, entre otras cosas. La mini-tesis, la hipótesis que tengo y que comparto con mucha gente es que si pensamos que estos proyectos tienen una dimensión social, comunitaria, educativa, emocional, emancipadora y una dimensión artística... *(y pienso, ¡hostia! yo soy educador social y tengo todas las dimensiones, ¡menos la artística!, porque tenemos que ser creativos como educadores)*, entonces creo que tenemos que caminar hacia el binomio educador social y artista. Está claro. Además, yo creo en los proyectos que están liderados por educadores sociales y que el énfasis está en el proceso. Evidentemente también tenemos que hablar de la excelencia, de los equipamientos...

Adrián Crescini: De la **Xixa Teatre** laxixateatre.org de Barcelona. Contestando a lo que preguntaba

Eva, respecto a lo concreto de cómo seducimos con nuestras herramientas a diferentes organismos, instituciones, etcétera. Un ejemplo: estamos preocupados por los cursos en las ESO. Entonces lo que hacemos es un taller gratuito para profesores, y ellos se convierten en nuestros promotores dentro de la escuela. Así nosotros provocamos el compromiso para que vengan los alumnos a nuestro curso de teatro social que nosotros impartimos. Otro miedo permanente es que la gente se vaya. Pero hacemos fuerza y constantemente seducimos. En cada encuentro miramos como enganchamos a los chavales para que vengan. Tenemos ahora proyectos en Calella, en Barcelona, trabajamos con la línea de interculturalidad en el Ayuntamiento de Barcelona. También tenemos proyectos en Senegal; en Dakar cada verano hacemos un cine-forum y acompañamos la **Maison des Enfants** en el sur del Senegal, donde intentamos transmitir unas ideas y herramientas para que ellos sigan trabajando y profundizando, y añadiendo sus herramientas propias.

Una pregunta espontánea: *¿los profesores han ido?*

Adrián Crescini: Sí. Primero hemos tenido que hablar con la dirección de la escuela. Que la dirección los convoque y nos han dado buenos resultados.

Fran: de una asociación de **Clown** que trabaja con la imagen del payaso. Yo soy educador social, actor y payaso. Siguiendo la idea de **Josep María**, hay una separación entre artistas y educadores, y no, un proyecto tiene que ser también educativo. No es ir de lo artístico a lo social, o al revés. Tenemos que hacer proyectos globales, en conjunto.

Eva García: Mañana tenemos un debate sólo de formación, de cómo tenemos que formar a este tipo de profesionales, con **Antonio-Simón**. Así que ahora podemos seguir profundizando sobre la inclusión y las comunidades ya que mañana

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

tenemos un seminario dedicado a la formación. A mí se me ha planteado una pregunta: *¿Qué pasa cuando con los grupos que trabajamos se inician cambios y los participantes nos demandan alternativas?. ¿Qué pasa ahí?, ¿qué canales hemos abierto?* El cambio produce una demanda...

Eduardo Kofman: Mientras llega el micrófono, aprovecho para hablar. Estamos hablando de comunidad y de teatro comunitario. El trabajo comunitario es sin camisa y corbata. Una vez trabajé con un grupo de etíopes, iraquíes, marroquíes, rusos, gente del país... uno miraba la platea y era una macro-fotografía del grupo y la platea respondía a lo que estábamos haciendo. Lo maravilloso era que esa mezcla era fantástica. Se parecía más a una hinchada de fútbol que ha público de teatro. La comunidad se sentía representada en lo que pasaba en el escenario. El objetivo estaba cumplido. *¿Cómo yo espectador me puedo ver reflejado en el escenario?* Pues es eso.

Josep María Font: Pedagogo y docente. Me dedico a la formación de educadores sociales, ya hablaremos mañana... En la práctica diaria estoy en el ámbito comunitario. Para contestar a las preguntas lanzadas. *¿Qué herramientas tenemos?* Hace pocos días se ha cerrado en Barcelona la asamblea del proyecto Roma, de cómo incluimos a la comunidad romaní, un proyecto que se ha hecho en siete países europeos. Y la clave está en las comunidades educativas. Hacer entrar en el aula, en el espacio de desarrollo, a los vecinos, a los padres a los vecinos y amigos. Porque les hacían cómplices de la acción directa. Y automáticamente... Me acordaré siempre de una frase de un adolescente de Terrassa me decía *jahora me la han liado!* Porque ahora su padre le pregunta: *-¿Cómo llevas el Quijote?* Para comentarlo. Porque su padre sabe que está leyendo el Quijote en el aula, y ahora es su padre quién también lee el Quijote. Y su padre participa cada miércoles en

un espacio de diálogo, de tertulia literaria. Y el adolescente decía *“Y claro, ahora los Heredia no quedamos mal, porque participamos, yo leo el Quijote y él escucha”*.

También he tenido la suerte de poder dirigir los últimos cuatro años los **“Tallers per les festes de Girona”** para el Departament de Cultura de la Generalitat. La clave estaba, para nosotros, en que trabajamos en pueblos muy pequeños, en el marketing local. Generaba más impacto una abuela en la peluquería porque su nieta participaba, o porque ella había ayudado a coser un *“domás”* en la plaza del pueblo que cualquier otra acción. La abuela era capaz de hacer venir a todo el mundo. En un pueblo tuvimos que repetir la representación porque gente se quedó fuera. El ayuntamiento decía que como mucho 100, mientras que en Sant Aniol de Finestres vinieron 720 personas y tuvieron que venir los Mossos d'Esquadra porque había una cola de un kilómetro y medio. La culpa: las abuelas. Son las abuelas... ellas son las cómplices de las obras de teatro de Girona. Ellas mismas la lían, ellas son los cómplices, a veces no hay que seducir.

Ascensión Moreno: Trabajo en la **Facultad de Bellas Artes, en Barcelona**. Uno de los temas en el que trabajo es la mediación artística, el arte para la inclusión social. Trabajo con estudiantes de bellas artes. Y los dos temas más presentes son la identidad y lo comunitario y social. Hay mucho interés entre los alumnos por estos temas. Sobre todo en proyectos que tengan valor de transformación social. Pero *¿qué pasa?* A veces el artista crea su proyecto y llega a la comunidad con la intención de desarrollarlo. Pero no deja de ser él que quiere hacer su proyecto y espera que la comunidad participe. Y eso no es así. Yo como artista quiero hacer un proyecto, y espero tener público, pero otra cosa es un proyecto comunitario, que nace desde la comunidad. Yo soy uno más, como artista, que trabaja con vosotros y juntos trabajamos y vemos que es lo que emerge.

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

Procedo del campo social. Me interesa el arte como herramienta. Desde que estoy en la facultad me siento cada vez más sola. Y hablando de inclusión social yo me siento una excluida en la facultad. Por lo que este año, me he dedicado a crear red y creé un espacio de Facebook, que se llama mediación artística, con dos objetivos: Hacer visibles los proyectos y crear red.

Eduardo Kofman: Quería agregar a lo que hablábamos otro tema sobre la actitud del que está al frente. Si uno dice que es una persona abierta pero va en actitud paternalista, y mira a los otros desde arriba, con actitud de “yo te voy a enseñar...”, pues se va todo a la mierda. El discurso no coincide con la actitud. Nosotros tenemos que empezar desde una posición abierta de verdad, y mucho más humilde. Y hablo desde el estigma de argentino porteño, ¡que lo sabe todo! porque entonces se desvirtúa todo. Vengo para caminar juntos, no para que tú vengas con mi ayuda.

Intervención: Me gustaría aportar cuatro o cinco cosas. Identidad: una frase de **Paul Klee**: “*Mi patria es el color. A mí me interesa la identidad que se transforma. Yo duermo en una sábana blanca, no en una bandera. Somos animales que nos movemos. Mi patria es el movimiento. El movimiento me transforma*”. La identidad hay que transformarla. Eso es lo bonito.

Otra cosa. Yo he creado la **Marató de l'Espectacle**, que ya ha cumplido 25 años. He creado **Días de Danza**, que es un proyecto de danza en espacios públicos. El arte tenía que llegar a un capital social. Busco lugares de encuentro entre el arte y las personas.

Hace 10 años tuve una experiencia con una comunidad nómada al pie del Kilimanjaro, donde para comunicarnos empecé a hacer pantomima y acabamos bailando. Desde entonces lo que hago es un proyecto que se llama **Danza en familia**, donde lo que se hace es danzar en familia, no para la familia.

Tengo la idea de que el arte pertenece a todos, no a los artistas ni a los gestores. Nos lo han expropiado, porque el arte es de todos, no de unos pocos. Nosotros no vamos a dar nada, vamos a redescubrir algo que todo el mundo tiene, el arte es vital, como es el amor o el hambre, como cualquier expresión. El arte es un lenguaje, el primordial. No es ni profesión ni aún menos una industria cultural que se quiere vender ahora. El arte es una forma de mirar la vida. Y esto lo tiene todo el mundo. Los niños hacen cosas que a los artistas se les caería la cara de vergüenza. El arte es de los pocos espacios de libertad que queda. Yo siempre digo que soy artista por religión, es donde tienes mayor libertad. Es un lujo, no somos víctimas. Somos los que hemos abierto los ojos ante el sistema. Y tenemos que conseguir que la gente abra los ojos a partir del arte. Ese es el valor. No la técnica, sino el valor que vivimos dentro del arte.

Xavier: pertenezco al colectivo **Liant la Troca** liantlatroca.com de danza integrada, dirigido por **Jordi Cortés**. Y pido disculpas por si mi síndrome post-polio hace que pierda el hilo. Empecé en este mismo escenario cuando vino la compañía **Candoco** al Institut del Teatre a impartir un curso de danza integrada. En ese taller, como os diría, se me despertó en mi persona ese recuerdo que la sociedad siempre me había borrado, la posibilidad que yo pudiera bailar. Cuando tenemos un título que se llama inclusión social quiere decir que no hay normalización. Yo no soy formador, soy usuario de danza integrada. Lo que hay que lograr es normalizar. Porque mientras hagamos cursos solo para discapacitados o marginados seguiremos igual; es un paso, sí, pero no logramos nada. Porque cuando yo he llamado a la puerta de una academia de danza para apuntarme a un curso y me presento y me ven en silla me dicen “*jah no, de ninguna manera, esto no es para tí*”. Espero que dentro de poco sea la primera jornada de normalización, no de inclusión. Aunque aquí todos seáis formadores.

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

Al menos soy la única persona en silla de ruedas aquí, que me sorprende. Incluso me consta que el año pasado se hicieron las Jornadas en un lugar que no estaba adaptado.

Eva García: No es cierto que el espacio no estuviera adaptado.

Xavier: Bueno, pero el ascensor de la puerta no funcionaba, lo sé porque mi amigo **Adam Benjamín** hizo una intervención diciendo llevadme al escenario porque no puedo bajar por las escaleras. Que sí, que muy bien, es igual... Tenéis que lograr, por favor, que las ayudas lleguen a los proyectos integrados y no solamente a los cursillos para la gente que están aburridas en casa porque van en silla de ruedas y están así. Integremos los cursos. Los lavabos, lo mismo, hay uno para sillas y uno para hombres y otro para mujeres. Si no empezamos a normalizar, incluso los lavabos, no haremos nada.

Héctor: Luego haré una micro-presentación, por tanto no os lo cuento todo. Pero me gustaría hablaros de cuáles son los motores de un proyecto modesto que hemos realizado en León. Al hablar de “comunidad”, allí la gente te mira y no entiende nada, porque piensa que estás hablando de la Comunidad Autónoma de Castilla y León, claro...

Yo llevo siete años trabajando desde la calle en la periferia de León. No es el barrio de **La Mina** pero tiene sus historietas. *¿Cómo lo hemos hecho, en ese contexto tan yermo?* Hemos tenido que convencer a gente que lo único que quiere es tirar “*pa'lante*” en su chiringuito. Y para eso hay que tener discurso. *¿Qué discurso tenemos?* Porque cuando te preguntan “*¿Qué aporta trabajar desde la comunidad?*” Pues hay que aprovechar esa oportunidad y exponer un discurso claro. Otra cosa: yo soy un apasionado de los procesos, pero también de los productos. Y hemos ganado enseñando los productos que hemos hecho. Hemos tenido que convencer y trabajar incluso con los que no nos gustan, y hay que insistir. A

toda la red de colectivos siempre les invitamos a nuestras actividades y reuniones, y ellos siguen sin venir –*por ejemplo los de Cruz Roja*– pero nosotros seguiremos insistiendo. Y enseñar a los productos e invitar a conocer el producto, no el proceso. Porque no todo el mundo tiene tiempo. En León hay una policía para menores (*Paidós, se llama en León*), y les invitamos para que vieran un espectáculo de Break Dance. Entonces, estos tíos que normalmente están controlando dónde hay movidillas, de repente un día se paran y hacen lo que queríamos, que hablaran con ellos desde otra óptica. Se estableció una relación entre un espectador y un artista, no entre un poli y un presunto delincuente en potencia. Pues encima hemos utilizado un producto pero hay siempre un momento para explicar el proceso. Entonces tenemos que ir a los sitios cañeros de nuestra comunidad y decir a los jóvenes “*Te necesitamos para este empeño*”. Y hacerlos corresponsables en nuestro barrio, porque a nadie más le va a interesar arreglar nuestro parque infantil. Bueno, esta es la historia de cómo hemos podido resistir en las calles frías de León haciendo trabajo comunitario.

Pax Detoni: Vengo de **Teatro de Conciencia** y trabajamos a través de la educación emocional. Creo que cuando hablamos de comunidad e identidad, tenemos que hablar de identidad que incluya, no que excluya. Si hablamos de inclusión es que hay exclusión. Entonces tenemos que cambiar el paradigma... ya no sé donde estamos en el debate, pero quería aportar esto: tenemos que trabajar hacia una identidad global, no excluyente.

Emili: Aplauzo a los que trabajáis a nivel comunitario. Si que trabajé con adolescentes, pero os admiro. Ahora he producido con actores con discapacidad y sin ella, pero enfocado hacia un público generalista. Quiero recoger lo que decía **Héctor** y **Xavi**: se habla de teatro inclusivo, desde la comunidad, pero considero que si se queda en la comunidad, por supuesto que puede

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

cambiar cosas, pero me gustaría que se trabajara en las salas normales. Llevarlo a los que no saben que esto existe, que hay unos “excluidos”. Hasta que no sea lo más normal del mundo que alguien que vaya en silla esté en el escenario como actor, o sea, que la diferencia existe, no avanzaremos. Sigo un poco en la línea de lo que explicaba **Jo Verrent** esta mañana con sus ideas sobre la excelencia. Que la gente descubra que hay algo diferente.

David: Trabajo en **La nave** va **lanaveva.org**. Trabajamos con el teatro como herramienta educativa y de inclusión.... Me he perdido también un poco en el debate y quiero lanzar una pregunta, ¿Qué es incluir? ¿Qué genera la exclusión? Todos somos excluidos; en Cataluña, el que habla catalán y el que no, el sevillano, el murciano, se crean grupos y grupos... ¿Qué es incluir? ¿Tener acceso a...? ¿Incluir qué es? Porque hay el gitano que quiere ser gitano, y no ser como los demás. ¿Cumplir las normas? No lo sé, al final hay aspectos positivos en lo que hacemos, pero te piden a veces, desde los que mandan, que seas un mago. Qué soluciones un problema en un instituto un bulling, o sobre unos inmigrantes dónde hay mucha violencia... Lo que puedo hacer es mirar, analizar que se puede hacer. Lo que puedo más bien es intentar sembrar una semilla a ver si luego crece. A veces, al cabo del tiempo, hay una idea que me viene a la cabeza y pienso... ¡ah! ¡Pero si aquello que pasó quiere decir esto!. Pero no siempre es algo matemático. Si haces este curso, ¿Qué va a pasar en mayo?... pues no lo sé. En la transformación está la importancia. Dejo abierta la pregunta sobre qué es la inclusión.

Hace poco, un grupo en Mataró trabajó con unas personas sin techo dónde no había funcionado ninguna actividad. Entonces se plantearon un objetivo: nada. Cero. No hay que hacer nada. Y poco a poco hicieron. Hicieron un espectáculo de diez minutos de teatro. Ahora ensayan en un centro cívico de Mataró y hacen tres espectáculos

al año, y llenan teatros. Pero no han dejado de beber vino en la plaza y con sus ayudas sociales. Claro, ha cambiado la mirada de ellos sobre los otros y de algunos vecinos de Mataró sobre ellos, pero inclusión... bueno, quería tan sólo lanzar la pregunta. Gracias.

Intervención: Eva, preguntabas por estrategias concretas, ¿No? Bueno, nuestra estrategia es el conocimiento del entorno, saber qué agentes de cambio hay. Cuál es la situación que hay. Trabajar con entornos educativos dónde sabemos que los niños en un momento no podrán acceder a una clase de danza. Tenemos que estar ahí. Una característica de nuestro trabajo es que es complejo, es decir, que interactúas con mucha gente. Nos relacionamos con las familias, con las escuelas.... Para una hora de clase se necesitan cuatro de reuniones, hacer el seguimiento de un niño que ha desaparecido y está trabajando, insistir y explicar a las familias que vale la pena, acompañar a los docentes... tú interactúas con la comunidad. Y lo que preguntaba antes Eva... El arte es una arma poderosa, que produce deseos, anhelos, y ahí hay que estar preparados, para dar continuidad, no como artistas sino como personas. Hay un niño que es albañil y de repente le gustaría ser bailarín. Si este proceso lo hemos realizado en solitario nos vamos a quedar solos. Si no lo hemos hecho en comunidad, no vamos a tener alternativas. No tenemos siempre la posibilidad de ofrecer una continuidad, pero la característica fundamental es hacerlo con la gente que habita ese espacio, tratando de generar la continuidad en el mismo entorno.

Kepa Fernández: De **Larrinoa**. De formación soy antropólogo. Doy clases en la escuela de trabajo social de la Universidad pública de Pamplona. Hablando de inclusiones, yo intenté incluirme en la escuela del País Vasco en eso que se llama antropología aplicada. Entonces lo que vi más cercano, a pesar de que la escuela es reacia, fue acercarme a los estudiantes a través de las artes creativas. Y ahora hay un curso de trabajo social

20 DE MARZO

Seminario-Debate:

“Artes escénicas aplicadas:
Inclusión social y comunidad”

comunitario, desde hace dos años. En concreto propongo un estudio del teatro comunitario, no generado desde fuera, sino desde la perspectiva de las artes comunitarias. Estudié en un pueblo del Pirineo de habla vasca que hacía un tipo de teatro comunitario desde hace centurias. Esta es la primera experiencia de teatro social. Es una forma de crear red social desde hace mucho tiempo.

La otra experiencia que tengo es un proyecto de radio indígena realizado para la cohesión de una comunidad muy segmentada de cerca mil personas entre Ecuador y Colombia. Está el petróleo, los colonos... es un proyecto muy largo y no lo voy a contar, pero me interesa porque quiero discutir el problema del “paracaidismo”. Hasta qué punto llegar o no llegar dónde hay tejido comunitario... y hasta qué punto uno echa mano en lo que ya hay, y trabajar sobre ello. Yo en las clases lo que hago es investigación y acción participativa. Y con dos patas: investigación etnográfica (*larga cohabitación, en el que uno entiende los valores, preocupaciones y las ansias de la comunidad*). Y la otra pata es el marco lógico de intervención. Que consiste en detectar y delimitar los problemas con la comunidad, a través de asambleas habilitadas para ello, para plantear cuales son los problemas, las responsabilidades y hacer el problema de todos. Una forma de evitar el paracaidismo en la facultad es fomentar estas dos vías.

Carolina: Hay cosas que gustan y otras que no, por eso es rico este debate. Me gustó la pregunta de qué hacer cuando hay un cambio en el proyecto. Hola, perdón, me presento. Soy Carolina. Trabajo, junto con Silvia, en un proyecto de danza, soy danza-terapeuta. Estamos haciendo un proyecto de danza y discapacidad visual, con bailarines profesionales, porque creo en la normalización. Después de muchas preguntas, intentamos definirlo como un proyecto cultural de impacto social. Porque la inclusión está por encima de la exclusión. Y

nos incluimos nosotros. Y ahí está ya también la respuesta. A mí me gustó la pregunta que hiciste. En relación a que hacemos con la demanda cuando hay un cambio, pues ese cambio sucede tanto a ellos como a nosotros, durante todo el proceso creativo. Lo muestres después en el escenario o no, pero este cambio sucede durante todo el proceso.

A modo de ejemplo: queríamos trabajar con la discapacidad visual de una chica. En el ensayo hablábamos de la falta de vista, de la discapacidad y ahí la chica paró el ensayo y dijo que ella había nacido ciega y que por tanto no tenía una “falta de visión”, ya que no la había tenido nunca y no sabía lo que era tener vista, pero que ella no sentía una falta de algo. Fue un vaso de agua fría. Resulta que la que no veía era yo. Entonces, *¿Dónde nos colocamos?* Es algo que hago porque a mí me mueve. A mí me interesa, ella no sabía que yo existo. Pero es una necesidad propia, mía. A veces tenemos que girar el espejo y mirarnos a nosotros mismos.

20 DE MARZO

**panel de micropresentaciones
para participantes
en las V Jornadas**
espacio A



Baile Urbano Comunitario con
menores en riesgo en la ciudad de
León.

La comunicación se enraíza en una tesis doctoral y en un proceso de mejora en el programa “*Construyendo Mi futuro*” en la ciudad de León. Ese proceso se denominó “*Espacio Mestizo*” y probó a través de la Metodología Comunicativa Crítica que los lenguajes artísticos, en este caso, el Baile Urbano, tienen una relación positiva en el incremento de la autoestima, de la relación vincular con el educador y en la promoción social de menores en riesgo. Se comprueba también que generar espacios de empoderamiento y de protagonismo adolescentes asegura la motivación, el compromiso y un alto grado de creatividad y de técnica en los adolescentes. Los adolescentes se convirtieron en profesores llevando a cabo talleres comunitarios con población infantil llegando incluso a fundir técnicas como el break dance, el tektonik, el circo social en un montaje escénico con más de 6 bolos.

Héctor Alonso Martínez
loahorcado@gmail.com

Congreso IFRT/FIRT (International Federation of Theatre Research)

En el Congreso del **FIRT/IFTR** que se celebrará este próximo julio en el Institut del Teatre de Barcelona, hay una serie de grupos de trabajo que investigan y trabajan la incidencia de las artes escénicas, tanto teóricamente como a través de la práctica, sobre las periferias sociales. En estos grupos se reúnen estudiosos de todo el mundo y su trabajo revierte en publicaciones especializadas y también en otros tipos de proyectos. En el **FIRT/IFTR**, encontramos grupos de trabajo sobre teatro asiático, africano y caribeño que tratan temas de neo-colonialismo, de comunidades emigradas e inmigradas y como el teatro se convierte en una herramienta de convivencia y también de reivindicación para estas minorías. Sin embargo, nos gustaría destacar igualmente la aportación de otros tres grupos de trabajo : sobre Feminis Research, sobre Queer Futures y sobre Performance and Disability

En el grupo sobre performatividad Queer aparecen ponencias que nos hablan de diversas experiencias realizadas, una de ellas sobre el trabajo de integración a través del teatro de un grupo de travestis envejecidos en Ciudad del Cabo. En el grupo de Performance y minusválías, podemos encontrar ponencias sobre el trabajo vocal con gente sorda o la experiencia de grupos teatrales formados por discapacitados mentales.

creatividad y de técnica en los adolescentes. Los adolescentes se convirtieron en profesores llevando a cabo talleres comunitarios con población infantil llegando incluso a fundir técnicas como el break dance, el tektonik, el circo social en un montaje escénico con más de 6 bolos.

Mercè Saumell y Boris Daussà

firt2013@institutdelteatre.cat | www.firt2013barcelona.org

20 DE MARZO

panel de micropresentaciones para participantes en las V Jornadas espacio A

“+Cultura=+Inclusión” FEAPS

Con este proyecto **FEAPS** Madrid quiere promover y facilitar el acceso de las personas con discapacidad intelectual al mundo de la cultura desde las claves de la inclusión: que las personas con discapacidad intelectual tengan presencia, participen y formen parte, pertenezcan.

El proyecto contempla tres vertientes:

1. Como espectadores/receptores
2. Como creadores
3. Como profesionales de la cultura

Para lograr este objetivo hemos creado una red de cultura y una comisión de cultura, integrada por las entidades de **FEAPS** Madrid culturales y las que tienen interés en iniciar acciones en el campo de las prácticas artísticas, que elaborará un documento modelo de cultura inclusiva. Nuestro siguiente paso es invitar a unirse a la red, a profesionales y expertos culturales y artistas, que aportarán el conocimiento y la experiencia del mundo cultural.

Presentar el proyecto en el marco de las Jornadas, nos permitirá darlo a conocer, conocer a personas/entidades que estén trabajando en la misma línea y así ampliar la red y abrir líneas de colaboración.

Ana Lozano

analozano@feapsmadrid.org

Proyecto Mucha Mujer

El proyecto se dirige a mujeres en proceso de inclusión social (ex consumidores de drogas y/o alcohol, víctimas de violencias de género, que viven con **VIH**, privadas de libertad o recientemente salidas de la prisión, trabajadoras sexuales) que viven y/o trabajan en la ciudad de Barcelona. Las beneficiarias del proyecto están vinculadas con **Ambit Prevencio, Ambit Mujer, Plataforma Comité 1er de diciembre, Fundación ARED, ABD (Asociación Bienestar y Desarrollo), Caritas, Caso de Sans, PIAD Ciutat Vella**. Durante la 3a edición, se estableció un acuerdo de colaboración con la **Dirección de Servicios de Familia y Servicios Sociales**.

Se utiliza el teatro como herramienta de transformación social, para capacitar cada año, a 20 mujeres en un laboratorio en artes escénicas, con una duración de 9 meses que permite fortalecer la autonomía de las participantes, la búsqueda de su propio protagonismo, así como su integración social y laboral, todo desde la perspectiva del arte como actividad humana y social. La formación artística apunta a incorporar un lenguaje que ayuda a estas mujeres expresarse y encontrar sentido a su propia vida, así mismo a estimular la creatividad en términos amplios, a facilitar el logro de una vida plena. El teatro posibilita la autonomía de las participantes a través del desarrollo de habilidades como la puntualidad, el compromiso, el respeto personal y mutuo. Fomentando desde el arte su propio protagonismo, el incremento de su autoestima, su confianza, su potencial creativo y el sentir que se relacionan mejor consigo mismas, con su entorno más inmediato y con la comunidad.

Laura Settecase

laurasettecase@muchamujer.org | www.muchamujer.org

20 DE MARZO

panel de micropresentaciones para participantes en las V Jornadas espacio B



Presentación del proyecto de Danza y discapacidad visual

Una de las líneas de acción que trabajamos son los Proyectos culturales de impacto social; trabajos que buscan estrategias innovadoras de intervención en el ámbito de las artes y la cultura contemporánea. El proyecto de danza y discapacidad visual (d.v.) nace en el año 2010 con la obra **“El Mur, danza integradora”**. Este año el proyecto **“Espais Cecs”** tiene tres vertientes:

1. Programa de normalización e integración de las discapacidades en la escuela infantil
2. Trabajo de investigación sobre danza y d.v
3. Producción de una pieza en espacios no convencionales.

Obra Social “La Caixa”, Dra. Núria Massó. Dra Susana Pérez Testor

Carolina Alejos | Silvia Elgarrista | Vives | Asociación Marge Contemporani/dansa
caroalejos@gmail.com

Federación Nacional de Arte y Discapacidad

Hoy la cultura, tal y como la conocemos sufre una transformación debido a los consabidos procesos en los que nuestra sociedad se encuentra inmersa, fruto de estos cambios y aunando entidades y personas con un fuerte compromiso en el mundo del arte y la discapacidad, nace El día 19 de enero de 2013, en Madrid, con la siguiente denominación **“FEDERACIÓN NACIONAL DE ARTE Y DISCAPACIDAD”** una organización de nacionalidad española y de actuación nacional, con carácter emprendedor y sobre todo inclusivo, cuya naturaleza asociativa y sin ánimo de lucro, al amparo de lo dispuesto en el artículo 22 de la Constitución Española, la Ley Orgánica 1/2002, de 22 de marzo.

Este nacimiento es fruto de la necesidad de unirse para conseguir los siguientes fines

- Promover el acceso de las personas con discapacidad a la expresión artística y creativa.
- Sensibilizar a los agentes sociales, tanto públicos como privados, y a las distintas Entidades Públicas y Privadas para la promoción de actividades artísticas de Personas con Discapacidad.
- Propiciar el acceso de personas con discapacidad a PROGRAMAS de formación artística y creativa.
- Velar y fomentar la accesibilidad a/en los espacios donde se pueda desarrollar la Cultura, así como de las propias creaciones artísticas.
- Divulgar las actividades que, desde distintas entidades físicas y/o jurídicas, se lleven a cabo en éste área con el fin de favorecer el intercambio de información.
- Servir de portavoz entre las asociaciones de la federación que lo soliciten, y las entidades locales, autonómicas, nacionales e internacionales.

Marta Cantero

federacionarteydiscapacidad@gmail.com | apaladioarte@gmail.com
<http://federacionnacionalartediscapacidad.blogspot.com.es/>

20 DE MARZO

panel de micropresentaciones para participantes en las V Jornadas espacio B

Festival “Una mirada diferente”

Soy adjunto de producción del **Centro Dramático Nacional** y este año, por primera vez, vamos a organizar en el **Teatro Valle Inclán** de Madrid el **I Festival “Una mirada diferente”** de artes escénicas y discapacidad. Se desarrollará la semana del 24 al 30 de junio de 2013 y la programación incluye espectáculos de teatro y danza tanto nacionales como internacionales, una exposición, un espectáculo para público familiar, un taller de interpretación, además de encuentros y otras actividades paralelas.

Nuestro interés es poder mostrar dicha programación a la mayor cantidad de profesionales posible, no sólo con la intención de darle difusión sino para poder recoger opiniones y valoraciones que nos ayuden a perfilarlo mejor, para este año si es posible y si no, para futuras ediciones.

Miguel Cuervo e Inés Enciso

miguelcuervo@terra.es | <http://cdn.mcu.es/espectaculo/una-mirada-diferente/>

Proyecto Rua XIC

1er premio de asociaciones de Barcelona 2012.

Breve explicación de la entidad gestora del proyecto: **Marabal**, su Centro de Formación y Escuela de Verano de arte aplicado a la educación e intervención social.

Explicación del **proyecto Rua XIC**, metodología de realización y preguntas relacionadas.

El **Proyecto Rua XIC** persigue crear un espectáculo multidisciplinar que implique el máximo de agentes de un barrio y / o zona para fomentar la red y el intercambio entre todos los participantes.

A partir de un centro de interés, se realiza todo un proceso de creación a través de talleres de diferentes disciplinas artísticas (*teatro, plástica, danza, audiovisual y percusión*) abiertos a todos los vecinos y vecinas del barrio. De forma paralela se trabaja conjuntamente con entidades, asociaciones, escuelas e institutos...

Para estar coordinados y fomentar la interrelación se hacen reuniones periódicas y ensayos y encuentros colectivos con todos los participantes del proyecto y otros vecinos y vecinas.

Todo el proceso culmina con la realización de la Rua, por las calles y plazas del barrio, haciendo partícipe al máximo de personas posible en este proyecto colectivo que busca unir, crear red, intercambiar experiencias, aportar herramientas de expresión, estimular el juego y la ilusión de un territorio (*barrio, distrito, comunidad ...*).

objetivos

- Fomentar la participación ciudadana y los vínculos entre entidades.
- Generar espacios de convivencia y de integración de la diversidad cultural y generacional.
- Detectar las dinámicas del entorno y reflexionar activamente sobre las mismas.
- Estimular la creatividad y aprender recursos artísticos para la expresión.
- Realizar un espectáculo artístico de calidad donde puedan participar activamente el máximo de personas.

Joel Alvarez

joelalvarezbanal@gmail.com | www.ruaxic.blogspot.com

21 DE MARZO

Agenda

10.00 h.

4ª ponencia (Teatro Ovidi Montllor)

SELINA BUSBY (Reino Unido)

Profesora titular y directora del MA in Applied Theatre en The Royal Central School of Speech and Drama University of London.

LISELLE TERRET (Reino Unido)

Profesora titular del BA (Hons) in Drama, Applied Theatre and Education en The Royal Central School of Speech and Drama, University of London.

“Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes”

11.00 h.

5ª ponencia (Teatro Ovidi Montllor)

EUGÈNE VAN ERVEN (Países Bajos).

Director del Internacional Community Art Festival y profesor de la Universidad de Utrecht.

“Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda”

12.00 h.

Pausa

12.30 h.

6ª ponencia (Teatro Ovidi Montllor)

LUCINA JIMÉNEZ (México).

Directora General de ConArte. Arte y Escuela (ConArte)

“RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social”

13.30 h.

Pausa para almuerzo

15.00 h.

SEMINARIOS/DEBATES

Seminario A (Auditori)

“La formación en las artes escénicas aplicadas”

Modera: Antonio-Simón Rodríguez, coordinador académico del Institut del Teatre.

Participan: Liselle Terret, Selina Busby, entre otros.

Seminario B (Espai Scanner)

“La programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social”

Modera: Cesc Casadesús, director del Mercat de les Flors.

Intervienen: Jo Verrent, Eugène Van Erven, Maral Kekejian, entre otros.

16.30 h.

Pausa

17.00 h.

CONCLUSIONES Y BALANCE DE LAS V JORNADAS (Auditori)

18.30 h.

Clausura oficial (Auditori)

20.00 h.

Espectáculo DE DANZA

(Teatro Ovidi Montllor)

DANZA MOBILE. “Una ciudad encendida”
Espectáculo abierto al público con invitación

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

Buenos días. Nos han invitado para hablar de los dos cursos que impartimos en la **Royal Central School of Speech and Drama**. Somos profesoras de una licenciatura en artes aplicadas [hablarán por turnos construyendo un único discurso].

En nuestra universidad planteamos una enseñanza práctica, centrada en las artes escénicas, pero también enseñamos, por ejemplo, a tomar la palabra. Últimamente, más que hablar lo que hacemos es escribir y publicar lo que hacemos. Las dos hablaremos sobre lo que hemos publicado, por lo que nos disculpamos si de vez en cuando tenemos que ir consultando nuestras notas. Antes de empezar queremos mostrar nuestro agradecimiento al **British Council**, a **Nicolas e Isabella**, y a **Eva**. También traemos fotografías de algunos proyectos con los colectivos, los individuos y alumnos que han colaborado con nosotros.

La Royal [se refieren a su escuela como la Royal o la Central, indistintamente] es una institución especializada de alta reputación. Es una especie de institución que aglutina un conservatorio universitario, donde la universidad colabora con compañías independientes de prestigio. A su vez, es un centro de investigación. **Laurence Olivier**, **Harold Pinter** o **Judi Dench** son algunos de los actores famosos que han sido alumnos de la escuela. Es una de las principales del Reino Unido y un referente de creación y formación en drama y teatro aplicado. También es miembro de la **Universidad de Londres** y funciona como centro de investigación. Tenemos unos 923 estudiantes de licenciatura, repartidos en tres programas de tres años, 277 estudiantes de máster, con 14 programas de máster especializados, dos cursos de formación de educadores y más de



40 estudiantes de doctorado. Quizás sea la más importante en el Reino Unido.

Hoy hablaré de los cursos de teatro aplicado (*applied drama*): un tercio de nuestros alumnos se han matriculado en esta asignatura. Aquí se forma a nivel de máster y de licenciatura a través de producciones de comunidad y dispositivos colaborativos con las entidades que trabajan en la práctica real. Es una de las mejores ofertas formativas de teatro aplicado en el Reino Unido.

Los cursos se revisan cada año teniendo en cuenta las necesidades del sector de artes aplicadas. A propósito, acabamos de recibir una beca de tres años para alumnos adultos con dificultades en el aprendizaje para estudiar teatro, por si a alguien le interesa, y es una empresa mixta, con un socio, una compañía especializada en adultos con deficiencias.

Aparte de la formación, queremos compartir con vosotros algunos retos de los que tenemos en el campo del teatro aplicado. La cuestión que queremos lanzaros es si estas prácticas dan poder para los excluidos o sólo son una forma de contención.

Helen Nicholson es una experta que define el teatro aplicado como un término paraguas que expresa la actividad dramática que se produce fuera de las instituciones teatrales, que beneficia a las comunidades, sociedades y colectivos. El teatro aplicado es una modalidad que se puede aplicar a las prácticas cotidianas y que no separa el teatro del resto de la vida.

Los estudiantes se dedican a las prácticas de teatro aplicado con distintos colectivos, individuos y en diferentes espacios. Se trabaja con participantes en distintos contextos educativos, teatrales, penitenciarios, teatro

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

con discapacidades, infantil y mucho más. En los cursos los estudiantes trabajan en la realidad de la práctica en colaboración constante con especialistas. Hacen proyectos de drama participativo con grupos existentes, con entidades anfitrionas. Parte de su trabajo como estudiantes es reflexionar: sus ideas e inquietudes deontológicas son muy importantes, y siempre están trabajando sobre qué tipo de trabajo se hace respeto a las comunidades, *¿Qué significa una comunidad?* Planteamos que la comunidad te tiene que invitar... *¿sí o no?*... Los temas pedagógicos, estéticos, educativos... todo esto entra dentro de la evaluación crítica.

Tenemos 250 proyectos en el Reino Unido y en el extranjero. Estos proyectos comprenden desde trabajar con víctimas de maltratos en Bombay a estudiantes que trabajan con adultos con demencia. Tenemos proyectos con reclusos, con inmigrantes, teatro en las escuelas, etc.

Ahora nos centramos en dos proyectos, a nivel micro: así introducimos la teoría crítica en el programa de los estudiantes. Me gustaría explicaros un poco detalladamente un proyecto de teatro participativo para niños que se llama **“El chico en el vestido”** (*The Boy in the Dress*). Este proyecto utilizó el método llamado **“el manto del experto”**, un método creado por **Dorothy Hickok**, en el que los niños se convierten en los expertos: es muy controvertido, por lo que nos interesa estudiarlo de manera crítica con los estudiantes de primero. Es una oferta que pide a los niños que construyan su propio género y que tomen conciencia de su rol genérico. En la universidad, lo que planteamos es que nuestros estudiantes estudien en un entorno político real, en contacto con lo que pasa día a día en la sociedad. Es un modelo de educación y de teatro que quiere identificar qué tipo de proyectos de la

realidad de su entorno les interesa, porque es lo que acabamos trabajando.

El teatro en la escuela tiene un pasado complejo y rico en el Reino Unido, hasta el punto de que la educación actual aún tiene que ver con esa tradición teatral. El sistema del Reino Unido es diverso, pero está basado en el aprendizaje del niño. El teatro es una asignatura con un marco propio, no es una actividad fuera del currículo. Forma parte intrínseca de la educación y es algo que utilizan constantemente los niños. El teatro desarrolla el pensamiento crítico, la comunicación, la imaginación, las experiencias de creación, etc. Los niños aprenden de manera directa a través de la ficción.

En las últimas décadas se ha demostrado que el teatro en las aulas es muy importante y los gobiernos anteriores al actual habían invertido recursos en estudios para analizar cómo se daba este proceso. Los niños han aprendido mucho a través del arte y el teatro y ha sido una experiencia de la que miles y miles de niños y adolescentes se han beneficiado, a través del programa arte y educación, que funciona desde hace 15 años. Ahora sabemos que las artes permiten disminuir la exclusión social, así que afectan al compromiso del joven y del niño con la sociedad. Está demostrado por bastantes estudios. Hace unos años se revisó el programa de estudios y se recomendó que el arte estuviera presente en lo más alto de la educación, pero el año pasado, el gobierno actual, decidió ir retirando el arte de las aulas. Ayer se publicó un documento del gobierno en la prensa del Reino Unido que explicaba que el ministro de educación lo que está haciendo es quitar todos los programas de artes, y quiere volver a una educación memorística. Pero esto no ayudará a los niños a pensar críticamente. El Reino Unido está ahora en plena polémica por

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

esto. Se arrincona el arte, sin tener en cuenta todos los estudios y pruebas que explican y demuestran que es básico en la escuela del Reino Unido.

El 2003 desde el gobierno se empezó un programa con el nombre **“Cada niño importa”** (*Every Child Matters*): Un programa que pensaba en el bienestar de los niños y no sólo en sus resultados. Este programa tiene en cuenta a todos los niños y se procura que los niños sean sanos, que tenga seguridad en sí mismos, para que puedan hacer una aportación a la sociedad. Las organizaciones públicas se implican en el proceso, de manera que la escuela y los niños están acompañados en todo momento. Por cierto, en este programa las artes aplicadas tienen un papel importante para conseguir todos los objetivos. Pero hace tres años el gobierno acabó con este programa que durante 10 años ha funcionado con grandísimos resultados. Ahora se le llama **“ayuda al niño a conseguir cosas”** (*Help Children to Achieve*). Ahora la política se centra en potenciar lo maquinal. Entre otros resultados negativos, ahora hay más niños en peligros de exclusión, marginados... Además no hay nada que justifique esta iniciativa discriminatoria. Una de las formas de marginación es la identidad de género. Y ahora vuelvo a lo que os estaba explicando del proyecto **“The boy in the dress”**.

“The boy in the dress” originariamente es un libro de **David Walliams** que narra la historia de Dennis, un niño que le gusta jugar al fútbol y también vestirse con vestidos de niña. La sociedad tiene maneras para obligar a que los niños sigan los estereotipos: un niño no puede llorar o una niña que adopta un rol más agresivo recibe insultos y experimenta vergüenza. La Alianza Contra el Abuso Escolar en el Reino Unido ha analizado y ha explicado que hay que

posibilitar dar seguridad y aplomo al niño, ya que lo otro lleva a la exclusión y a la marginalidad. Y han explicado que estos roles sociales acaban negando al niño y al joven la seguridad, y pueden ser causa de autolesiones o depresiones graves. Obviamente nos referimos a niños con sentimientos homosexuales o que pueden ser considerados transexuales.

En un colegio un niño era más femenino y no le gustaba el fútbol y entonces los otros niños se reían de él, condenándole al ostracismo. Este programa, creado conjuntamente entre yo misma y mis estudiantes, lo que hace es utilizar el manto del experto para trabajar el género. Es un enfoque de investigación para la enseñanza, que convierte en expertos a los niños. El profesor esta dentro de la historia y participa. Pero el niño es el que sabe, el perito, y el profesor es el lego, el que no tiene conocimiento. El rol de poder cambia. **Dorothy Hickok** dice que crea experiencias fuertes para el niño a través de la ficción. El proyecto se inspiró, o recogió el impacto, mejor dicho, por otro proyecto de investigación (*now insiders*) que se hizo entre 2006 y 2009 en una escuela primaria. Quería estudiar qué pasaba a quienes no cumplían con los roles de género. A través de la literatura y el teatro dieron a los niños otros modelos, para que a través de la imaginación pudieran crear novedades. Nosotros estudiamos **“The boy in the dress”** que se basaba en la novela de **David Walliams** para animar a los niños que exploraran su opinión sobre su género. Y que se dieran cuenta de qué pasaba al cumplir los roles existentes. Trabajamos de manera queer, desestabilizando los dogmas incuestionables. Trabajamos desde la ambigüedad la exploración de las hipótesis canónicas y las desmontamos, las refutamos, de manera que desmontamos

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

el género social. Es un proyecto en el que los resultados es que los niños de diez y once años acaban haciendo representaciones de la feminidad. Los estudiantes del proyecto trabajamos en una escuela de Londres.

Los resultados. Empezamos con los niños, que actuaban como policías secretos: hacíamos improvisaciones con ellos. Encontrábamos casos de niños que se escapaban. Al igual que la novela, que es un niño que hace tres días que se ha escapado, aunque era extraño, porque nada parecía indicar porque había huido de una casa normal, con un entorno normal. Poco a poco, nos enteramos que el chico también se vestía de chica, y quizás por eso se escapó. Entonces los niños van cambiando: a veces son Dennis, el niño, a veces son policías, a veces son su padre. Así vamos reinterpretando la vida de Dennis, y los niños acaban entendiendo las reglas de género. Un momento importante es cuando los policías descubren que en la casa de Dennis hay unas normas puestas por su padre y su hermano: el padre tiene una regla que dice que no se lllore, que no se hable nunca de la madre, y que no haya abrazos. En la comisaría, dentro de este entorno de ficción, aparece el padre de Dennis, ahora interpretado por uno de mis alumnos, con pruebas: una bolsa llena de vestidos, revistas Vogue y *¡Un disco de Madonna!*, “Vogue”, *¡precisamente!*. Su padre dice avergonzado que “lo ha confiscado”, que ha encontrado “esto” en la habitación de su hijo. Entonces los policías analizan los objetos, y por equipos, dejan de ser policías para convertirse en actores que tienen que recrear lo que hace Dennis en su cuarto con estos objetos. Se hacen coreografías, se recrean las fotos de las revistas, bailando la música de Madonna, se lo pasan bien, le añaden un entorno casi de carnaval y hacen un tipo de

burla deliberada de los tabús, por lo tanto se normalizan a través de la parodia. Los niños así pueden ir mas allá, sin problema, realizando la feminidad y hay incluso chabacanería, como si fueran Drag Queens. Todos los niños han de imitar géneros, haciendo así de Drag Queens, e imitan al otro género. Al cabo de dos semanas hicimos una evaluación para comprender como se sentían, para saber cómo se sentía Dennis. Algunos decían que nunca se habían probado vestidos, que habían probado distintos tejidos, que nadie se había burlado y que se habían sentido bien. Esto fue en marzo de 2012.

Volvamos al cuarto de Dennis, con cinco niños vestido de niña escuchando la música de Madonna. Con los policías. De repente llega el padre, inesperadamente apaga la música, y le dice: “*¡Tú no eres mi hijo!*” Entonces pido a un policía que acompañe a Dennis a ponerse en la postura física que escogería él, que responda a esta reprimenda. Los otros cuatro niños, sin que nadie les diga nada, también se ponen en una posición de sumisión y de vergüenza. Y uno de los niños le dice al padre: “*¡Tú nunca me has entendido!*”. Entonces, espontáneamente, se produce un momento mágico y los otros niños se ponen en una pared de desafío entre Dennis y el padre. Entonces, algunos de los niños que están observando, también se colocan en la pared. Así adquieren conciencia de su propia construcción social y se implican dentro de este proyecto. De forma que ellos se han convertido en Dennis y se oponen al padre. De esta manera toda la clase hacen un tipo de activismo a favor de Dennis.

Después, los niños siguen actuando como policías, y les dejamos que hablen de Dennis y su problema de género. Lo que hago yo aquí es mostrar que estoy muy confundida. Yo soy alguien que no sabe. Entonces pasa algo importante: he

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

colocado a los niños como expertos, de manera que los niños hablan del género como idea social. Se escuchan unos a otros, comparten ideas personales, creando un consenso acerca de qué es el género y qué ha pasado con esta historia de Dennis. Los niños se ofrecen voluntarios explicando su experiencia de género. Algunos les cuesta expresarse, pero aparece un sentimiento de amistad, de respeto. Nadie se ríe. Entonces ellos explican experiencias propias, sin que nadie se ría, no hay ridiculización. Hubo un niño que dijo que cuando era más pequeño iba con tutú y quería una casa de muñecas, pero como no le dejaron, iba por casa con unas mallas rosas. De manera que ellos expresan sus roles. Entonces, resumiendo, lo que hemos conseguido es crear un espacio estético y pedagógico para que vieran que Dennis podría ser cualquiera, de manera que no sólo hubiera roles binarios, y que pudieran utilizarlos e ir mas allá.

Ahora voy a hablar de otro proyecto, dentro de las cárceles británicas. Queríamos saber si podíamos tener una continuidad en este espacio para la transformación o simplemente lo que se busca es crear una población carcelaria más dócil, una contención relativa para que se lleven un poco mejor, o dicho de otro modo, *¿Se puede hacer que haya un cambio real en estas personas?* Durante mucho tiempo, veinte años, he estado trabajando en las prisiones. Aquí os enseño el trabajo de estudiantes con hombres en un centro de alta seguridad, en Doncaster, en la que los adultos no pueden ir nunca solos por el edificio. Hay unos 1.200 prisioneros. Esta cárcel intenta conseguir que los presos no sean reincidentes, que no vuelvan a cometer delitos. La ratio es que en el Reino Unido más del 40% vuelve a cometer un crimen en menos de un año.

Seis estudiantes de licenciatura fueron voluntarios a la prisión en una experiencia de teatro infantil durante dos semanas. Lo que se buscaba con el proyecto es que la familia del recluso pudiera ir a la prisión de una manera más relajada. El proyecto busca que las familias de los presos acompañen a los reclusos. La mitad de los reclusos rompen con sus familias en la cárcel, y este tipo de experiencias, en la que las familias pueden visitar relajadamente la cárcel, ayuda a la cohesión familiar y por tanto ayuda a que no haya tantas rupturas. Esta estabilidad emocional también ayuda a que luego encuentren un trabajo y que tengan estabilidad social. Es pues un programa pensado para bajar la tasa de reincidencia.

Un par de estadísticas: nueve de cada diez reclusos no han participado en sistemas educativos regulados. Y dos de cada tres reclusos estaban en paro al cometer su crimen, o estaban viviendo en la calle. Un tercio de todos los prisioneros estaban sin hogar al cometer el delito. Y los que tienen un tipo de apoyo de este tipo, o los que reciben visitas familiares, tienen el doble de posibilidades de tener un empleo al salir, ya que tienen alojamiento, lo que ayuda a reducir el índice de reincidencia.

Este programa lo que hace es que los padres pueden estar con sus hijos durante una obra de teatro en una relación más relajada de lo habitual ya que normalmente esto no se permite. Es un incentivo para participar en el proyecto. Pero en realidad hay estudios que explican que si el paro y no tener casa impulsa a delinquir, la estabilidad familiar ayuda a la rehabilitación. De manera que los directores del centro penitenciario apoyan el proyecto por esos informes, y no por otras razones.

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

Los reclusos que participan en el proyecto no sólo hacen algo para ser dóciles, pueden trabajar en temas de teatro dentro del teatro, así que no se regula sólo su conducta, sino también la de sus compañeros. El objetivo no es tanto hacer una buena obra de teatro sino estar en contacto con su familia. Es un chantaje, un soborno con una promesa. A mí me preocupa, y lo debatimos con mis estudiantes.

Un ejemplo sobre la autorregulación entre los presos, en un caso de 2011. De cara a la seguridad, este programa es un problema, ya que las familias se pueden tocar después de la obra, de manera que se puede entrar droga en la cárcel, lo que preocupa mucho a los centros penitenciarios. Pero los reclusos lo que hicieron fue intentar que el contrabando de drogas no se produjera en la obra de teatro, hasta el punto de que se llegó a la violencia entre los presos para que el programa quedara limpio. Luego hubo disculpas, pero parece que fue necesario. Es importante ver como el teatro contribuye a que no haya tráfico, y así se tiene una población más dócil dentro del centro. Sabemos que generar un espectáculo es muy importante, porque busca cambiar actitudes, desarrolla autoestima, control propio, empatía, disciplina, concentración... y puede ser la antesala para crear una formación continuada, ya que estas habilidades serán necesarias para formarse. *¿Pero estas buenas intenciones justifican la docilidad y violencia que genera? ¿Es suficiente?...*

Los reclusos al entrevistarlos, al principio creían que perder el contacto con sus hijos era un problema emocional y económico para los hijos. De manera que su encarcelamiento tenía un agravante extra para sus familias. Poder tocarlos era algo muy importante. La obra era vista como un regalo de los padres a los hijos. Durante el

programa muchos explicaban que volvieron a formar parte de su familia y se emocionaban al hablar de ello. Los niños preguntaban por sus padres y la obra, o incluso había niños que repetían el rol de los padres. Para los presos fue una acción de amor y esto es algo que no pasa mucho en una prisión. El hijo de un preso al que le gustaban los piratas, cuando se enteró de que en la obra aparecían piratas, le ayudó para que su padre pudiera interpretar mejor el papel, consultando libros. Su padre vio, el día de la obra, a su hijo loco de contento al ver a su padre disfrazado de pirata. Así que el programa llevó a los participantes a ir mucho más allá de lo que podían hacer, de manera que los presos practicaban y ensayaban las coreografías y sus papeles en secreto por toda la prisión, sobretodo en su habitación.

Muchos dijeron que la motivación eran sus hijos, no ellos mismos. Poder demostrar el amor a sus familias y agradecer el apoyo que recibían era algo que no habían podido hacer. Para la mayoría esa era la primera vez que los familiares los veían hacer teatro, por tanto era importante mostrar que dentro de la cárcel podían hacer algo positivo. Así que más que verse como algo que era una fuente de dolor, se convertían en una fuente de gozo. Y empezaron a verse los primeros atisbos dentro del proyecto, todo a partir de la posibilidad de relacionarse con sus hijos. Algunos de estos hombres introdujeron cambios en sus rutinas y hábitos. Uno de los presos, que era heroinómano, no había visto casi a su hija de dos años. Antes de la experiencia afirmó que él no había sido nunca un padre y quería hacer algo al respecto, pero no sabía qué. Con esta obra, de dos semanas, se le posibilitó acercarse a su hija. Y se dio cuenta que durante esas dos semanas pudo establecer un contacto con su hija. Se dio

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

cuenta que él no tuvo padre y sabía que era muy difícil, pero aún así él quería estar ahí, con su hija, que quizás eso la podía ayudar.

El programa le mostró como era ser padre y pudo demostrar de manera seria que era ser un padre. Y su compañera, incluso cuando estaba desintoxicado, tenía una actitud clínica respecto a la paternidad del preso y a la posibilidad de que pudiera cambiar. Cuando lo visitó, después de 13 años de encarcelamiento, él le demostró que realmente quería tender puentes hacia una vida familiar. Los miembros de su familia, después de la obra, finalmente le dijeron que estaban orgullosos de él, y él se quedó abrumado, porque era algo que no había oído en mucho tiempo.

La actitud general fue que harían cualquier cosa para que la familia los visitara. Se dieron cuenta que era ofrecer un recuerdo feliz a los niños. Tal vez no conseguimos que no reincidan, pero como mínimo hay algo de éxito. Sí que algunos mostraron cambios reales. Lo que se mostró es el alto potencial para convertir los prisioneros en personas dóciles, porque ellos se sentían mejor consigo mismos, más seguros, con esperanzas de futuro. Ellos decían que podían ser algo más que un perdedor, se había alterado la visión negativa que tenían sobre sí mismos. Se veían con aptitudes, más capaces. Después de semanas, en las entrevistas, se vio que el teatro podía ser un catalizador de cambios. Uno de los presos, por ejemplo, cuando se le propuso cambiar de centro para ir a otro sitio con más posibilidades formativas lo aceptó rápidamente. Quiso cambiar.

¿Docilidad?, ¿transformación? o ¿las dos?...
No lo sé, pero sus vidas y las de sus familias se enriquecieron con este proyecto. Esperamos que en estos proyectos nuestros estudiantes se impliquen y, aparte de aprender técnicas y

procesos, se pregunten por las cuestiones éticas que están alrededor de este teatro inclusivo.

Muchas gracias.

[Aplausos]

Turno de Preguntas:

Pregunta: *Hola. Has dicho que tenéis 250 proyectos en la universidad. ¿Quién los dirige? ¿Cómo se hace el seguimiento? ¿Los estudiantes están involucrados? ¿De dónde sale el dinero?*

Selina y Liselle: En estos dos proyectos había 6 estudiantes. Los otros estaban en otros proyectos. Todos los estudiantes sobre teatro aplicado pueden trabajar en su entorno, en una participación entre dos o tres semanas.

Pregunta: *De acuerdo, pero ¿Cómo gestionáis los proyectos en el extranjero?*

Selina y Liselle: Tenemos proyectos en el extranjero, algunos son proyectos de grupo que montamos nosotros, porque creamos probando y siempre buscamos colaboraciones con otras instituciones que trabajen en ese país. O bien no tiene que ser arte dramático, pero montamos proyectos de inclusión social y a veces hay grupos que van al extranjero, los estudiantes pasan un proceso de selección muy riguroso. Por ejemplo, ahora hay alumnos que trabajan con ancianos negros y blancos, que viven separados en Sudáfrica, para crear algún tipo de diálogo. Serán seis semanas. Tiene muchos problemas, claro: vas, actúas y luego vuelves. Pero hay una oportunidad de formación muy importante. En las colaboraciones nos comprometemos con las buenas prácticas, pero dejamos que trabajen los profesionales con nuestros alumnos, ya que a veces los tutores no pueden ir. Los estudiantes se pasan unas ocho semanas en un lugar y

21 DE MARZO

Te puedes portar mal pero sin hacer demasiado ruido: atribución de poder o contención en la práctica aplicada de las artes

Selina Busby / Liselle Terret

prueban distintas prácticas durante ese tiempo. Esperamos que estas organizaciones apoyen al estudiante.

Pregunta: *Gracias. Dos preguntas. Una: vuestros programas formativos ¿están orientados a través de proyectos o primero hay una formación académica?. Y segunda: ¿Respecto a la formación de drama-terapia, en qué consiste?*

Selina y Liselle: Ok. Primero: dependerá de si hablas de la licenciatura, dónde integramos teoría y práctica, o del máster. Poco a poco, en la licenciatura, los exponemos en grupos con un tutor, pero no los enviamos de prácticas hasta el segundo año de la licenciatura, ya que ya tienen una buena base y actitud, con organizaciones que cuidan de ellos. El tercer año trabajan como profesionales. En los programas de máster, en cambio, consideramos que los alumnos son profesionales. Así que estos programas empiezan con prácticas con la parte teórica desde el principio. Únicamente me gustaría añadir que desde el primer año los estudiantes

tienen distintas unidades que tienen que completar. Son unidades de práctica en las que analizamos las formas del teatro. Aparte verán también otras representaciones de compañeros, o profesionales que vienen a explicar casos positivos. Lo que queremos es que piensen y practiquen a la vez.

Y sobre la segunda pregunta, nosotros sólo tenemos drama-terapia en el programa de máster. Y sólo aceptamos a gente de más de 24 años y dura 18 meses, lo que es inusual en Reino Unido. Son 18 meses muy intensos, trabajando en hospitales. Es un máster centrado en utilizar el trabajo teatral, de forma terapéutica y de forma individualizada, con participantes que creen que les puede ayudar y también con grupos. Me encantaría saber la impresión de las personas que estáis aquí, tal vez por la tarde será más fácil. Gracias.

[Aplausos]

21 DE MARZO

Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda

Eugène Van Erven

[Empieza la conferencia hablando en español]

Quiero agradecer a la embajada de Holanda y a todo el mundo esta oportunidad de hablar ante vosotros. Voy a hablar en inglés para dar un poco de trabajo a las compañeras traductoras. 45 minutos es poco tiempo para explicar lo que hacemos durante un curso de diez semanas en la Universidad de Utrecht. Intentaré explicarlo todo.

Quiero felicitar al **Institut del Teatre** por la puesta en marcha de un programa en arte comunitario. Es algo que en Holanda aún no tenemos, ya que el curso que hago sólo son diez semanas y aún no tenemos el nivel de enseñanza profesional de artista comunitario.

[Sigue hablando en inglés]

La conferencia que visteis ayer ya nos ha dado el contexto, que es importantísimo. Escuchar todo lo que se dijo ayer está muy bien para construir el marco referencial. Un tema de vocabulario: en los Países Bajos hablamos más de artes comunitarias, mientras en Estados Unidos se llama distinto. Utilizaré pues para entendernos artes comunitarias, pero creo que todos nos entendemos. Hay diferentes maneras de estudiar y explicar las artes comunitarias. Espero daros un marco de referencia ampliado, basado en mi marco de referencia, para que os permita expandir y cambiar las perspectivas que ya tenéis sobre el tema.

Mi primera expansión de marco pasa por el ejemplo más extraordinario de trabajo en las artes comunitarias: es un desfile anual que se inició en Bélgica. Hay una oficina local del ayuntamiento que da unos mil quinientos euros a los grupos de vecinos que quieren participar, estos contratan a un artista y él les ayuda a preparar un desfile:



os muestro un vídeo del **Zinneke Parade** de Bruselas zinneke.org

[Muestra vídeo]

Debiera haber dicho que el desfile cada año tiene un tema. El año pasado el leitmotiv era el reciclaje. Independientemente del trasfondo social, puede participar todo el mundo. Esta experiencia ha llevado a los ciudadanos de Utrecht a replicar la misma experiencia. En Utrecht se celebran las fiestas de San Martín, el patrón de la ciudad, e hicimos algo parecido a este festival, imitando la experiencia de Bruselas.

En Rotterdam yo dirigí el **Festival Internacional de Artes de la Comunidad** (ICAF, *International Community Arts Festival*, icafrotterdam.com). Ahí por ejemplo escogimos a un grupo de jóvenes de la ciudad, que eran descendientes de familias de Cabo Verde y que por tanto hablaban portugués, para que trabajaran con un grupo de Brasil de las favelas.

[Muestra vídeo]

Estas imágenes os da una idea de lo que hicimos. Había vídeo artistas, de todo, y pudimos intercambiar muchas experiencias. Y como decía, juntamos al grupo de Rotterdam con un grupo que trabajaba con Hip Hop urbano de Río de Janeiro, **"Favela Forza"**. Ellos son un ejemplo de lo que las artes pueden hacer para la inclusión social. Uno de los primeros principios que nos enseñan es que con tu propia palabra puedes explicar quién eres, sin que sea otro el que hable por ti. Esto es muy básico pero no por eso menos importante. Después os paso unas diapositivas.

Segundo principio: Que expliques tu propia narrativa. Porque si habla otro, se realzan los estigmas.

21 DE MARZO

Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda

Eugène Van Erven

Vamos a la tercera expansión de nuestro marco de referencia con un ejemplo producido hace un año y medio por un grupo de moloqueños (*habitantes de las islas Molucas, en Indonesia*). Muchos emigraron a Holanda después de 1945. En ese momento no había vivienda pública, por lo que se acabaron alojando en un antiguo campo de concentración alemán. En 2012 un grupo de moloqueños mayores se involucraron en esta producción y explicaron su experiencia de ser inmigrantes en Holanda. Ellos estaban apoyados por una compañía de teatro, pero eran ellos los que hablaban.

Creo que ya se entiende lo que yo creo que es la utilización de las artes dramáticas para la inclusión social. Es importante crear arte de calidad, de manera que lo que hasta ahora no estaba representado empieza a entrar en lo que podemos llamar un diálogo nacional, o incluso una especie de canon cultural.

La perspectiva nunca es neutral: nací en un pueblo entre Holanda y Bélgica, después de la guerra, en la parte católica del país. Tengo un punto de vista y un marco que no es neutro. En mi pueblo aún se celebra el carnaval, como en toda la región católica del país. Todos los pueblos se implican en la creación de chirigotas y carrozas. El antropólogo **Víctor Turner dice**, en el libro **From ritual to theatre** (1982):

El arte hace que aflore el significado de la vida, permite la interpretación del pasado y nos traza el escenario futuro. El arte es como las antenas del insecto que nos permiten avanzar hacia lo que no vemos. Todas las personas tienen el derecho de expresar su propia humanidad con sus propias palabras. El arte es un derecho humano.

Este es uno de los mejores argumentos para explicar lo importante de nuestro trabajo. Esta es mi opinión respecto al trabajo que hacemos.

Cuando era pequeño nos mudamos a Utrecht, al norte, porque mi padre entró a trabajar como administrativo en el sindicato de tipógrafos. Fue el momento en que empezaron a llegar las olas de inmigrantes de fuera del país. Os lo explico para entender los movimientos de inmigración internos y de las ex-colonias que forman la Holanda actual. Los emigrantes llegaron de las antiguas colonias pero también de Rusia y muchos otros sitios. Ahora mismo los estudiantes del mediterráneo están yendo hacia el norte, hacia un lugar en el que cada vez hay menos trabajo.

Inmigración. Vamos a hablar de la migración, del sur al norte. Estas emigraciones también forman parte de mi narrativa. Me casé con una congoleña y también soy emigrante, ya que trabajé doce años en el extranjero. Recordad que os estoy explicando todo esto no sólo por el marco sino para que veáis que no soy neutro, que formo parte activa de la realidad del país.

“Pero ahora ya no se puede hablar de multiculturalidad, sino de la superdiversidad y es un tema que me gustaría introducir.”

Superdiversidad es una nueva palabra creada por **Jan Bromat** para explicar que los patrones de inmigración ya no son lo que eran. Antes, en los 50 y en los 60, uno iba de Marruecos a Holanda. Pero ahora, con las nuevas tecnologías, la gente emigra de A a B y de ahí a C y se vuelve a mover.

21 DE MARZO

Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda

Eugène Van Erven

Los circuitos se complican. Por eso este término, superdiversidad, explica esta nueva realidad.

Hicimos un experimento en forma de representación hace unos años, que hace pocas semanas volvió a subir a los teatros. Los somalíes se fueron hacia Europa occidental, de ahí a Holanda, de ahí a Canadá y a Estados Unidos pero luego volvieron.... Los recorridos de los somalíes son increíbles. Esta es la obra que hicimos con un colectivo de mujeres explicando estas migraciones.

[Muestra vídeo]

Esto nos da una idea de si funciona la superdiversidad. Nos llevaría una hora explicar estas imágenes. Esto es un viaje visual de mi propio marco, influido por mis experiencias personales. Mi marco no es neutro, eso ha de quedar claro.

Fui el primero de mi familia en ir a la facultad, estudié luego en Estados Unidos, luego en los sesenta me doctoré en teatro político, que luego ha sido muy importante para el teatro popular que existe en todos los sitios del mundo occidental. Lo que hacemos se puede enmarcar dentro del teatro popular. Yo trabajo para la compañía del Barrio de Rotterdam **Neighborhood Theater of Rotterdam** neighborhoodtheatre.com, y para el **Community Arts Lab de Utrecht**, y ambos tienen una historia previa relacionada con el campo del teatro popular.

Hemos estudiado muchas raíces de nuestro trabajo; la del teatro popular, la del folk... hay muchas que no mencionaré pero en general, es evidente que las artes de la comunidad tienen su base en los procesos revolucionarios de los sesenta, la revolución de la descolonización en lo que se llamaba el Tercer Mundo, y los

movimientos de emancipación que recorrió sobre todo a Europa: el red power, black power, brown power, womans power, emancipación de los homosexuales... todo ello desembocó en la importancia de trabajar desde los derechos civiles, y por tanto en las ideas de desarrollo de las comunidades.

Hay dos grandes figuras que nos han ayudado a concebir estas ideas: una es **Ngungu Wa Thiong'o** y el otro es **Augusto Boal**. Ellos son los que crearon el teatro político, uno en Kenia y el segundo en Brasil. Entendieron y ejercieron una manera muy moderna de teatro popular, superando lo que había sido hasta el momento el teatro popular, que era personas de clase media actuando ante personas de clase media. Lo que hicieron fue que los espectadores se convirtieran en actores, como decía **Boal**.

Estos procesos de emancipación llevaron al desarrollo de las comunidades, a la creación de trabajadores de barrio centrados en mejorar sus propios entornos, y a su vez se crearon muchas organizaciones de base, para trabajar y colaborar con artistas, como por ejemplo, el ya conocido **grupo de Greenwich**, en Londres, unos pioneros.

De las tres patas de nuestra realidad, he enumerado brevemente las raíces políticas radicales, las culturales, pero la tercera y no menos importante es la raíz de la vanguardia de los sesenta y setenta, que a veces se olvida. En ese momento de cambio hubo artistas que criticaban las instituciones para las que trabajaban, en parte porque éstas se presentaban como neutrales. Los artistas sacaron los cuadros de las salas, y la representación salió del cuadro y lo sacaron todo a la calle. Se inspiraban de lo cotidiano y devolvieron el arte a la calle sin intermediarios.

21 DE MARZO

Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda

Eugène Van Erven

Alguien como **Merce Cuningam** y **John Cage**, y se dieron cuenta que cualquier cosa era una melodía, música, danza... todo era arte.

Espero no ponerme demasiado abstracto y teórico, ahora. El arte comunitario acaba con la dicotomía, de varios siglos en Europa entre entender el arte como algo que sólo se debe a sí mismo, es decir, *“el arte por el arte”*, o el arte con un propósito. Y también acaba con el estatus del artista como el creador de objetos.

“El artista es ahora un investigador, un facilitador, un emprendedor y no un productor.”

Nuestra crítica artística, nuestra evaluación constante ha de pasar por un cambio de paradigma, ya que en las facultades aún evaluamos objetos, cuando esto ya no existe. La crítica de arte ha de ampliar el marco de referencia y juzgar el proyecto en todo su proceso, no sólo en el resultado. Tiene que aparecer una nueva crítica artística y un nuevo saber, un academicismo distinto que sea capaz de entender la belleza y lo mágico de estos procesos. Por eso es importante documentar todo lo que hacemos, porque sólo así sabremos lo que sucede sobre el terreno.

El arte comunitario va más allá de lo que consideramos qué es o no arte. Cuando lo extendemos, vemos que se puede encontrar arte en cualquier sitio, en centros cívicos, en tejer, en una sesión de dj, en los desfiles... Esto es, en definitiva, la raíz del arte comunitario participativo que se puede ver en todo el mundo. Es una gama de prácticas enorme. Sólo os he mostrado la punta del iceberg, desde la obra de teatro somalí

a artistas profesionales... Ahora voy a enseñaros un proyecto de un artista fantástico, de Haarlem, la de Holanda, no de la de Nueva York, que vienen de la vanguardia.

[Muestra imágenes]

Esta área de Haarlem es una zona con un barrio construido después de la segunda guerra mundial con un parque donde se estaban cortando todos los árboles, y la gente está muy enfadada por eso. El artista lleva cuatro años trabajando en el barrio, y le interesaba crear una comunidad ante lo que estaba pasando en el parque. Entonces se le ocurrió la idea de ofrecer un retoño de árbol a cada persona a cambio de una historia del lugar. El artista pregunta cosas como qué es lo que les hace crecer en su vida. En este diálogo surge una historia, y luego esa historia se transforma en una representación teatral que se hizo en el parque, en julio del año pasado.

[Muestra vídeo]

Por lo tanto, hay una gran variedad de prácticas, desde lo Hardcore, que viene impulsado por la comunidad, a lo Softcore, que viene impulsado por una idea. Se trata de un rango muy variado, y a la vez, quisiera aportar algunas visiones críticas, porque es importante que entre nosotros sigamos siendo críticos con nuestra práctica.

Si leemos esta cita de uno de los principales eruditos de nuestro mundo, **Jan Cohen-Cruz** *“Me encanta ver que las finalidades del arte comunitario no sólo son útiles como herramienta, sino que esta utilidad está en relación inversa con la estética”*. Es decir, que si subimos la finalidad, bajará la estética. Es importante tener en cuenta esta opinión. Hay mucha gente que aún piensa así. Lo que diferencia el arte comunitario no es la práctica o la técnica, sino el compromiso del

21 DE MARZO

Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda

Eugène Van Erven

artista y aquí sí que se parece más a la tarea que realizamos.

Intentaré ir más rápido, que voy muy lento... Os pongo distintos grupos que piensan como nosotros. **PETA: The Philippine Educational Theater Association** petatheater.com, con quienes tenemos un acuerdo, o **Jana Sanskriti** janasanskriti.org que es uno de los mayores teatros participativos del mundo. O la **Red Latinoamericana para la Transformación Social**, que seguro que todos vosotros ya conocéis. Sobre las redes en Europa, quizás es un tema que podemos tratar esta tarde. En Rotterdam hemos empezado a trabajar con otro festival en Bristol, y ahora empezamos a trabajar con otros grupos europeos. Encontrar colegas y socios es importante para ser críticos y colaborar. Es importante que nos conozcamos y esta tarde tendríamos que trabajar en esta dirección.

Una vez cada tres años, en nuestro **festival del Icaff**, icafrotterdam.com, realizamos lo que consideramos más inspirador, que es hablar y poner en común. La idea es que veamos el trabajo de los demás, y durante todo el festival establecemos un diálogo entre todos los profesionales. Conseguimos lo mismo que hacemos hoy aquí, hablar de nuestro trabajo, a nivel internacional. Y es importante estar atento y ser conscientes de la perspectiva y marcos de referencia propios, para poderlos cambiar si es necesario.

[Muestra vídeo]

Esta es una versión muy ligera, porque en algún momento el tono subió. Después del festival recogimos distintos artículos y publicamos este libro, que lo dejo aquí **ICAF International Community Arts Festival, 5th edition, 2011**,

luego lo podemos comentar si a alguien le interesa.

Quiero enseñaros un trabajo de una mujer argentina, sobre la génesis sobre el teatro de vecinos, en Argentina. Escribió un artículo que está en este libro. Señala un argumento interesante que nos habla de la justificación del trabajo que hacemos. Su marco es Argentina después de la dictadura. Entre otras cosas nos habla de que la tarea del artista es dignificar a las personas y estimular la imaginación. El arte entendido así es una idea, una construcción que evoca el mundo real pero que no es lo mismo, lo que nos permite verlo con distancia crítica y a la vez imaginar.

“A través de la imaginación podemos concebir otras realidades, y esto es necesario ahora más que nunca, que parecemos obligados a creer que la realidad que nos presentan es la única realidad posible.”

Muchos defienden el arte como una fuente de capacitación, de obtención de poder, de empoderamiento. Pero tampoco hay que ser ingenuo. Hay que ser capaz de visualizar el panorama correcto, ser conscientes que la comunidad no es algo homogéneo, sino que el barrio es a veces un grupo heterogéneo que queda aunado por una idea artística.

Una idea reveladora de lo que es el arte en el espacio público es la que expone el autor medio coreano y medio americano **Miwon**

21 DE MARZO

Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda

Eugène Van Erven

Kwon. Explica muy bien las relaciones de poder cuando empezamos un proyecto de este tipo. El responsable municipal nos puede encargar algo pero su discurso probablemente no tendrá nada que ver con el que tiene la gente con la que trabajamos. A menudo los artistas están entre la espada y la pared sin saber qué hacer. Estaría bien traducir a estos autores al español y al catalán para tener un marco de reflexión aquí.

Así que creo que es importante tener un marco de reflexión muy bien definido. Hay que tener muy claro y haber reflexionado sobre qué es la representación, la participación, la comunidad, y no perder nunca las bases. **Majid Rahnema** es otro autor a tener en cuenta. Os dejo con un dilema que plantea para que lo trabajemos en estas Jornadas. El dilema que plantea es el siguiente: *Cómo podemos conciliar por un lado el hecho de que no hay forma de participación liberadora y a la vez útil a menos que la participación sea libre y sin sesgo. Y en segundo lugar, todas las sociedades que conocemos aceptan credos, ideologías, tradiciones, ideas, que a su vez condicionan de forma interior a las personas sobre las libertades y sesgos.* Esto quiere decir que todos tenemos unas barreras culturales para esta liberación, vosotros y yo, todos. Nadie está libre de sesgos.

Un ejemplo de las trampas morales que tenemos que tener en cuenta. **James Thompson**, profesor en Manchester, tuvo una experiencia muy dura al trabajar con niños soldados Tamienses. Fue a un campo de refugiados para trabajar dos semanas con niños soldados y llegaron a hacer un espectáculo dentro del campo. Volvió a Inglaterra y, a los pocos días, 14 niños con lo que él había trabajado habían sido asesinados por la gente de su alrededor. Él mismo analizó lo que pasó. Hay que ir con mucho cuidado. No

podemos entrar de manera alegre en cualquier contexto. Hay que tener claro el contexto político general y no sólo el del campo. Desde fuera, por muy informado que estés, te encuentras en un aprieto si no has hecho los deberes. No todos los casos son tan problemáticos como el problema que tuvo **Thompson**, pero hay que analizar muy bien el contexto, de lo macro a lo micro.

Es importante pues valorar las macro-condiciones. No sólo de lo micro depende el éxito de un espacio. Y tampoco debemos sobrevalorar el trabajo que realizamos. Si trabajamos por ejemplo con mujeres que han sufrido abusos... hay una académica inglesa, **Jennifer Hughes**, también de la **Universidad de Manchester**, que afirma que la correlación entre la participación en el arte y una menor reincidencia recibida es menor que la correlación entre los factores económicos y sociales y la reincidencia. Así que nosotros podemos aportar nuestro granito, pero a veces no podemos conseguir grandes cambios. Así que si una mujer que ha sufrido abusos vuelve a su contexto original, y nosotros hemos trabajado sin entender el contexto... pues quizás entonces aún hemos agravado el problema. A veces se puede involucrar a más gente, a veces se trata de coger el material más potente y elevarlo para que eso que es potente tenga más efecto. Por ejemplo, **big hART** bighart.org, una compañía que han trabajado con aborígenes de la zona central de Australia, han conseguido realizar una gira que se representa en grandes teatros de las capitales. **Trevor Jamieson**, uno de sus integrantes, es el primer aborigen que ha tenido un premio normalizado en Australia.

Palabras finales, tendré que leerlas: Para que esto siga siendo emocionante y pertinente, si la práctica de arte se restringe a los barrios marginales, aún cuando sea capaz de aunar a

21 DE MARZO

Arte comunitario y el mundo, una mirada exclusiva hacia la Inclusión y otras palabras de moda

Eugène Van Erven

la gente tan diversa que vive ahí, sólo habremos confirmado los prejuicios de que sólo hacemos un arte menor y fracasado. Pero si sacamos este arte del barrio y cuidamos que no se convierta en un producto exótico, si lo hacemos con respeto y principios, si lo hacemos así, con principios, podremos conseguir que estas expresiones, estas historias, viajen por todo el mundo. Solo entonces podrán formar parte de nuestras naciones y recorrer toda la humanidad.

Muchas gracias.

Turno de Preguntas:

Pregunta: *Creo que lo que traes y nos faltaba ayer, es poder construir los marcos de referencias. Creo que esto es importante. Hay un paraguas común que aúna lo artístico y social, pero cada uno lo desarrolla como cosas separadas. Tenemos back-grounds distintos. Se agradece esta reflexión y amplitud de marco. Me gustaría discutir o preguntar ¿A qué nos referimos al hablar de trabajo social? Ayer, al poner en común los temas, parece que cada uno hablaba de cosas diferentes, y teníamos problemas para ponernos de acuerdo.*

Eugène Van Erven: Es difícil, ya que no sólo hay un marco de referencia distinto para cada uno, sino que también hay disparidad de modelos y técnicas. En este aspecto somos familia, está claro. Pero lo que para mi determina que somos familia es la razón, es la base de lo que hacemos. Un término que me gusta es “arte dialógico”, que está basado en la relación fuerte entre artista y no artista. Este término es fundamental. Con todos estos principios y marcas de identificación, hay mucha diferencia, y me fascina. Hay diferencias entre teatro y arte visual, lo hemos notado trabajando con artistas visuales, ¿no? Son dinámicas distintas. El arte visual tiene

otros límites. Es importante, pero esta tarde vamos a hablar de cómo formar a estos artistas. En Holanda no tenemos un Institut del Teatre como éste, pero si hay colegios de técnicas. Los alumnos, cada vez más, luego quieren trabajar en los barrios, cuando acaban de estudiar para actores no saben cómo hacer este trabajo de calle. Hace seis años empezamos a hacer el laboratorio de arte, en Utrecht, pero somos unos primeros auxilios, un teléfono de apoyo abierto 24 horas, no una enseñanza bien constituida.

Documentar de manera profesional es importante, ya que así podemos trabajar con más impacto, analizarlo y mostrarlo. Sé que es útil y necesario trabajar con las ciencias sociales, poder medir que es lo que está pasando, pero ésta no es la historia social, es sólo parte de la historia. Hay que coleccionar y poder narrar, para poder convencer después a los políticos.

Pregunta: *Me pareció interesante que marcaras los peligros de nuestras acciones. Hace unos años me invitaron a hacer un trabajo en Sarajevo, llevé 150 payasos de España y Francia, y ahí comprendí algo importante, que solidaridad es diferente a lo que decías, entre lo que uno tiene necesitar de dar y lo que el otro necesita, y en cambio damos lo que queremos dar, no lo que ellos necesitan. En Madagascar aprendí que no podía utilizar la magia alegremente al hacer de payaso, que allí no es divertida, ahí es brujería y da miedo, entonces si mezclas trucos de magia con un espectáculo de payaso haces mas daño que bien.*

Eva García: lo siento pero vamos un poco justos, por la tarde seguimos hablando con **Eugène**.

[Aplausos]

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez



Muy buenas tardes. Quiero agradecer la invitación del **Institut del Teatre, la Red Española de Teatros, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música** y de las otras instituciones. A **Eva**, a **Jaime** y a **Irene** muchas gracias por esta oportunidad de poder dialogar con ustedes. Gracias por la paciencia y agilidad que me dieron para poder cambiar la agenda. No suelo hacerlo, pero, en mi país estamos actualmente en un proceso de diálogo muy complejo en el que lo que está de por medio es la posibilidad de construir una nueva gobernanza para la cultura, en la perspectiva del desarrollo. Decirlo es muy sencillo pero construirlo, sobretodo en diálogo con los sectores de la política, se vuelve muchas veces conflictivo, ya que hablamos diferentes idiomas. Vivimos mundos distintos y de pronto construir un mundo común significa una batalla muy grande. Venimos trabajando en un movimiento de construcción que se ha llamado los diez puntos básicos indispensables para la política pública. Es un movimiento que generamos hace más de un año y medio, casi dos, entre todo el sector artístico y los trabajadores del mundo de la política cultural, para poder establecer desde dónde nos interesa abordar la política pública, el trabajo artístico y como nos interesa conseguir que la cultura deje de estar en los márgenes periféricos de lo que significa el desarrollo. Partiendo del principio de que hay que debatir lo que el desarrollo mismo significa en una sociedad como la nuestra.

Parte de ese diálogo ocurrió en el día de ayer y me duele haberme perdido la Jornada inaugural, ya que es un espacio importante donde compartir y contrastar preocupaciones compartidas. Esta búsqueda para sacar y vincular los procesos artísticos y la formación artística con estos mundos concéntricos, los cuales se

han mantenido durante mucho tiempo, es una búsqueda común.

Por fortuna **Eugène** me ha ahorrado la necesidad de plantear todo el marco referencial ya que lo ha explicado perfectamente. Vengo a hablar de una experiencia muy puntual, no pretende ser un modelo, sino algo que se dió en un contexto complejo en un momento concreto. La organización que dirijo, un organismo no lucrativo de la sociedad civil, se llama **Consorcio Internacional Arte y Escuela**, fue enfrentado a la posibilidad de desarrollar, o no, una intervención en una ciudad que se volvió emblemática (*Ciudad Juárez*), lamentablemente, por el tema de la violencia social y por el tema de los feminicidios y que puso en tensión todo lo que nosotros habíamos logrado y trabajado desde el 2006 cuando nos fundamos. Veníamos de trabajar la educación en artes en la escuela pública, en primaria y secundaria, tema que en sí mismo ya representaba un reto de grandes dimensiones, no sólo de carácter pedagógico sino de carácter epistemológico en el debate que significaba el papel del arte en la construcción de conocimiento y de qué manera las artes construyen conocimiento, no sólo del mundo interior, sino del mundo en sí. De qué manera las artes están en equilibrio, o no, en relación con la ciencia y tecnología, y de qué manera podemos relacionarlo. Cuando se nos pide hacer una intervención en esa ciudad en el año más complejo de la violencia social. Surgen todas las preguntas *¿Podemos? ¿Debemos? ¿Desde dónde? ¿Para qué?*. En **ConArte** estamos convencidos de que, la educación con arte en sí misma no necesariamente trae una bandera blanca. No necesariamente implica la construcción de una cultura de paz. Depende del contexto, de la orientación del para qué, quién

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

y sobretodo del contexto. Lo que hicimos fue un diálogo con el gobierno federal que en este momento estaba obligado a dar una respuesta social... recuerden que el contexto político también es importante.

Nuestra primera respuesta fue “no”. No queríamos formar parte de una propuesta que tal vez estuviera pensada sólo desde lo político del momento. Si realmente importara Ciudad Juárez, la ciudad no estaría como está, en el contexto de las políticas de desarrollo educación e inclusión social. Ustedes quieren intervenir ahora en Ciudad Juárez porque hay una demanda social y porque el presidente esta interpelado. Quisimos saber hasta qué punto era sólo parte de un discurso del momento y decidimos ir a Ciudad Juárez, e involucrarnos con las comunidades, hablar con la gente, con los artistas de dentro y de fuera de la ciudad y acercarnos al proceso de construcción de su propio debate y lo que nos podía ayudar a enfrentarnos a nuestros temores y dudas.

Os presento un vídeo narrado por los propios juarenses. Es la manera en que ellos miraron el proceso en el que se involucraron, que ellos mismos construyeron y en el cual nosotros no somos más que una instancia de mediación.

La perspectiva que decidí abordar en esta exposición va a ser como un doble juego: quiero enfatizar la estrategia, digamos... la parte de la construcción del proceso, no tanto entrar en lo pedagógico, que es fundamental, pero que no se puede entender si lo vemos sólo desde dentro del proceso. Así que voy a intentar explicar más sobre el proceso a partir de este vídeo.

[Vídeo]

[Estornudo] ¡Salud! [Risas] ¡Esto es lo que tenemos que buscar: ¡Salud pública!

Según esta interpretación hecha por los propios juarenses parece una película muy feliz, pero yo quiero presentarles la problematización de lo que ha implicado hacer esto. Y hasta dónde el poder de las artes escénicas incide realmente en la construcción de lo que llamamos ciudadanía. Para nosotros la construcción de ciudadanía es la base del proceso.

“No hablamos siquiera de cohesión social, pensamos que hablar de ciudadanía es más importante porque estamos hablando de derechos, en relación con el Estado y el desarrollo en su conjunto no sólo en la parte educativa y cultural.”

Estamos convencidos de que las artes en sí mismas no pueden sustituir la política pública del desarrollo. Si no tenemos claridad en eso podemos mentir, atribuir a las artes un poder que no tienen. Cuando estás en una ciudad dónde parte de la población no tiene posibilidad de alimentar a todos los integrantes de la familia y tienen que dividirse: quién come un día y quién el otro. Cuando una familia ha de decidir qué integrante estudia y quién no... porque las posibilidades de la vida urbana plantean esos problemas. Hay que ser muy objetivo y puntual respecto a como se trabaja en este contexto.

La primera cosa que establecimos es que estamos hablando de la recuperación del espacio público, cómo el espacio de debate de lo que

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

significa la vida y cómo cada comunidad quiere vivirla. Es un programa pensado y construido en comunicación constante con el ministerio, con la secretaría de desarrollo social.

Nos centramos en las áreas de la zona periférica de Ciudad Juárez, dónde existen lo que ellos denominan “**polígonos de alta marginalidad**”, es decir de pobreza urbana, cuando sabemos que la violencia social no es exclusivamente atribuible a la gente que vive en esas zonas, puesto que la violencia social es, en primer lugar una industria global, y en segundo lugar es interclasista. No estamos en una postura reduccionista donde pobreza urbana es sinónimo de violencia. Cuando muchas veces las zonas de alta marginalidad pueden llegar a ser a la vez víctimas y productoras de una violencia que a menudo viene de una estructura de poder, de la industria del narcotráfico así como de otras industrias a las que no quiero dedicar tiempo, ya que están en otra esfera, aunque forman parte del contexto.

Este contexto nos obligó, en un determinado momento, a trabajar en esa ciudad no sólo preocupados por la parte pedagógica y artística, sino también a preocuparnos por la seguridad y el cómo incidir en las relaciones de poderes fácticos que operan en un contexto determinado. Nos planteamos el tema de que el derecho cultural es universal, no sólo en áreas de alta marginalidad, sino que todo ciudadano debería poder tener derecho a esa formación en artes como parte de la alfabetización necesaria en la sociedad contemporánea. La dimensión cultural debería incorporarse a los derechos ciudadanos. Por otro lado Juárez permitió ser el germen de una red de ciudades que está trabajando desde esta perspectiva.

La primera pregunta que tuvimos que responder es: *¿Por qué artes escénicas?* Teniendo en cuenta que éstas no tienen la misma legitimidad en cuanto al mercado artístico respecto a las artes visuales, ya que están centradas en el cuerpo. Tuvimos que responder a esta pregunta repetidamente desde el nacimiento de **ConArte**, que nació enfocado en la danza, con un programa que vinculaba danza y música. Desde el principio este programa de aprender con danza fue el que introducimos en las escuelas públicas del centro histórico de Ciudad de México, una zona de gran diversidad cultural, alta migración y de mucha tensión entre la escolaridad y la vida urbana; este fue el programa con el que se dio a conocer **ConArte**.

Pero la respuesta no es sólo que nacimos así, nuestro nacimiento fue un acto pensado. Estamos convencidos de que el centro del trabajo de las artes escénicas es el cuerpo, y el cuerpo visto como territorio propio o expropiado (*en tensión permanente de quién decide sobre el cuerpo*) y quién decide como sujeto social inserto en un ambiente de mucha contradicción, dónde el cuerpo es lo más peleado que existe en la sociedad. Ese cuerpo es espacio de conflicto, espacio simbólico de memoria, tanto de la pérdida, del dolor como de la posibilidad de una memoria ancestral. Pero también es el cuerpo de la emoción. Permite considerarte a ti mismo como protagonista y al mismo tiempo como sujeto social.

“La obra de arte eres tú mismo, lo que te permite trabajar en la re-configuración de tu propio espacio personal, familiar, comunitario”

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

y es así como pensamos que el cuerpo social puede recupera la salud, que es el tema central.

También teníamos que adquirir la conciencia de que estábamos trabajando en el marco de una guerra del espacio simbólico. Y eso es probablemente lo más fuerte, puesto que es lo que marca la construcción de la cotidianidad, es lo que marca la construcción del miedo como parte de la cultura cotidiana y marca la posibilidad de recuperar los valores profundos presentes en la cultura propia de los juarenses. Este era el recurso fundamental que había que poner en marcha para desarrollar este proyecto.

La ausencia de política pública en estas comunidades hizo que se llenara de otros personajes, otros agentes, otros protagonistas. En Juárez hay un cerro muy emblemático que dice: *“la Biblia es la verdad. Léela”*. Eso es una expresión de la cantidad de movimientos religiosos que empezaron a ocupar el vacío que la política educativa y cultural debería haber llenado pensando en la inclusión. Es una ciudad con el 46% de inmigrantes, frontera con EEUU, lugar donde llega *“la bestia”*, el tren que viene desde centro-América atraviesa el país llevando mercancías a los EEUU, pero sobretudo llevando historias, memoria, inmigrantes que están buscando otra forma de vida y que finalmente se quedan en esta ciudad donde la diversidad nunca se gestionó de ninguna manera, ni educativa ni culturalmente. Según las estadísticas oficiales, en 2010 esta ciudad llega al tope de una de las formas de violencia, aunque esta medición no da cuenta de lo que significa la violencia en muchos ámbitos de la vida. En realidad la violencia más profunda, que tiene ésta como expresión última, tiene que ver con el día a día de las relaciones en el interior de la familia, de la comunidad, en las escuelas, en la calle, en la manera en que es vista

la mujer, la manera como es vista y construida la masculinidad y la relación entre los géneros y en la manera en la que se construye la vida urbana. Eso es probablemente lo más fuerte, porque está en la cotidianidad.

¿Por qué ConArte? Es una pregunta que hemos tenido que responder a menudo. **ConArte** es una ONG que en esos momentos estaba trabajando en Ciudad de México pero con un programa de música, exclusivamente de canto, en todo el país. De ahí que entramos en Juárez en un contexto donde literalmente las calles estaban vacías y la mayor parte de negocios estaban quemados, incendiados en una época muy fuerte de extorsiones donde nadie salía a la calle, era un Estado de reclusión permanente, basado en el miedo. Eso nos obligó a tener que trabajar alrededor del miedo y su construcción cultural. Eso era una cuestión fundamental para todos nosotros. Cuando digo nosotros me refiero a todos los juarenses que se involucraron en ese proceso, porque fueron ellos quienes realmente hicieron el trabajo. Nosotros fuimos mediadores que podían ayudar a crear una interfaz de sus propios conocimientos, lenguajes y formaciones. Muchos de los juarenses que participaron eran artistas profesionales de la universidad de Ciudad Juárez, otros inmigrantes, otros que habían estudiado en EEUU. Lo que hicimos es crear una interfaz que les permitiera trabajar en esas comunidades. Empezamos a trabajar en Ciudad Juárez a fines de 2008 formando maestros para el sistema educativo, para el canto, un tema fundamental. Habíamos promovido una recuperación de la música mejicana desde este espacio. El espacio en el que trabaja **ConArte**, es un laboratorio, una fábrica de creación e innovación, de trabajo metodológico para la escuela y la comunidad urbana que opera

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

como centro comunitario. Desde ahí habíamos creamos un método, que crea un material para el maestro de música pero también para el que no sabe música. A través de un programa de formación para maestros, ellos aprenden a leer las partituras que contiene ese material. Hay una serie de grabaciones hechas al registro de voz de los niños para facilitar el proceso: el método le permite al maestro poder entrar y salir a través de la música sobre muchos temas del currículo de la educación básica. Con este material hemos formado más de 24.000 grupos de canto en los 32 estados de la República Mexicana. Esta era nuestra única participación en ciudad Juárez, estábamos dentro de las escuelas formando en este sentido. El debate (*aunque curiosamente había sido la Secretaría de Desarrollo Social quien nos había invitado al debate*) era: *¿Arte dónde hay pobreza extrema? ¿Dónde hacen falta banquetas, agua y alimentación?, ¿dónde faltan elementos primarios?*. Y nosotros dijimos sí, porque el arte precisamente forma parte de los alimentos básicos que cualquier persona debe tener en la construcción de su posibilidad de vida. Porque arte es lo único que puede dar matices a la realidad circundante y porque arte es lo único que puede construir los lenguajes nuevos y necesarios que encierran un potencial desconocido para la vida cotidiana. Efectivamente, arte en lo que son llamadas zonas de exterminio. Es muy fuerte decirlo, pero lo es más vivirlo y trabajar con las mujeres de esas zonas en la construcción de la posibilidad de que esos lenguajes formaran parte de la vida cotidiana que hoy aún no está asentada, porque uno de los retos que afrontamos es una institucionalización de los procesos, que no sea sinónimo de burocratización ni de rutina, sino que sea el espacio que permita que el desarrollo

del proceso encuentre el cauce adecuado para responder al avance mismo del proceso.

Para hacer este trabajo, tuvimos que salir de las artes escénicas, para poder trabajar en ellas. El tema es *¿Cómo desarrollar el diálogo intersectorial e intercultural?* Porque las instancias de desarrollo social han creado su propia institucionalidad y su propia cultura basada en la manera en la que ellos entienden el desarrollo.

Por ejemplo, nos preguntaban cosas como: *¿Cuál es el número de obra de ConArte? ¿Opus 96?* Porque ellos hacen obra pública *¡Construyen banquetas!* Navegar en este contexto, que entiende el desarrollo desde el punto de vista del entorno físico pero no del de las personas y su subjetividad, era difícil. Eso planteó un reto de enormes dimensiones. Ahora lo puedo platicar, pero ahí, en diálogos ante 15 funcionarios, dónde nosotros queríamos hablar de protocolos de seguridad y ellos estaban preocupados por las metas presidenciales y como se estaban cumpliendo o no. Fueron momentos de mucha tensión, donde a fin de cuenta el tema pedagógico-artístico, y la propia idea de arte, debían tratarse haciendo peripecias de forma que no implicara que el contexto determinara los contenidos y el cómo hacer el trabajo con los niños.

Lo que tuvimos que hacer fue estructurar un espacio de gobernanza que nos permitiera hacer la gestión comunitaria en el marco también de situaciones muy complejas. Muchas veces para poder entrar a hacer el trabajo de educación musical, primero pasamos por negociaciones de orden político en las comunidades. Los poderes fácticos te dicen cosas como: *“aquí las mujeres no tienen palabra, ellas no saben expresarse”*, y

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

el que lo está diciendo es una de esas personas que disfrazadas de sociedad civil han hecho de la pobreza un negocio. El diálogo directo con los jóvenes y las madres también era importante e incluso con la policía. En el marco de una ciudad así, no podíamos juntar a los jóvenes si iba a venir la policía y se los iba a llevar... Eso sucedía. Generar espacios de concertación era complicado. Había que hablar con el jefe de la policía sobre la criminalización de la juventud pobre, para conseguir un arreglo que nos permitiera trabajar.

Esta hojita sencilla fue la única herramienta que usamos para discutir el programa con los altos mandos de la política. Está basada en la realidad de Ciudad Juárez, tiene los 8 objetivos del milenio y qué implicaciones tenía su cumplimiento desde el punto de vista de lo cultural, hasta donde no se podían cumplir si no se consideraba la dimensión artística y cultural, ese fue uno de los temas centrales del debate.

Se conceptualizó, en primer lugar, teniendo en cuenta que había que generar una capacidad asociativa que ponga en el centro el municipio, que es la entidad que debería apropiarse de la estrategia y el programa para darle sentido y poner los recursos de la ciudad al servicio de estos procesos. En los que **ConArte** y la **Secretaría de Desarrollo Social** no son más que un acompañamiento del crecimiento de las capacidades de intervención del municipio para poder movilizar a profesores, familias, jóvenes y niños.

“El programa de RedeseArte Cultura de Paz tiene una estructura metodológica que pone en el centro a la persona y tiene un eje de intervención interdisciplinaria.”

Hay un componente de arte terapia, otro de educación intercultural y uno de psicología comunitaria, como una antena que identifica y hace que sean los propios participantes los que decidan cuáles son los ejes que la ciudad necesita trabajar, ya que son ellos mismos quienes lo van a hacer. Así este programa nutre a los otros talleres de los valores, tensiones y conflictividad y al mismo tiempo de la subjetividad que tiene que acompañar todo el proceso.

Aquí dividimos la lámina en dos partes [Muestra un diagrama], que en total suponen el concepto general que **ConArte** propuso. Separamos en otro color lo que no se pudo hacer, tanto por falta de tiempo, permisos o por las propias condiciones del proceso. Ejemplos de los talleres: de canto, de urba-danza, escenificarte que es teatro y música, núcleos musicales, que es aprendizaje de instrumentos para trabajar en los ensembles de convivencia musical y todo esto orientado desde el punto de vista de la construcción del espacio público. Con independencia de donde se participa en el taller existía la posibilidad de un encuentro en donde se pudiera intercambiar el aprendizaje.

Habíamos propuesto que esto diera lugar a una serie de talleres creativos y una formación en emprendeduría para los jóvenes de tal suerte que ellos pudieran generar sus propias iniciativas

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

autónomas y esto pudiera dar lugar a que se creara empleo. Pero esto apenas lo estamos empezando hoy, una vez que el proceso ha madurado suficientemente. Por ejemplo, ahora los talleres musicales ya hacen composición y por tanto pueden fortalecer a los grupos musicales locales.

Nosotros no podíamos pensar que los talleres escénicos pudiesen sustituir la necesidad de política pública. Lo que hicimos fue insertar los talleres en los centros comunitarios, que empezaron a generalizarse como estrategia de intervención local. En donde se pudiera conectar el taller de arte que actuaba como antena que podía conectar a los niños, o a sus familias y madres sobretodo, con el banco de alimentos, o en el caso de deserción escolar con el centro escolar, o con la canalización institucional en los casos de la violencia social evidente. Era una estrategia de encadenamiento social que permitía conectar diferentes temas.

Doña Emma, una de las promotoras que inició este programa terminó especializándose en este tipo de proceso, ellas son las que trabajan. Lo esencial es que estamos hablando de programa de transferencia de tecnología. Porque la metodología es una tecnología. Y eso posibilita la inversión en formación de capital humano, de los artistas, a partir del taller de convivencia en la diversidad que es como el diagnóstico del corazón desde el que surgen todos los talleres. La formación de las capacidades locales para el trabajo de cultura implicó una convocatoria pública y una beca de formación. Hicimos una audición, al principio parecía que estábamos locos haciendo una audición para poner a alguien en una *¡Zona de exterminio!* Pues sí. Porque no era una audición, era un espacio de diálogo y de generación de empatía y de valoración de

la capacidad de resistencia. La posibilidad de transformación y la capacidad de conectarse desde la química. *¡Olvídense de las cuestiones metodológicas!* Uno sabe en tres minutos si se puede construir. Si se puede ser flexible, cambiar, si la mirada va directamente al niño, si el cuerpo escucha, si la energía se conecta... La metodología la estábamos construyendo pero lo que no se puede aprender es eso. La convocatoria decía claramente que era para ir a trabajar a las zonas de alta marginalidad de pobreza, se necesita que seas profesional de las artes, los lenguajes no los íbamos a enseñar, y se necesita algo muy importante amor y pasión, sin ellos no se puede hacer nada. Todo lo demás sale.

Entonces, como les decía, muchas veces nos salimos de las artes para poder hacer artes escénicas. Cuando hicimos el diagnóstico del espacio público y vimos que era cero, pensamos: *¿Dónde se reúne la gente?* Nos dimos cuenta que se reunían en las audiencias. Primero pensé que era donde se celebraban los juicios, respecto al manejo de los muertos, etc. Aquí las audiencias son dónde vamos a gestionar con el municipio, era el único lugar donde la gente se sentía segura, la gente iba ahí a negociar el día a día de la ciudad con un presidente municipal que hablaba uno por uno con la gente, con una fila de 500 personas. Pero con un ambiente festivo, en aquel momento era el único espacio donde aparecía la comunidad. Ahí fuimos a hacer el trabajo comunitario.

Esto implicó un cambio de vida para muchos de los creadores que no conocían esas zonas de Juárez, la mayoría de ellos no se movían en esas zonas, aunque, a decir verdad, la mayor parte de estos profesores y los habitantes de la ciudad ha vivido alguna experiencia con la violencia.

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

No voy a detenerme mucho en el proceso y sus beneficios porque hay muchas experiencias y ya sabemos hasta qué punto, cuando el enfoque es pertinente. La educación en artes construye una serie de valores transversales, arquitectura interna, la necesidad de simbolizar y exorcizar la violencia, el dolor y el miedo como tema central. El papel del arte escénico en este proceso de construcción de las historias comunes y la realidad de la historia convertida en un eje que había que transitar, sin instalarnos en el mono-tema de la violencia, porque sólo consigue encerrar a todos en la violencia. Era necesaria una etapa de trabajo sobre eso, pero había que descargar a los maestros, porque estar expuesto a eso es muy complicado. Hay que aprender a trabajar estos temas sin cargarlos, porque cuando uno está expuesto permanentemente a este tipo de temas puede llegar incluso a insensibilizarse. Existe el peligro de creer que la violencia es tan cotidiana que se borra la frontera y nos hace volvernos parte de ese escenario. La revisión permanente es fundamental. Especialmente hay que tener en cuenta el enfoque de género, porque hay una cultura de desequilibrio muy arraigada que llega hasta la pérdida de respeto por la vida, en el caso sobretodo de las mujeres.

Ha habido un tema importante en este caso: es el de la familia. ¿Por qué? Porque hay mucha pérdida. Hay más de 14.000 huérfanos, en una ciudad sin hospital psiquiátrico, el tema de la salud mental no es un servicio público. Es una situación extrema que nosotros no podemos resolver, pero sí, a través del trabajo en artes es posible hacer algo.

En el caso de la música trabajamos el jazz, porque te permite construir estructuras transferibles, dónde se pueden mezclar diferentes niveles de aprendizaje y dominio, donde el más

experimentado puede improvisar, los menos expertos pueden participar con bases sencillas, así pueden tener una vida en común dentro de un colectivo musical. Nos interesa la dimensión de “*artisticidad*”: aprender a leer música y a componer, aprender las herramientas. Pero al mismo tiempo un eje transversal es el tema de la convivencia familiar. Crear un diálogo comunitario que rompa con la fragmentación y los guetos. Porque transitar la ciudad de un extremo al otro te cuesta la vida, puede impedirte tener una apropiación del espacio urbano más allá de tu colonia, el lugar donde te desarrollas. La recuperación del espacio público y la convivencia comunitaria era básica.

Esta es la primera toma simbólica del espacio público que hicimos. Ese día fue el primer día que no hubo ningún muerto en Juárez. Es fuerte, porque toda la ciudad estaba volcada en este proceso. Entre los padres de familia había padres que decían que bueno que no traje mi arma porque aquí tengo ganas de disparar por la alegría que estoy viviendo.

[Risas]

En esta presentación los niños de estas zonas estaban por primera vez en la principal infraestructura de su ciudad. Sentada al lado del director de la institución, éste me preguntó *¿En qué momento va arrancar la función?* Y le dije, *¡Pues en ninguno!* Llevábamos ya 15 minutos sentados con todos los funcionarios públicos y toda la ciudad, los representantes de EEUU, por primera vez había arriesgado su vida para ir a Juárez, habían venido. El director me pregunta *¿Cuándo va arrancar?* Le digo: *Pues nunca, mire, cuando me enojo digo cosas inapropiadas; mejor permítame guardar silencio o usted se va a enojar.* Le expliqué que no entendía por qué

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

en un programa de paz tengo que trabajar con la seguridad pública detrás de mí. Le tuve que explicar que no podíamos empezar porque la policía estaba ocupando la cabina de sonido desde donde el maestro de ceremonias tenía que leer la voz en off imprescindible para conducir el espectáculo. Sacó el celular y de inmediato abrieron el espacio de la cabina del teatro, de donde les habían echado, porque *¿cómo podía esa "gentuza" manejar la tecnología del teatro?*. Estamos hablando de una confrontación y un proceso educativo que se da en muchos planos, momentos y esferas. De aprendizaje nuestro: como hacer la gestión de los procesos, como generar conectividad, como generar formaciones capaces de trascender estos círculos en los que se han movido las artes escénicas siempre.

Lo que nos quedó claro es que el peor de los sicarios no quiere ese futuro para sus hijos. Hay casos que si que requieren un tratamiento puntual, porque de eso depende la posibilidad de un futuro muy distinto.

“La paz se va construyendo en esos espacios compartidos por abuelos, tíos, nietos, donde se propicia un diálogo, con los que están del otro lado,”

que se fueron por miedo, o por trabajo y los juarenses. Hay un tema de aislamiento muy fuerte creado por la cultura mediática, que ha creado el encierro y la estigmatización de las comunidades. Los medios menosprecian sus avances porque hay un negocio detrás de ello.

Esos centros comunitarios son espacios de construcción de procesos que acaban sucediendo en la calle, en la casa, incluso en los centros culturales profesionales. Se ha construido una red de ciudades: **San Luis Potosí** aportó a este trabajo el componente de la educación en artes con discapacidades, creando un proceso de inclusión.

Ahora planteamos como este tejido de la red puede darse. Estamos trabajando en 5 ciudades con jóvenes, niños o mujeres en situación de vulnerabilidad, exclusión. Niños de 9 años de Potosí, por ejemplo, al mismo tiempo que narran sus prácticas artísticas comunitarias de las fiestas patronales, plantean al mismo tiempo las rutas del narcotráfico, en el espacio simbólico mental de esos niños están entretreídos, son su realidad. Las artes permiten replantearse estas realidades.

Tapachula, en Chiapas, es el Estado más atrasado en términos del índice de desarrollo del **PNUD**. Es una zona de alta vulnerabilidad a los desastres naturales, la corrupción, y de ahí sale *“La bestia”*, el tren. Pensamos que, como el tren, debíamos cruzar por las tripas de este país, trabajar desde esta perspectiva, vinculando las ciudades a través de sus historias.

La última ciudad en la que entramos después de las mencionadas y Nogales fue México DF, curiosamente donde vivimos. Entramos en nuestras propias zonas de alta vulnerabilidad. Ahí trabajamos sólo con música porque ya existe una infraestructura y un programa de educación en artes muy importante: El faro de oriente, es un programa alternativo hecho desde la institucionalidad. Los jóvenes se han apropiado de un espacio que le expropiaron a la policía, le robaron el terreno al ministerio público e hicieron

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

un centro comunitario ahí. Creo que la apropiación social es la clave del proceso; la presencia en los medios es una batalla importante, a la prensa le conviene silenciar estos procesos porque son elementos de diálogo en lo político contra las esferas dominantes, sortear esto es un dilema. Me lo dijo claramente una periodista; hay un pacto editorial que nos impide hablar de ello porque sería hablar bien del presidente, ya que el programa es parte de una estrategia presidencial. Así lo entendí muy claramente.

Esta lámina aburrida que os enseño es un resumen que tuvimos que hacer en una hojita. *¿Cuál es la estructura programática, el objetivo estratégico, la línea programática, la línea de acción?, ¿cuál es la unidad de medida cuantitativa?, ¿cuál la cualitativa? ¿Cuál es el recurso de ejecución?*. Perdonen que acabe con esto, que es anticatólico, pero es importante, porque de esto dependía que pudiésemos ejercer ese diálogo intercultural e intersectorial con quienes iban a financiar este proceso y que tenían que creer en que las artes escénicas tenían que ser parte del proceso de construcción de una posible cultura de paz que todavía está en tensión y en entredicho.

1. La institucionalización en el sistema de gobernanza está en profundo cambio en México. Decidieron que cultura y prevención social tenían que estar debajo del paraguas de la Secretaría de Gobernación. Esto multiplica el trabajo, pasar por la Cámara de Senadores, pasar por la Secretaría de Gobernación luego ir a Desarrollo Social, y vincular a los de Cultura y meter a la sociedad civil en este esquema de gobernanza.

2. La construcción metodológica y el desarrollo de niveles de atención de acuerdo al avance cualitativo: tiene que ver con la parte pedagógico-artística,

significa la necesidad de la formalización, la parte metodológica está escrita, documentada, y sistematizada, en cada proceso. Lo que estamos haciendo ahora, que se supone que la gestión desterritorializada es lo que resuelve las cosas hoy, (en Juárez no podríamos hacerlo), en Ciudad de México puede funcionar, ahí estamos creando un centro de formación docente en arte y cultura que será el espacio que, en coordinación con las **Secretarías de Educación y Cultura**, y junto a la universidad, van a acreditar estas formaciones que empezamos haciendo en el campo.

Por otro lado tenemos que generar alguna estrategia innovadora y verosímil que garantice que la inversión en los procesos artísticos y pedagógicos, (*invisibles*) tengan una partida en la institucionalidad. Todo aquello que no se ve y subyace al proceso y lo hace sustentable tiene que cuantificarse para poder garantizar la inversión.

Y por último estamos trabajando en la estructuración de la red de ciudades. Y otro tema fundamental para terminar: el proceso necesita del diálogo tenso con la institución, pero la sostenibilidad del proceso está basado sobre todo en la relación con la organización autónoma del mismo y en el fortalecimiento de la organización local de los creadores.

Los juarenses hacen su propia organización, de manera que **ConArte** desaparece, incluso los fondos ya van directamente a Ciudad Juárez y nosotros sólo somos acompañantes del proceso que pusimos en marcha, que la historia dirá cómo evoluciona.

Me alargué demasiado.

21 DE MARZO

RedeseArte Cultura de Paz, artes escénicas en la reconstrucción de ciudades en emergencia social

Lucina Jiménez

Turno de Preguntas:

Pregunta: *La primera vez que os preguntó el gobierno dijiste que no. ¿Qué cambió?*

Lucina Juárez: Rápido. Fuimos a Juárez, hicimos un diálogo en una zona donde había muerto un adolescente disparado por la “Migra” desde el otro lado de la frontera. Ellos explicaron que vivían lo que la antropología llama el “no lugar”. Entonces nos dijeron que estaban ahí porque no podían estar en otro lugar: “aquí no hay enseñanza secundaria. No puedo hacer nada, ahí me disparan, ahí doy miedo, no hay escuela”. Salió un vagabundo que me dijo: “¿No me toma una foto?”. Fue un joven que me dijo la vamos a esperar mañana tarde y noche y no haga como el presidente, que vino y no ha vuelto. Entonces fui a **ConArte** y dije: quien quiera que vaya, pero sólo el que quiera. Manda el vídeo en una red de solidaridad a tus amigos exiliados. Porque es importante.

Pregunta: *Hola. En tu metodología hay un valor muy importante: el empoderamiento. Ya que estamos aquí ¿Cómo convive esto con la enseñanza de las artes? y ¿cómo consigues respeto?*

Lucina Juárez: Yo era parte del monstruo. Era directora del **Centro Nacional de las Artes**. Es un transatlántico. Vengo del mundo de la educación artística profesional. Lo que hice fue crear un barquito que pudiera navegar. Me gustó lo que hacen en Holanda, con un alto nivel de especialización. Yo puse en marcha allí un programa de aprender con danza. Ese programa está evaluado desde la epistemología

del sistema formal. Sin utilizar el lenguaje verbal se construye capacidad analítica, el lenguaje verbal y abstracto y cohesión entre las escuelas. La danza consigue eso sin instrumentalizar; no lo subordinamos a otra cosa. La danza es danza. Diga lo que diga la evaluación, el programa no desaparece. Hacemos un segundo acuerdo. Porque hay muchas maneras de evaluar.

Trabajar sólo es imposible, hay que tener red. Hay una foto de un funcionario municipal. Una de las primeras veces fui con él. Decía: “Lo siento pero vamos a ir con el antisecuestros” (un coche destartado). Pero sabía moverse. Son alianzas raras, que de repente hay aliados que no te esperas. Trabajamos mucho con la institución, pero desde nuestro espacio. Y siempre desde el respeto, aunque no estemos de acuerdo. Porque de otra manera no se puede. La credibilidad ciudadana de la institucionalidad es necesaria para confrontar la violencia. De otra manera no puedes construir un factor de gobernanza.

[Aplausos]

Lucina Juárez: Sólo quiero decir que estos aplausos lo merecen los artistas de Juárez. Se los compartiré con ellos.

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes escénicas aplicadas

Antonio-Simón Rodríguez: Buenas tardes, haré una pequeña introducción, una reflexión sobre las sesiones de la mañana, para abrir el debate rápidamente. Las tres conferencias de la mañana han sido necesarias porque tocan las tres patas fundamentales, si lo que queremos es empezar a direccionar este sector en España. Primero, la necesidad de un marco teórico, una conceptualización teórica. Segundo, la necesidad de articular proyectos con instituciones, hay que convivir con lo institucional y a la vez hay que salir del trasatlántico, como decía **Lucina Jiménez**. Dar visibilidad a los profesionales. Y la tercera pata es la formación específica. Y este es el motivo, de este seminario, "el tema". Y en España esta formación de artes escénicas aplicadas no existe. Hablar de la danza y del teatro desde fuera. Nosotros, como **Institut del Teatre**, vamos a iniciar una formación de postgrado. Curiosamente, si nos comparamos en otras ámbitos de artes, en el campo terapéutico sí que existe: artes visuales, danza, música; dentro del nivel académico de máster, siempre dentro del marco de la universidad, o centros adscritos. El campo de la drama-terapia queda ausente de esta formación, pero en cambio en las artes escénicas de inclusión social no existe, creo yo, ninguna formación académicamente digamos sólida y con los mismos requisitos que todo lo que decimos. Este es el punto de partida. A mi lado tengo a **Selina y Liselle** que les pediré que nos expliquen su experiencia en Londres, y que nos informen de todos los programas de formación.

Para iniciar les pediré que me expliquen estos programas de formación. A partir de aquí yo lanzaré dos preguntas, y abrimos el turno de palabras.

Yo diría que la primera pregunta es *¿cómo hay que formar a los profesionales de las artes escénicas aplicadas?, ¿Qué tipo de perfil es el que nos posibilita un tipo de formación?, ¿Qué herramientas teatrales son propias y no forman*



parte de la formación de trabajadores sociales? A mí me gusta que esto se haga en Londres desde una escuela de arte dramático. ¿Tiene que ser una formación reglada? Quizás se trata más de un campo personal, o ¿Es una formación que ha de estar adscrita a asociaciones profesionales?

Selina Busby y Liselle Terret: Has resumido muy bien, intentaré articular el discurso.

¿Puedes repetir la pregunta? ¿Me lo aclaras?

Antonio-Simón Rodríguez: *¿Una formación ha de ser reglada con derecho a titulación? ¿Desde una institución?*

Selina Busby y Liselle Terret: En el Reino Unido tenemos un departamento de ocho colegas que enseñan sólo en el ámbito de artes aplicadas. Además hay otras universidades con cursos. No tan grandes, pero van en camino de convertirse en centros importantes. Esto no se consigue de la noche al día. Hace veinticinco años empezó nuestro curso. Y los máster, unos veinte.

Ahora se ha profesionalizado, sigue existiendo una línea divisoria entre los profesionales del mundo de teatro y los comunicadores de las comunidades?????. Aún hay gente que le cuesta. Hay gente que ve el teatro por un lado y lo social por otro. Pero hace cinco años pasó algo maravilloso y raro. Como hoy han contado los colegas esta mañana, la estética y la naturaleza participativa de nuestro trabajo en cárceles, escuelas, hospitales, institutos para gente de salud mental, etcétera, de repente, se ha reconocido. Un grupo de creadores utilizaron el arte tal y como nosotros lo entendemos como una oportunidad de un nuevo lenguaje con esta gente. Desde los últimos diez años este trabajo se escribe mucho y se critica. Cada vez hay más pruebas de que estas prácticas son beneficiosas, y cada vez tenemos más confianza para aportar

21 DE MARZO

Seminario A: la formación en las artes escénicas aplicadas

pruebas, cada vez las justificaciones son más importantes y cada vez hay más universidades que les interesa y refuerzan el discurso.

Para nosotras formar parte de este reconocimiento nos ha servido para reforzar el campo, ha sido un sello de aprobación. Al principio era difícil y ahora se reconoce nuestro trabajo.

Empiezan a existir muchos tipos de teatro convencional o regular que utiliza nuestras herramientas y nuestra estética. Así que el campo entre lo educativo y lo comunitario con el teatro se ha mezclado y esto va muy bien. Es como si de repente los profesionales también lo llevaran incorporado a su práctica.

Intervención: yo soy de Murcia, trabajamos con la integración y con los hospitales y estamos justo en ese punto, después de 15 años trabajando ahí. Hay una inquietud. Ahora los médicos, y los hospitales se dan cuenta de que los resultados son muy buenos. Están empezando a llamarnos de la universidad de psicología y poco a poco la investigación ha demostrado la necesidad de estos programas, a partir de que han visto que aquí está pasando algo importante.

Soy artista, vengo del arte dramático, pero necesito otras herramientas, como antropología de la enfermedad, etcétera. Esto es lo que yo necesito. Un clown social, es un profesional que necesita más herramientas que las del actor. Yo creo entonces que el perfil es un actor, un clown, que después necesita formarse con otras disciplinas para poder trabajar en los hospitales. Yo lo he aprendido sobre la marcha, después de 15 años. Estar con un enfermo terminal, cuesta. Después de tantos años ya lo sé; desde la asociación con los psicólogos, trabajamos en la formación con los nuevos actores.

Liselle Terret y Selina Busby: Hay unos cuantos libros que se han publicado recientemente que dan distintas aproximaciones. La articulación de

cómo pones junto todo este proceso creativo en ese contexto es muy importante.

Lluís: Yo creo que la formación estrictamente teatral es necesaria. Hay que tener esa formación. Pero no basta sólo con la formación teatral. La pregunta es: *¿cuáles creéis que son los aspectos específicos que la diferencian de la clásica teatral?*

Liselle Terret y Selina Busby: En nuestros programas, la mitad del tiempo se dedica a la formación artística, y la otra es conocimiento teórico, esto en los alumnos de 18 a 22 años. Lo importante es que el teatro y el programa teórico van de la mano. Asumimos, en el máster, que la formación teatral es un hecho.

Estás suponiendo ya una serie de cosas. Hay teatro negro, asiático, feminista, discapacitado... y estudiamos la historia de la política, la historia de la diferencia y la representación. También estudiamos los clásicos como Shakespeare, claro. Estudiamos incluso, por ejemplo, *¿qué es bello?* Esto es esencial para la formación teatral. Y además miramos a la riqueza de la historia de la educación. Creo que tenemos que entender que el teatro es facilitador. No se trata tanto de actuar como de dirigir. Incluso has de negociar contigo misma y los estudiantes. Es decir, como relaciono mi papel con los estudiantes y los trabajadores. Si hago un trabajo con chicas jóvenes sin techo, yo nunca he estado sin techo, pero sí que puedo enseñar una habilidad. Y sobre todo, ser transparente. No soy la única que dirige, se comparte. Tengo que ser capaz de leer lo que piensan, lo que dicen. Y tengo que proponer una estética determinada con la gente. Tenemos que crear un lenguaje específico para ese proyecto. Incluso con niños de tres años. Lo que sea. Hay que abrirlo. Pero siempre hay que mantenerlo seguro. Es práctica. Claro que hay teoría, pero el ensayo y error es básico.

Montse: Preguntábais antes, de alguna manera, sobre cuál sería la formación idónea. Para mí

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes
escénicas aplicadas

se trataría de dar muchas herramientas que necesitamos los que venimos de lo artístico a la que te enfrentas en lo social. Entender cuál es el objetivo tuyo y del grupo y cómo poder trabajar todos en común. Hay una formación artística pero también poder enfocarlo en lo social. Haciéndolo de manera práctica y teórica. Que estos aprendizajes pasen a través de tu cuerpo, que puedas crear empatía. Y también poder mezclar lo teórico con lo práctico.

Hay que poder escuchar a la gente que ya lleva tiempo trabajando. Necesitamos poder trabajar con una base. Y desde las instituciones ahora están interesadas en la formación, que a mí me parece que tenemos que aprovechar. Necesito tener una herramienta, y eso te lo dan las dos vertientes.

Tendría que estar entrelazado el marco teórico entre lo artístico y lo social. Sobre todo el tema del lenguaje y, sobre todo, mezclarlos. Yo creo que desde la comunidad estamos reclamando que pueda haber una tipología de estudio universitario de este tipo. Tanto terapéutico como artístico.

Respecto a qué tipo de perfil va dirigido: bailarines, actores, pero también pedagogos y educadores sociales, psicólogos. Para mí la formación tiene que ser práctica y teórica. Tiene que ser un entrelazado.

Liselle Terret y Selina Busby: Yo creo que lo que me dices es importante. Si tuviera que describir el programa del máster lo haría así.

Intervención: Yo soy arte-terapeuta y me gustaría compartir con vosotros que hace tres años se creó la asociación española de **arte-terapia** arteterapia.org.es, creada para visibilizar y dar a conocer las terapias con artes aplicadas.

Me formé en una escuela con un curso de **Expressive Arts Therapy**, dónde trabajamos con drama aplicado, entre otras artes. Mi experiencia

como estudiante es que nos dieron una formación para aplicar el arte en varios contextos. Después estudiamos antropología, sociología, psicología evolutiva, sicopatología... Pero los dos ámbitos están muy entrelazados. Porque un profesional del teatro siempre necesitará un conjunto de herramientas para aplicarlo en cada contexto.

También me gustaría añadir que la asociación española de arte terapia está trabajando para homologar la profesión, para que la arte terapia sea reconocida.

Liselle Terret y Selina Busby: Es interesante escuchar la relación existente entre psicología y teatro. Cuando hablas de sicopatología y de terapia. Ellos no enseñan drama-terapia: Si que tenemos un curso de drama-terapia, pero en él no se habla de psicología o sicopatología. Y con ello no le estoy restando importancia al impacto que puede tener esta línea. Pero a las comunidades como discapacitados o comunidades que pertenecen al sistema de salud mental, históricamente se les ha permitido utilizar el arte como un proceso terapéutico individual. Pero el aspecto estético, teatral, político y comunitario se ha dado siempre por separado. Desde mi punto de vista había una división. La Drama-terapia esta bajo el paraguas del teatro aplicado. Mientras que el teatro comunitario, la educación en el teatro, está separado. Todo esto está más influenciado por la teoría cultural: raza, representación, ética, pensamiento posmoderno sobre la sociedad... todo esto ha tenido un impacto más importante en el desarrollo del teatro al que nos referimos, y no tanto la psicología tradicional.

Nos hemos basado en todos los campos que has mencionado, como la sicopatología, pero no tenemos una formación específica de psicoanálisis. El teatro aplicado roba y toma prestado de estas y otras formaciones: psicología, sociología... Polémicamente la ciencia demuestra el impacto de todos estos trabajos.

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes
escénicas aplicadas

Oscar Galindo: Buenas tardes, hablo en representación de **Marabal** marabal.org, una entidad que trabaja aquí al lado, en el Poble Sec de Barcelona. Hace años que desarrollamos proyectos de intervención socio-educativa en distintos colectivos, ya sean de niños, adultos, gente mayor o adolescentes. Ahora hemos arrancado un taller con formación de artes aplicadas, porque nosotros hemos trabajado con la danza, el teatro y las artes aplicadas. Nuestra formación ha sido autodidacta, tal y como decían **Montse** o **Pepa** antes. Pero tenemos tres patas: la primera es la artística. Es esencial que las personas que se forman sean artistas para poder transmitir esa pasión a los colectivos con los que trabajan. Otra parte es la humana, por lo que trabajamos mucho el desarrollo personal. Porque creemos que lo humano es un proceso interno que puede desarrollar empatía y las competencias sociales. Y la tercera es la de gestión de proyecto. Es muy importante y no se ha hablado aquí. Desde que tienes la idea, *¿como estableces unos objetivos?, ¿como encuentras financiación?...* Nos damos cuenta que la mayor parte del tiempo nos lo pasamos gestionando, por lo que una formación al respecto estaría muy bien.

Liselle Terret y Selina Busby: Absolutamente de acuerdo.

Antonio-Simón Rodríguez: Perdonad, pero no es imprescindible que respondan a cada pregunta [risas]. Tenemos que poder hablar todos, y quizás lo mejor sería que vayamos pasando el turno de palabra.

Intervención: Hola, tengo muchas cosas en la cabeza. En mi caso, que me formé en el Institut del Teatre en el 2001, cuando no había una formación reglada específica, por lo que luego fui picoteando. Después de mi formación teatral descubrí el teatro social y ahora llevo doce años trabajando en ello. Ha sido la experiencia durante

estos años lo que me ha formado, aunque también hemos hecho todos muchos cursos.

Comparando nuestra situación con la experiencia inglesa, hay un cambio: en Inglaterra hay teatro en todas las escuelas e institutos y aquí no. Nadie habla del Teatro del Oprimido en España. Ahora estamos hablando de hacer un postgrado y parece que es ir de cero a cien en un segundo. Se trata de acomodar el perfil. Pero no podemos pretender adquirir en cuatro meses una formación de Arte Dramático, no podemos adquirir formaciones tan importantes en tan poco tiempo. Yo me formé como actor en Murcia y luego me tuve que buscar la vida.

Lo importante es el concepto. Si yo tengo formación en teatro, pues es lo que puedo aportar. Pero si soy músico quizás mis herramientas sean esas. Lo importante es que utilices las potencialidades que veas en el contexto. El teatro pude coser, y eso es lo bueno. Hay por ejemplo el **Process Drama**, ideado por **Dorothy Hart...** bueno, estamos hablando de ideas y procesos que sólo tienen veinte años. Es decir, estamos ante algo nuevo, y lo bueno es tener una mente transversal: constelaciones, arte terapia, modelar, dibujar... todo tiene que estar dentro del teatro. Porque yo estoy trabajando en Helsinki como profesor y el problema es que los estudios reglados tienen una receta y a los alumnos luego les cuesta ver algo fuera del informe. A mí los expertos de servicios sociales me han dicho: *“¿Quieres leer el informe de este discapacitado?”* y yo he dicho *“¡No, claro!”*. Porque lo que quiero es conocer a la persona, y luego ya veremos que hacemos. La formación es necesaria pero hay que ir con cuidado. A mí la idea de formar no me gusta... Prefiero la idea de facilitador, más que de formador. Porque se facilita que pase una experiencia donde todos aprendemos. *¿Por qué si alguien tiene un postgrado ya está formado?, o ¿te pasas la vida formándote?...* Es un debate amplio, pero la formación, si se hace, tiene que ir a un concepto muy básico, para descubrir la

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes escénicas aplicadas

riqueza de trabajar con personas y abrir el espacio de transformación. Sea con social theater, clown, danza.... Y lo dejo aquí. Gracias.

Liselle Terret y Selina Busby: Intento decir algo, *¡porque hay tanto que decir a partir de este comentario!* Somos unos privilegiados porque no todas las universidades tienen lo que nosotros tenemos. La mayoría de estudiantes de teatro en el Reino Unido tienen que hacer lo que tú has descrito. Muchos estudios tienen seis o siete semanas de drama aplicado pero luego no vuelven a estudiarlo más allá de este período. Nosotros tenemos un programa de tres años que nos permite trabajar con los estudiantes a fondo. Ofrecemos diferentes técnicas, perfiles, porque es verdad, *¡No hay receta!* Cada uno trabaja de un modo distinto, pero hay que conocer a la persona. O sea, compartimos muchas ideas, técnicas, críticas, teorías pero es el facilitador el que consigue trabajar con cada grupo. Hay once tutores en la Central y no todos estamos de acuerdo. Coexisten distintas ideas dentro de la escuela y discutimos constantemente, y eso es lo que hace que seamos un grupo tan vibrante.

Evidentemente ya hay una historia de artes aplicadas que está en marcha, tanto en España como en todo el mundo. Ya hay un debate, como el que tenemos ahora aquí. Hace veinte años, cuando trabajaba para una empresa de teatro, por ejemplo, la mayoría de gente no tenía ningún tipo de formación en este campo específico. Al final es lo mismo que estáis haciendo aquí. Empezamos a compartir y criticar. Hicimos festivales y fue creciendo y creciendo. Creo que la industria teatral es crucial. Somos gente de teatro que tenemos un acuerdo con la universidad pero nuestro campo es el del teatro, de la realidad.

Lucia: Yo soy educadora social. No sé cuantos educadores sociales habrá aquí. Vine una vez al **Institut del Teatre** a ver a **Adrian Jackson** www.cardboardcitizens.org.uk y fue un placer. Era como un elefante en una cacharrería pero

los compañeros me trataron como una estrella, porque es lo que soy, una artistilla [risas], porque en mi casa siempre se había trabajado todas estas cosas desde el placer. Yo empecé cuando tenía veinte años en psiquiátricos, luego en centros de acogida –soy de la Diputación. Cuando se cerraron estos por temas políticos, empecé a trabajar con comunidades y con grupos de padres y madres. Empecé con padres y madres que llevaban la etiqueta de “alto riesgo”, que para mí, me da igual. Empecé entonces a ser “supervisada”, que fué un tema esencial para todos los que trabajamos en el campo social, porque vais a trabajar con el dolor. Entonces mi supervisor me decía “*Lucía, no trabajes sólo con guetos, haz grupos heterogéneos, con papás con la etiqueta de riesgo y con los que aún no la tienen, para no tener que pasar por el estigma de los papás que han tenido que pasar por servicios sociales*”.

Cuando estoy ante el grupo (*cosa importante la formación grupal*) estoy ante padres y madres. Lo que he aprendido es que gracias al teatro, los juegos, el placer, nosotros no hacemos psicoterapia, pero sí que producimos buenos efectos terapéuticos. Escuchamos, acompañamos. Porque trabajamos con el dolor, quizás no somos psicólogos, pero estamos haciendo mucho bien. Para mí sería muy importante, a nivel de formación, que varias disciplinas estén incluidas, no excluidas.

Claudia Contreras: Vengo de México, viví en India y llevo años aquí. Hago investigación sobre la teoría teatral y la teoría antropológica. Precisamente me he acercado a la antropología al buscar herramientas para poder incluir lo social dentro del ámbito teatral. Hablamos de muchas cosas, pero creo que necesitamos de la antropología (*y no la teatral, sino la social y cultural*) para entender nuestras sociedades, y como se desarrollan, por ejemplo, los discursos racistas. Si no tenemos elementos más allá de la psicología y las terapias, no podremos avanzar

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes escénicas aplicadas

Hace falta generar espacios de discusión donde transmitir esos elementos que hacen falta. Yo conocí a **David**, que trabaja en esta casa (*Institut del Teatre*) y fue sorprendente, porque yo estudié en México la función social del teatro hace más de veinte años, y cuando yo llegué aquí aún no existía una escuela de teatro y no se hablaba de teatro social. Y fue una sorpresa encontrarme a **Augusto Boal** dando un taller aquí, porque él abrió la puerta a muchísima gente, y se plantó una semilla. Lo institucional, por tanto, es importante. Es evidente que necesitamos aportar nosotros a otras disciplinas desde el teatro. Yo he intentado aportar teoría teatral a la antropología.

Thomas Louvat: Buenas tardes. Hablo desde dos posiciones: por un lado soy uno de los profesores del único postrado de Teatro-terapia de Cataluña que se dan en la **Universidad de Girona**, y también estoy en **transFORMAS** con el equipo que está diseñando el máster de Teatro Aplicado que haréis en esta casa (*Institut del Teatre*). Voy a decir dos o tres cosas...

No creo que haya que centrar las distintas disciplinas alrededor del teatro. Porque, tal y como habéis dicho, la necesidad y el contexto del hospital, de la cárcel, de la escuela, de los barrios... son contextos tan diferentes, con disciplinas asociadas tan diferentes que no podemos aprender psicología, o educación social, ya que son carreras enteras.

La cuestión es teatral. La cuestión es justamente centrarse en la antropología teatral, como explicaba **Eugenio Barba** en los años setenta: hay un tercer teatro -que él equiparaba con el Tercer Mundo-, y dice que hay un teatro de grupos que la gente no entiende, este teatro que se da en las escuelas, las cárceles, etc. Creo que hay que basarse básicamente en la cuestión teatral. ¿Cuál es la esencia de todo lo que hacemos? Más allá de las formas, los contextos... hay una forma teatral.

Comparto la idea de **Óscar**. Una herramienta técnica que falta en estas formaciones es la gestión, el acompañar a formular los proyectos. A estructurarlos y darles viabilidad. Al trabajo con la institución, la diversificación de la financiación, etc. Es un punto importante, ya que vemos la fragilidad en la que nos movemos. La fragilidad es un motor creativo, pero a veces también nos impide alcanzar los objetivos.

Otro tema que me gustaría apuntar y que se trató ayer es el tema de la evaluación. Tenemos que trabajar con los indicadores. Como analizamos si hay un cambio social, pero también las personas, como analizamos la relación entre el grupo y el individuo. Creo que hay que centrarse en la cuestión artística. Qué es esa cosa que todos hemos observado y sentido en nuestras prácticas. Esta cosa que tenemos tanta dificultad en formular.

Liselle Terret y Selina Busby: Perdonad por interrumpir, pero me gustaría explicaros algo que creo es importante en esta discusión. En el máster de la Central, los alumnos pasan dos días a la semana con sus tutores y se ofrece un amplio abanico de prácticas teatrales. Esto les deja tres días a la semana para trabajar con comunidades. En estos tres días acaban especializándose en un campo específico de teatro aplicado, como por ejemplo, teatro en prisiones. Si es así, durante el primer trimestre dedicarán tres días por semana haciendo teatro con compañías que trabajan en prisiones. En el segundo, trabajarán también tres días por semana con compañías que hacen giras por las cárceles. Y el tercer semestre trabajarán por ejemplo con jóvenes en riesgo. Tienen 250 grupos donde pueden escoger e ir a trabajar. Así que a lo largo del año pueden ir variando, o combinar distintos itinerarios. Aprenden así a planificar y aplicar sus trabajos, desarrollar sus habilidades dentro de un contexto real. Para nosotros es importante este contacto con la realidad, porque ofrecemos talleres y seminarios, pero no puedes enseñar cómo trabajar en grupos

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes
escénicas aplicadas

comunitarios, sólo en teoría. Para mí es clave encontrar esas asociaciones para mis alumnos.

Josep María: Hola soy Josep María y soy catalán [risas, por el fuerte acento]. Bueno trabajo desde 2006 en temas comunitarios a través de la música, principalmente. Me parece una obviedad que nos acercamos desde muchas ópticas distintas y que tenemos que agruparnos, sumar y trabajar juntos. Por eso, a veces, aunque parezca una obviedad, hay que definir aún qué es el ser artista, terapeuta o trabajador social. La universidad en Cataluña está lejos aún de liderar este tipo de formaciones. Una reflexión: hablamos de comunidad y tenemos pánico en compartir. Un profesor universitario me habló del chiringuitismo. Entonces, porque tenemos tanta necesidad de ponernos bajo una etiqueta y proteger lo nuestro, y hablamos de red y compartir pero, si puedo llevarlo yo primero, pues mejor. Este miedo, este pánico, sin caer en tópicos, *¿cómo lo podemos romper?* Os lo pregunto a vosotras porque en el Reino Unido lleváis más años.

Liselle Terret y Selina Busby: Antes existía este miedo, pero poco a poco empezamos a compartir, porque era más fácil trabajar así. Y hemos aprendido a las malas. Compartir nos hace fuertes: si compartes e intercambias todo crece. Aún compartimos experiencias en festivales. Y empezamos a publicar, y eso ayuda.

Esther: Felicitaros y deciros que tengo mucha envidia, que queréis que os diga [risas]. Yo quería decir tres cosas: creo que pasemos por donde pasemos, e independientemente de nuestros procesos de formación -yo vengo del mundo de la música- hay una parte del crecimiento personal que es aprendido y otra que es adquirida. Y lo que de verdad enseñamos no es lo que hemos aprendido. Uno aprende a ser decente, a compartir, a partir de su propia experiencia. Eso no se enseña en la Universidad, con todos los respetos. Luego incorporamos técnicas, pero el

poso previo es muy fuerte. Y si no sabemos qué hacer con un niño, nos vamos a lo que hicieron con nosotros. Y si tenemos un buen maestro, le seguiremos. Digo eso porque no quiero decir que no sea importante la formación. Lo digo porque cuando pasamos a la acción, tenemos que asumir que nos somos imparciales, nuestro poso cultural influye.

Una cosa es ser racista, pero otra es intentar no serlo de ninguna manera. Hay que trabajar nuestra propia persona, al trabajar con otro. Aunque nos formemos, lo que conseguimos es pifiarla un poco menos. Creo que hay que hacer una formación valiente y asumir los propios tabúes. Y un último apunte: intento trabajar no sólo con gente con riesgo de exclusión, sino que mezclo colectivos distintos. Porque hay problemas de segregación escolar muy fuerte y no podemos convertirnos en parte de esta segregación.

Ángela: Quiero seguir las palabras de Esther. Yo no soy mediadora. Trabajo en una fundación, en La Caixa y coordino un programa de teatro y educación. Damos apoyo al profesor que lleva la actividad teatral para que continúe esta práctica. También trabajamos para valorar el trabajo de estos profesores. No hay una formación reglada por lo que nos encontramos con profesores con mucha voluntad, que quieren transmitir entusiasmo, pero adolecen de técnicas y herramientas. Lo que intentamos es implicar al sector profesional para implicarlos. Y también estamos trabajando en la creación del público del futuro. Invitamos a los profesionales del sector para que participen asesorando e implicándose en nuestros programas.

Intervención: Estoy borracha con tantas ideas. Mi experiencia: a los 16 años era solista en el liceo, me fui a Bélgica, Italia y ahora he hecho una carrera de bailarina en Roma. Pero tengo 40 años y me han dado la pensión. Y me he dado cuenta que soy vieja como bailarina. *¿Qué puedo hacer de mi experiencia? ¿Cómo hago de*

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes
escénicas aplicadas

mi experiencia algo para los demás? Entonces cuando ví danza y terapia me encantó. Creo que la formación es esencial. Claro que luego será más importante la experiencia. Pero la formación es muy importante y pensada no sólo para jóvenes, sino para gente como yo. Los que somos de media edad podemos hacer este trabajo.

Intervención: Yo vengo del campo del teatro pedagógico. El año pasado acabé el programa del máster de pedagogía teatral del Institut del Teatre. Pero me queda una duda: *¿Un postgrado es suficiente, o tendría que ser un grado en sí mismo?* Quizás tendríamos que pensar en grados y en una formación más intensa. Cuando veo países con una formación de tres años creo que está muy bien. Me quedé un poco huérfano con un postgrado. Al final dices: he hecho mucho y no he hecho nada.

Intervención: Me gustaría recoger todos los hilos y hacer una bufanda. Desde el principio, Antonio, preguntaste: *¿La formación reglada implica un cambio personal?* La otra cosa que planteaste era el debate arte comunitario frente a la terapia. *¿El arte comunitario, me pregunto, no es per se también terapéutico?* Hablamos de disciplinas y me gustaría hablar de dimensiones, no solo cognitivas, sino que, junto a la dimensión artística, que hasta ahora se ha situado en el centro, a mí me gustaría añadirle la dimensión humana. La dimensión espiritual, psicológica, hay que tenerla en cuenta. Yo trabajé en un grupo de Teatro del Oprimido y cuando un grupo se ha roto, lo que me ha pasado es que no supe cómo enfrentarlo, porque me faltaban herramientas. El compañero del **grupo Marabal** hablaba de la parte humana: me gustaría que hablara más, y que en el futuro máster, os preguntaría si lo queréis trabajar.

Antonio: Con empatía total, pero tenemos que cerrar el debate.

Liselle Terret y Selina Busby: Es un privilegio escucharos a todos vosotros. Muchas gracias

por compartir vuestras opiniones. Quiero leer todo lo que escribáis y espero que se traduzca.

¿Cuánto cuesta el máster?

[Risas]

Antonio: Un momento, por favor. Hacemos una pausa de media hora y luego pasamos a las conclusiones. Intentaré hacer un resumen que refleje todo lo que se ha dicho aquí. Gracias.

[Aplausos]

Conclusiones:

Antonio-Simón Rodríguez: intentaré resumir lo que ha sido un debate muy dinámico, incluso caótico, pero como creo que bajo todo caos siempre hay un orden, voy a intentar resumirlo.

Se plantearon tres preguntas claves: *¿Cómo se forman los profesionales que trabajan en este ámbito? ¿Qué rol ha de jugar la creación y el proceso artístico? ¿De qué manera y cómo se debe articular el ámbito formativo, dentro de las instituciones y dentro del ámbito académico?*

A partir de aquí las compañeras británicas han explicado la situación actual del campo formativo en Reino Unido. Nos han contado como hace 25 años había una línea divisoria entre el teatro y el teatro comunitario y ahora esta línea se está diluyendo. Los creadores de vanguardia están utilizando estos lenguajes por lo que se está creando una nueva estética. La crítica está empezando a escribir sobre estas prácticas porque hay una verdadera fusión en el Reino Unido. Y en consecuencia, la formación está cambiando, y la diferenciación ya no es tan marcada como antes. A partir de aquí, lo que ha quedado en evidencia, es que necesitamos reforzar las tres patas, es decir: una sólida formación, un marco teórico claro y contundente y la articulación de este campo a nivel social. Estos tres ámbitos tienen que ir juntos.

21 DE MARZO

Seminario A:

la formación en las artes
escénicas aplicadas

Sobre la formación, se ha discutido si es necesario un grado o es suficiente con un máster. Fundamentalmente las dos grandes aportaciones son: por una parte es necesario poner como eje central el hecho escénico y reivindicar el proceso artístico. En esta línea los nombres de Boal y Barba, con su tercer teatro, han sido citados. Creo que ha quedado claro que el hecho teatral, escénico, es el eje de nuestra formación.

La segunda aportación: *¿Qué tipo de perfil tiene que tener el profesional?* Pues ha de ser un facilitador. Alguien que pueda ser transparente, que pueda expresar sus emociones y que pueda generar una dinámica de formación, de educación. También se ha resaltado la necesidad de un proceso personal sólido, que va más allá de la formación convencional de arte dramático o la danza. También se ha constatado que una de las razones de que no haya un marco teórico sólido, es que en el continente los cultural studies no tienen una centralidad como pasa en el mundo anglosajón. Y es precisamente desde ahí que la universidad ha empezado a investigar, y esto es lo que ha producido una potenciación de nuestro campo en las escuelas artísticas. También se ha hablado del contraste entre lo articulado que está el mundo terapéutico, incluso en la universidad, y lo desangelado que está nuestro ámbito.

Otro punto fundamental: la necesidad de generar instrumentos de gestión para llevar a cabo proyectos. La formación tiene que posibilitar tener las herramientas técnicas para poder levantar proyectos; tenemos que poder crear y al mismo tiempo gestionar cada proyecto. Para ello necesitamos un contacto con el mundo industrial, para ser aceptados como profesionales dentro de un tejido más amplio, y acabar con este perfume de voluntarismo y personalismo.

Básicamente creo que con esto he resumido bastante lo que ha aportado el seminario de formación.

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

Cesc Casadesús: Hola buenas tardes, espero que hayáis podido comer con el poco tiempo que hemos tenido, después de esta mañana tan inspiradora e intensa. Me ha tocado moderar: me gustaría hacer unos pactos y propuestas previos antes de las conclusiones. Estaremos aquí hasta las cinco... ¡Ah! ahora llega Jo Verrent. Falta Lucina, que ahora viene. Sigo: Si queréis podemos discutir las propuestas y pactos previos que os propongo antes de empezar.

En primer lugar, esto no es una ponencia. Así que quien haya venido sólo a escuchar ya puede marcharse. Por la mañana ya ha habido espacio para explicar las experiencias. Se trata de un seminario y tenemos que generar un diálogo al mismo nivel entre todos los que estamos en esta sala. Aunque nosotros estemos en la tarima, se trata de que todos hablemos. Después de todo lo que hemos escuchado y reflexionado estos días, ahora nos toca abrir un diálogo. Para empezar, os propongo unas ideas previas.

Después de haber visto experiencias de otros países, me gustaría poder centrar el debate en la realidad de nuestro país, en nuestro contexto. Si queréis podéis explicar experiencias, pero me gustaría aterrizar a la realidad de nuestro país. Me gustaría que pensáramos qué podemos aportar nosotros, incluso si podemos unir esfuerzos en una estrategia común. Y me gustaría que pensáramos también dónde están los límites, para que no vayamos a abrir utopías inalcanzables. A ver si somos capaces de ver cuáles son nuestros medios, posibilidades y herramientas para poder aplicar todo lo que estamos discutiendo en las Jornadas, en nuestro contexto real.

No sé si alguien tiene una propuesta distinta, ¿os parece bien? ¿Sí? Pues éste es el principio. Venga, que yo no voy a hablar mucho ¿Alguien quiere empezar? Me gustaría también que, por favor, antes de hablar expliquéis quienes sois, para poder tener un nombre, o si queréis podéis



explicar muy brevemente que es lo que os ha llevado a estar aquí.

Isabel: Tengo una productora de teatro accesible, y perdonad porque me marchó en media hora hacia Madrid. Nosotros trabajamos más los públicos, pero estamos dispuestas a abrir la compañía a actores con discapacidades. Me he quedado con una duda estos dos días. He visto en las ponencias proyectos exitosos, mientras que en España me encuentro con la dificultad de encontrar un programador con las orejas abiertas. No sé si casa con las preguntas que planteabas, pero me gustaría lanzar esta pregunta, para saber si a mis compañeros les pasa lo mismo, y a los que estáis en la mesa también.

Cesc Casadesús: El título era “distribución”, así que la realidad que planteas va totalmente en la línea que habíamos hablado, claro. Quizás sí que sería bueno saber qué personas de los que estamos aquí pertenecen a compañías, cuántos programadores... [Levantando la mano] Pues no está mal, hay más o menos los mismos...

Lucina Jiménez: pues que se sienten uno con uno y que hablen [Risando].

Isabel: La productora se llama **Coarte** coarteblog.wordpress.com cuando nos apareció la posibilidad del nombre, siempre os veíamos a vosotros [se dirige a Lucina Jiménez], a **ConArte**.

Cesc Casadesús: Ya que tú tienes un vuelo hacia Madrid, podemos empezar por aquí, por la programación y distribución. ¿Alguien de la sala está preparando un ciclo específico, o una programación específica?

Intervención: Hola, estamos organizando un festival en el **Centro Dramático Nacional**, que supongo que todos conocéis. Es una unidad de producción teatral que depende del Ministerio

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

de Cultura. Este primer año tratará de las artes escénicas y la discapacidad, específicamente el tema del escenario para discapacitados, es decir, artistas con discapacidad, se hará del 24 al 30 de junio, y a parte de las obras de teatro, se harán actividades paralelas, como coloquios, un taller de investigación... Ahora estamos cerrando la programación y ya os avisaremos a través de las Jornadas de la programación final.

Cesc Casadesús: Centro Dramático Nacional, primera edición. Esto ya es de por sí un retrato de dónde estamos ahora.

Verónica: Hola soy co-directora de la compañía Alquimistes alquimistes.com. La compañía lleva ya quince años de vida, yo he entrado hace dos años. En Santa Coloma organizamos el **Fiti**, un festival para teatro con discapacitados que ya va por la octava edición. Con muy poco presupuesto, cada vez menos, intentamos hacer este modesto festival dónde queremos dar espacio a todo el mundo, así que si tenéis propuestas y producciones acabadas, estáis invitados. Por otro lado, tenemos el mismo problema que explicaba Isabel. Hay algunos festivales, pero *¿Cómo llegas al festival?* Nosotros somos quince actores, dos directores y dos ayudantes. *¿Cómo nos pagamos el desplazamiento?* Porque quizás he buscado mal, pero no he encontrado ayudas para poder hacer una gira, o para ir a un festival. Lo que encuentro es sólo para teatro profesional. Por otra parte, encuentro ayudas a nivel de carácter social o asistencial, pero no artístico. Está bien que exista, claro, pero estamos en el desierto y no sabemos dónde acudir. Hemos actuado en Barcelona, en Masnou, pero no nos podemos alejar más.

Cesc Casadesús: Planteas dos temas: hay festivales, pero, *¿Se conocen?*, o *¿hay un sitio web dónde compartís esas convocatorias?* Y el otro tema que planteas es el de cómo buscar financiación o ayudas.

Mónica: Del **Circuito de Teatros Municipales de la Diputación de Barcelona**. Os explico lo que hemos percibido desde el lado de la programación, y lo que hemos percibido desde la **ODA**, una oficina que da ayudas para producir obras y asesoramiento a los Teatros **Oficina de Difusión Artística**, diba.cat/oda. A veces hemos intentado programar, y digo intentado porque no recibimos muchas propuestas que nos cuadren con la programación profesional, visto desde nuestra óptica. A veces no podemos sencillamente porque es un tipo de compañía que ya tiene problemas incluso para facturar, por lo que es muy difícil darles cualquier ayuda. Pero cuando hemos encontrado compañías con calidad, que pueden funcionar dentro de la programación de los teatros, también tenemos problemas. El primero: no podemos incluirlos directamente en un teatro municipal con una programación profesional, sin más. Cuando un municipio programa un espectáculo de este tipo, hay que hacer un trabajo previo muy minucioso con la comunidad que acoge el espectáculo, con las asociaciones del municipio. A veces nos ha pasado que el técnico del municipio está entusiasmado, pero tenemos que decirle que es mucho trabajo, y no somos capaces de asumir todo ese trabajo. Programar algo así quiere decir que necesitas más implicación. En los municipios en los que ya hay asociaciones puede funcionar, pero requiere mucho más esfuerzo. Y el segundo problema que tenemos es que el coste es muy elevado. Para un teatro municipal tendrá siempre más éxito una producción profesional que no jugársela.

Isabel: Perdón, pero la nuestra es una productora de teatro profesional, que quede muy claro. El problema que tenemos es que somos la única productora de teatro accesible profesional del país. Cuesta mucho explicarlo, pero somos profesionales.

Mónica: Bueno, yo os hablo de lo que conozco y de lo que nos ha llegado a través de la **ODA**.

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

Eva García: ¿Puedes especificar que es el teatro accesible?

Isabel: Teatro accesible para discapacitados sensoriales. Trabajamos con el público. **Jo Verrent** lo explicó muy bien el otro día. Lo que hacemos es que cualquier persona, tenga o no una incapacidad sensorial, pueda acceder al espectáculo en igualdad de condiciones, vaya o no vaya. Ponemos toda la tecnología necesaria. Es parecido a lo que está haciendo el **Centro Dramático Nacional**, que está haciendo una labor fantástica, pero lo que hacemos nosotros es que todos nuestros espectáculos estén preparados para discapacitados sensoriales.

Mónica: Yo estoy hablando de colectivos no profesionales. Nosotros estamos haciendo desde la **ODA** un trabajo en este sentido, ya que nos hemos adherido a un programa “Apropa cultura” que va en esta línea. No sé cuántos ayuntamientos hay. También participamos en un programa escolar, “Anem al teatre”, con los espectáculos adaptados.

Maral Kekejian: Soy coordinadora de artes escénicas en **La Casa Encendida** desde hace ocho años, y desde hace diez que hay un programa que se llama **Artes Escénicas y Discapacidad** lacasaencendida.es. Yo también me pregunto, después de tantos años, qué hemos conseguido. *¿Hemos conseguido desde la institución que haya un público sensibilizado que integre estos lenguajes dentro del ámbito de la cultura? No. ¿Hemos conseguido que la calidad artística sea excelente, como mínimo dentro del contexto español? Tampoco. ¿La formación que tiene esta gente es de calidad?, es decir, ¿puede acceder a la formación necesaria para poder expresarse artísticamente? Tampoco.* Entonces, desde nuestra experiencia, me pregunto cómo construimos una escalera para que todos los que estamos aquí sentados encontremos un camino. Mis intereses como programadora es acceder a una calidad muy alta, para llegar a un público que

no está especializado. Pero para eso, necesito que toda la cadena funcione.

Eva García: Ahora hablo como directora de la entidad cultural **transFORMAS transformas.es**, en Barcelona. Creamos una compañía teatral profesional dentro de una prisión. Hemos estado durante estos años yendo cinco días a la semana, durante cuatro horas diarias, a trabajar con un grupo que hacía teatro. Y ahora hacemos un teatro que no podemos mostrar en una sala para un gran público, porque de momento no hay público para ello. Lo que me pregunto, al entrar a este seminario, es *¿cuál es el contexto en el que estamos?* Estamos en un país con un público que desconoce este tipo de experiencias. No se sabe que hay artistas, formación seria y rigurosa, detrás de cada proyecto. Tenemos programadores entre los que se encuentran personas sensibles, pero no profesionales sensibles, porque no ha habido una formación y acercamiento que haya activado un proceso de conocimiento. Estoy intentado explicar y entender el panorama, no quiero ser destructiva. También tenemos que tener en cuenta otro problema, que ha sido nuestra formación como artistas, que a veces ha adolecido de un diagnóstico previo de los contextos en los que decidimos trabajar. Ha habido casos en los que obras muy buenas no han sido exitosas porque el propio contexto no ha ayudado. Entonces, ahora, hoy, hay dos prioridades: una es adquirir visibilidad y la otra es una labor pedagógica. Y quizás eso nos lleve a estar en los escenarios dentro de cinco años. Tenemos que hablar con instituciones, teatros, programadores, y ver qué les interesa a ellos, en qué les beneficia hablar de inclusión social. Qué les podemos ofrecer.

Los distribuidores, *¿conocen lo que existe?, ¿conocen las compañías y los grupos?, ¿apuestan por festivales continuos o por los específicos?, ¿cómo pueden construir los espacios de exhibición cultural para poder programar este tipo de espectáculos?* Aquí tenemos mucho

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

trabajo y no es sólo de la institución. Y a las entidades les pregunto, *¿cuáles son nuestros límites?*, porque yo estoy en una cárcel pero hay gente que trabaja con discapacitados, con adolescentes problemáticos... *¿somos una compañía normal?* Después de quince años trabajando en este sector, creo que no, lo siento, somos artistas, pero no somos una compañía normal: tenemos límites físicos, a veces sociales o familiares, lo que nos lleva a que a veces no podemos entrar en las convocatorias estándar, al menos de momento. Tenemos que aceptar nuestros límites y buscar soluciones para ellos autónomamente pero también acompañando a instituciones, distribuidores, etc.

Gloria Cid: trabajo en la **Fundació La Caixa**, llevo el departamento de actividades culturales de impacto social y trabajamos para que desde el arte se ayude a la inclusión. En los festivales de estos contextos, me pregunto, *¿Quién va a este tipo de festivales?* Nosotros. Si no salimos de esto, seguiremos igual. Y el sector cultural, *¿cómo nos ve? ¿está aquí?*. Realmente, creo que son necesarios los festivales específicos, pero tenemos que conseguir que en el **Grec**, en el festival **Temporada Alta** también se programen estos espectáculos. Por compromiso, de la misma manera que en los teatros hay programaciones especiales para escuelas y familias. El mundo profesional tiene que estar sensibilizado también con los programas sociales. *¿Quiénes nos están ayudando?* las instituciones públicas. Porque en el año 97, en Inglaterra, se obligó a los grandes teatros a programar. No es sólo por la bondad de un programador sino que forma parte de un programa político que entiende el arte como parte de la inclusión social. Y esto aquí no pasa.

Intervención: Los festivales se hacen para crear comunidad, no para que luego vengan los programadores.

Toni Martín: dramaturgo y director de escena. Ahora estoy con un grupo de emigrantes y he

trabajado en un proyecto en la cárcel de Can Brians sobre la violencia colectiva con gente que ha cometido delitos. A parte de eso también dirijo un teatro y programo. Por una parte veo que las Jornadas nos sirven, desde la creación, para mostrar procesos muy interesantes y emotivos, con un gran valor humano y útil a la sociedad. Para el creador esto es genial. Enriquece a las dos partes. Como programador, necesito un proyecto que se pueda presentar con calidad. El proceso es importante, cuando eres parte implicada. Pero tiene que haber un rigor artístico. El que viene a ver la obra se emociona si tiene una línea, un rigor. El arte es algo que nos hace reflexionar, no es sólo algo emotivo. La importancia del proceso, para los creadores es importante, pero tenemos que tener un rigor, como decía **Maral**.

María San Miguel: soy actriz y soy la que lleva casi todo en la compañía **43-2 proyecto432.com**. Hicimos un trabajo de campo en Euskadi para hacer un documento teatral, con un proyecto pedagógico adjunto, sobre el dolor que ha dejado el terrorismo en la sociedad, tanto en las víctimas como entre los que han sostenido esa violencia. Yo me encuentro en tierra de nadie, porque trabajo en la inclusión social desde el teatro. Queremos que haya una reflexión, por lo que siempre hacemos un coloquio después de cada representación.

Yo no pertenezco a los presos, a los inmigrantes, a los discapacitados... y nuestro problema es que somos una compañía que trata un tema muy politizado y que aún es un tabú en la sociedad española, por lo que de momento no podemos extender ni nuestro programa pedagógico. Entonces, *¿qué hacemos los que estamos en tierra de nadie, y tenemos calidad (aunque esté mal que sea yo quién lo diga)?* [Risas]. No convencemos a los programadores, porque tienen reparos, ni al público, que no quiere ver un drama, aún menos en tiempos de crisis... Y el público no va porque aún tiene miedo.

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

Irene Pardo: De la **Red Española de Teatros** redescena.net. Yo entiendo que tú eres una compañía sin discapacidades, por lo que entiendo que eres una compañía que asumes un riesgo artístico. Ya está.

María San Miguel: Lo siento pero no es lo mismo.

Cesc Casadesús: Tiene una intervención pendiente **Jo Verrent** y me gustaría aprovechar para preguntarle si realmente el **Arts Council** tuvo un papel importante en los cambios en el Reino Unido, sobre todo en el cambio de programaciones.

Jo Verrent: Creo que todos los programadores mienten [risas], así que es difícil hablar de públicos de manera honesta. Pero cuando tienes poco tiempo y muchas cosas que programar, lo más fácil es decir *“no tenemos espacio, ni tiempo ni dinero”*. Que decir *“no entendemos tu trabajo, o no recibimos el mensaje”*. Pero si no podemos tener un diálogo con los programadores *¿cómo podemos tener una audiencia!?*. Entonces tenemos que buscar otras soluciones. A veces la gente que hace el trabajo no es la mejor para hablar de él. Están demasiado apasionados, por lo que no quieren escuchar críticas. Por lo que, a veces, necesitamos mediadores. Y éstos también pueden explicarnos los problemas de los programadores. Y mostrar a los programadores las ventajas de nuestro trabajo. Así que para mí, el **Arts Council** representó este papel de mediador. El problema en Inglaterra es que ahora el **Arts Council** se ha convertido en una institución muy pequeña, por problemas de presupuesto. Así que ahora, *¿quién puede realizar este papel de mediador?...*

Sonia Gainza: Programo **“Apropa Cultura”** apropacultura.cat del Auditori de Barcelona, pero de hecho estamos coordinando veintiocho teatros de Cataluña en lo que se refiere al público. Desde un portal web gestionamos un público específico, que es a lo que se refería antes **Eva**,

y lo que hacemos desde este portal es que todos estos grupos, digamos diferentes, sin techo, drogadictos, discapacitados, prisiones... puedan acceder al teatro de manera normal, y sólo pagan tres euros. Es verdad que sólo hablamos de público, pero lo que estamos haciendo es que una serie de gente, más o menos sensibilizada, está viendo esta realidad en los teatros, y ven como disfrutan y mucho. *¿Qué ocurre?* Pues tomas iniciativas. Afirmo así lo que decía Eva que tenemos que captar un público, que aquí tenemos mucho trabajo por hacer. Un programa como el nuestro ha funcionado durante cinco años.

Cesc Casadesús: **“Apropa”** son mediadores y posibilitan que este público, que a veces no puede ir, pueda asistir al teatro sin barreras, no sólo físicas o económicas, sino todas.

Sonia Gainza: También informamos y ayudamos a estos colectivos a que puedan escoger antes de asistir a una obra de teatro. Y también informamos a programadores, educadores y directores de centro. A partir de ese contacto entre público y teatros salen proyectos. En un festival de calle en Viladecans se presenta ahora una obra de un taller ocupacional, porque una monitora era directora de teatro... y como tenía calidad, pues se programa en un equipamiento público. Las cosas van sumando. Por cierto, *¿qué es calidad?...* también está en función del público.

Pedro: vengo de Murcia, tenemos un centro adaptado para la discapacidad. Y nosotros apostamos por la programación, nos es igual si son o no discapacitados, nos interesa la calidad, y estamos preparados técnicamente. No vamos a hacer del discapacitado un discurso, estamos preparados y ya está, tanto arriba como abajo del escenario. Se crea al principio un poco de extrañeza si hay un grupo de niños con discapacidad que gritan entre el público, pero rápidamente todo se normaliza. También

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

se hace visible sin tener que hacer hincapié en la visibilidad. Y como es un proyecto bastante precario económicamente, siempre el proyecto ha venido acompañado por el público, lo que hace que siempre llenamos. Tenemos una cosa que es que tú puedes pagar dos, cinco o diez entradas, y las regalas a alguien que no tiene dinero para ir al teatro. Entonces trabajamos con colegios con pocos recursos, o con gente de centros de acogida.

Hemos hecho un taller que se llamaba “**veo un voz, oigo un color**” con **La Caixa**. Pues el resultado ha sido muy bueno, no sólo los niños con discapacidades auditivas o visuales, sino para todos. Hasta el punto que los padres han pedido repetir el taller y que, si hacía falta, lo pagaban ellos, sin subvención. La clave está en normalizar.

Marta González: de la compañía... [inaudible]. Nos constituimos como compañía profesional hace dos años. Y queríamos dar voz a la sociedad, con temas actuales que acompañan nuestra realidad, ya que el teatro es una herramienta efectiva para mostrar lo que pasa. El primer espectáculo era sobre la violencia de género, sin clichés, con actores profesionales. No queríamos inmiscuirnos dentro del campo de la inclusión social.

Fuimos financiados con crowdfunding. Una parte era privada, buscamos ayudas de todos los tipos, nos dejaron una sala para el estreno, en el **teatro Joventut de L'Hospitalet**. No somos una compañía al uso, ni una compañía de discapacitados. Pero vemos que hay una gran necesidad desde las instituciones y desde los teatros. Nosotros también tenemos una aportación a la sociedad, y también necesitamos una sensibilización específica de los públicos.

Maral Kekejian: ¿Cuál es tu público? ¿A qué contexto acudes para presentar este trabajo?

Marta González: Ahora mismo nuestro público es de chavales desde los trece a adultos de cuarenta y cinco. Pero sobre todo a los chavales y hemos intentado llegar a través de los institutos.

Maral Kekejian: ¿Cuáles son tus interlocutores para llegar a ese colectivo?

Marta González: Hemos hablado con ayuntamientos, escuelas y salas y colectivos que trabajan específicamente el tema de los maltratos.

Maral Kekejian: Entonces has realizado ya todo el trabajo que tenías que hacer. Y no has obtenido una respuesta

Marta González: Cero.

Maral Kekejian: Pues ahí tienes que reflexionar sobre el trabajo que has hecho de comunicación, cómo llegar a tu público, porque quizás las instituciones con las que has hablado no lo han entendido... la responsabilidad es en ambas direcciones. Perdonad que me salte el turno.

Eva García: Lo siento y me salto el turno también. A veces no nos preguntamos si tenemos un público para nuestro producto, y deberíamos. Porque lo que queremos es vender ¿no?... por lo tanto hay que estar acorde con la demanda o “crearla”. Lo digo con cariño...

Intervención: Intento hablar desde el rigor artístico. Si somos profesionales, la calidad es algo objetivo. ¿Qué es calidad? Si tienes experiencia, un back-ground, y has visto obras, sabes lo que es calidad.

Maral Kekejian: lo siento pero no es sólo una cuestión de calidad, sino de implicarse, y ahí hay criterio. Posicionarse. ¿Qué quiero hacer con mi trabajo?, ¿desde qué posición?...

Intervención: Estoy absolutamente de acuerdo, pero creo que sí, que es importante tener un barómetro de calidad, porque si queremos llegar y romper barreras, tenemos que tenerlo claro.

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

Marta Cantero: Vengo en nombre de la Federación Nacional de Arte y discapacidad (*Sin sitio web, de momento*), recién creada, este enero. Aparte, trabajo con la organización **Paladio Arte** paladioarte.org. Todo lo que estamos hablando aquí está más que hablado y nunca se ha llegado a una conclusión. Estoy de acuerdo contigo, Eva, en que no somos compañías normales. Tenemos un chaval que no puede hacer un personaje de Cyrano de Bergerac, y tenemos que encontrar nosotros los recursos para que pueda hacerlo. Pero se mezclan muchas cosas, por lo que nunca llegaremos a una conclusión. Se mezcla con la pregunta de qué es la calidad. *¿Cómo se mide de forma objetiva la calidad?* Por la línea artística. Sí que se puede medir.

Marta Cantero: Vale. Desde **Paladio Arte** llevamos ocho años haciendo un festival internacional de artes escénicas y discapacidad. Con todos los problemas. Y llevamos al mimo **Jomi**, o a **Takku Liggey**, entre otros. No podemos contar ni con el **Teatro Principal de Segovia**. El público cuesta, pero la gente que ha venido vuelve cada año. A veces pinchas también a nivel de calidad, como pasa en cualquier teatro. Pero el que llega, ese tiene calidad. *¿O no?* Pues chicos, empezad a programarnos, por favor [risas].

Asier: tenemos una cooperativa de iniciativa social llamada **Agintzari** agintzari.com que hacemos espectáculos de contenido social, y sobre todo teatro. Llevamos trece años trabajando. Ahora estamos trabajando en un proyecto con tres ejes: la interculturalidad, la inclusión social y el derecho a ser distinto y una obra de teatro dedicada a explicar la vida de personas con el síndrome de Down y sus familiares. En este espectáculo trabajan un elenco de actores profesionales con un actor con síndrome de Down. Llevamos dos años y más de treinta representaciones, que van a caché, por lo que la calidad a quedado demostrada. Ahora nos encontramos con la situación de que hay programadores que tienen miedo a que al salir

el actor con síndrome de Down los adolescentes tengan una reacción inadecuada. Nuestra experiencia no ha sido así, de momento todos los chavales han sido respetuosos.

Estos productos son acción social y son cultura. Es un terreno mixto en la que somos una compañía de teatro pero también hacemos acción social. Y nos financiamos en parte gracias a la forma jurídica que puedas tener, es distinto pedir una subvención si eres una cooperativa que si eres una asociación. La administración, de alguna manera, tendría que aclarar estas formas jurídicas.

Eugène van Erven: Para poder entrar en esta conversación necesito respuestas. Si habláis de público, *¿de qué público se está hablando?* Porque en Holanda tenemos dos públicos: el que va a los teatros de barrio y el que va a los teatros municipales. Es más o menos el 5% de la población, en su mayoría mujer y blanca. Esto es lo que nos dicen las estadísticas. Nosotros los últimos veinte años lo que hemos hecho ha sido crear obras con participación de gente del barrio, jóvenes de Cabo Verde, mujeres árabes... pero siempre de alta calidad. Con técnicos de sonido, de luz, directores... los valores de la producción son altos. Hemos llegado al punto de que un par de veces al año llegamos a los teatros municipales, porque tenemos cierta reputación. La otra cosa que está ocurriendo en Holanda es la construcción de teatros bien equipados en los mismos barrios. Y no sé si esto existe aquí. Porque hay obras que también puede interesar al público de barrio, pero hemos visto que el público de barrio no va al centro. No hay una política nacional para eso pero cuando aún teníamos dinero hacíamos centros culturales en los barrios, muy bien equipados. Tenemos una red de teatros de manera que una obra buena puede pasar por Utrecht pero también por otras ciudades, de manera que se ha creado una red alternativa. La cultura se ha hecho desde abajo

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

Cesc Casadesús: ¿En ciclos específicos o en programaciones?

Eugène van Erven: En programaciones. A ver, los participantes en nuestras obras también son el público. Estamos hablando de miles de personas.

Cesc Casadesús: ¿Hay políticas de ayuda del gobierno?

Eugène van Erven: Nacionales no, locales, depende de la ciudad.

Cesc Casadesús: ¿Y los programadores son sensibles?

Eugène van Erven: Los teatros nacionales y municipales no mucho. El año pasado hemos tenido un éxito, una obra que se llamaba “Safari de barrio”, escrita y dirigida por gente del barrio, con actores de fama nacional. Estaba muy bien hecha. La produjo una actriz holandesa muy famosa que tiene su propia compañía. Por eso también tuvo tanto éxito. Ha traído mucha publicidad, hasta convertirse en un hit.

Lucina Jiménez: He escuchado esta misma reflexión y me hago algunas preguntas, no desde la perspectiva de la inclusión: no tengo acceso al público, no tengo acceso a la financiación, no tengo acceso al teatro... Hemos asumido un reto, que es el de las artes escénicas, en términos de su gestión y construcción. Todo el ciclo de valor en su totalidad, desde la formación hasta la exhibición y la retroalimentación. Pero nos complicamos la existencia. Porque lo hacemos desde otro lugar, con una estética y una gestión que nace ya en los márgenes. Creo que tenemos que reflexionar sobre nuestro modelo de gestión, si es sostenible en relación con lo que estamos haciendo. Como venimos del mundo profesional, queremos que lo que hacemos entre en los teatros, cuando quizás lo periférico tenga en realidad más valor. Intentar invadir el centro va en contra de la física cuántica [risas]. La física

cuántica opera movilizándolo las partículas desde los márgenes hacia el núcleo, hasta el punto de poder revolucionarlo. Estoy hablando de física [risas]. A veces somos contrarios a los mismos procesos de lo que hacemos y queremos encapsularlo en la mainstream (*preferencia mayoritaria*). Entonces tengo que preguntar qué saco le queda a mi iniciativa. Pongo un ejemplo. “La Manga”, es una compañía de danza de México, dirigida por una chica muy joven y su novio, que es vídeo-artista, y hacen espectáculos de danza y vídeo. Pero hacen también danza en sillas de ruedas, hasta que un día se cansaron. Pero no lo dejaron ahí. Entraron un día en una colonia muy popular, **la Granja**, y desde ahí propusieron una beca para que artistas pudieran tener una residencia en su compañía. Hay un diálogo comunitario, trabajan con las escuelas y con la comunidad y están creando un modelo, desde el que crean su universo para poder trabajar. Ese modelo de producción está genial, porque ellos siguen trabajando en la periferia, aunque no se vea.

Otra cosa, a propósito del “estoy sólo en el mundo”. Quizás aquí estás sola pero el mundo es muy amplio, y seguro que hay alguien que está como tú. Porque en términos de gestión local las alianzas internacionales funcionan mucho. Porque el mundo no se acaba en Cataluña o España, y quizás lo que hay que hacer es mezclar un proyecto de aquí con uno de Colombia y otro de Canadá. Y manejar lo local e internacional a la vez.

Una última cosa que quiero añadir. Una vez que una iniciativa construye el vínculo en el espacio y el tiempo por el que fue creado, adquiere fuerza. Si es así, puedes plantearte entrar en otros espacios. Pero si no es así, olvídate, porque la compasión no es un criterio de programación. Y tampoco es un buen sentimiento humano. La igualdad se construye en las condiciones de generar el derecho especial en la desigualdad. Y eso es algo que sí que se tiene que construir.

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

Es un proceso social que no hay que dejar en las instituciones, porque las instituciones nunca crearán el recipiente. Luego ya irás a adquirir reconocimiento a las instituciones. Y no lo haces obra por obra, porque te desgasta. Hay que ser más listo. Hay que construir el recipiente, para que la institución pueda incluso presumir de ello, pero a veces nos toca a nosotros, porque ellos no saben. Hay que ser propositos, sin chantaje, y exigiendo siempre los derechos porque para que haya igualdad hay que reconocer los derechos especiales en la desigualdad.

Mónica: sólo decir que en este camino programadores y compañías hay que ir de la mano y ser gestores de públicos. No sólo programar, sino ver cómo logramos que venga gente. Es importante que las compañías y las productoras nos déis ideas de cómo ayudarnos a vender, a encontrar público.

Eva García: Si queremos acceder a un mercado al que hasta ahora no queríamos entrar, pues quizás tenemos que contratar a profesionales que se dediquen a ello, porque yo no sé marketing ni distribución. Empezar a hablar de hacer difusión cultural. Los lugares donde nuestras compañías se forman son espacios culturales en potencia. La gente puede ir ahí y a partir de un contacto más visceral con el lugar-contexto también se convierten en público. En nuestro caso hemos hecho esto y también hemos vinculado nuestras propuestas con proyectos internacionales. Cuando yo le digo a un programador de Barcelona que tengo un proyecto muy chulo me mira y no se lo cree. Pero cuando le digo que tenemos un proyecto con uno de Marsella y lo invito, pues no sólo empieza a creérselo sino que también lo ve. Hay que pensar en estrategias, qué le puedo enseñar, cómo los seducimos. Y lo último, establecemos convenios de comunicación con los teatros. Hemos hecho un convenio de comunicación con el Lliure que no nos va a programar. Pero consigo que le cuente a su público, para el cual yo no soy creíble,

que hay una propuesta en otros espacio que está bien.

Xavi: Del colectivo **Liant la Troca**. No somos un grupo de discapacitados ni un grupo de capacitados. Nuestro marco es raro, porque no estamos en el circuito de inclusión ni en el de teatro, ni en el de la danza. Pido a los programadores y a los teatros que miren hacia casa y que no busquen tan lejos, a veces, que no nos tengamos que ir lejos para que nos conozcan. Queremos que el Mercat de les Flors nos contrate [risas].

Nicolas Jackson: Del **British Council**. Estuvimos en la creación de las primeras Jornadas hace cinco años. Me gustaría daros una visión desde fuera. A pesar de las cuestiones de calidad, los problemas con los programadores, y todo lo que decís, hace ya cinco años que esto funciona, y sigue creciendo: hemos salido de Madrid se ha creado una federación específica y el **Centro Dramático Nacional** está aportando lo suyo. Y siguiendo las palabras de **Lucina**, hay que estar abierto a recibir, a compartir y aprender el uno del otro. Desde fuera, desde el extranjero, veo que esto está creciendo y más rápido de lo que os pensáis.

Cesc Casadesús: Soy el director del **Mercat de les Flors** pero no he programado las obras de las Jornadas. Me gustaría explicar desde mi perspectiva lo que hemos intentado las instituciones sensibles a estas formas de teatro, tanto programándolas como produciéndolas. Y la producción es importante y no lo hemos hablado. A veces, las instituciones estamos un poco dormidas pero, a veces, sí que pueden aportar lo suyo en producción para conseguir una mayor calidad y esto lo hemos conseguido desde **el Mercat**. En este país aún hay la sensación de que las instituciones no hacemos lo suficiente y vamos a intentar que no sea así. Bueno, desde la red de teatros poco a poco algo iremos consiguiendo.

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

Puri Estalayo: Dirijo un centro de arte para la infancia, el teatro **Tyl Tyl** tyltyl.org. El éxito que señalaba Nicolas se debe en parte a la educación que reciben niños y jóvenes. El teatro en la infancia en España ha sido inclusivo. Los niños han visto como algo normal que haya adultos y niños en sillas de ruedas, por ejemplo. De alguna manera se han aprovechado estas realidades para hacer de ello un conocimiento mayor de la diferencia, lo que ha facilitado en cierta manera la normalización. Respecto a las Jornadas, me quedo con distintas ideas. Ha sido riquísimo escuchar y compartir. Y creo que ya es el momento de que podamos teorizar y sistematizar lo que estamos haciendo.

Jo Verrent: *¿Qué más podemos hacer con nuestro trabajo?* Una de las razones por las que empecé a hacer mis películas fue que no quería que los trabajos que tenía ante mí desaparecieran sin más, y además quería grabarlos de la mejor forma posible. Es como tener una tarjeta de presentación en formato de vídeo. Trabajo con doce artistas y al explicar lo que hacen, ahora tan sólo han de decir “mira esto”. Y a veces las imágenes son mejores que las palabras, y si hacemos teatro, bueno, a veces el teatro es mejor que las palabras.

[Se cierra el seminario]

Algo muy corto: podemos empezar a construir un circuito desde ya. Nosotros en Santa Coloma podemos contar con un teatro, porque la regidora de cultura del Ayuntamiento nos lo está proponiendo y están dispuestos. Creo que cada cual puede aportar lo suyo.

Desde la federación somos conscientes de estas necesidades y queremos estar en contacto con todos, porque nosotros no sabemos lo que quiere, lo que necesita cada teatro.

Muchas gracias.

[Aplausos]

Conclusiones:

Cesc Casadesús: Hola buenas tardes, en cinco minutos voy a intentar resumir la discusión de las dos horas. A ver si puedo exponer el perfume de lo que hemos expuesto en el otro seminario.

Nuestro seminario se ha basado en la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social. Lo que hemos propuesto es que se hablara desde el contexto estatal. Nos interesaba explicar, a través de la gente que estaba en la sala, qué está pasando ahora mismo en nuestro país. Y ha habido una sorpresa agradable: el perfil de los asistentes era mixto, entre programadores, productores y artistas. El debate ha sido equilibrado entre todas las partes. Eso nos ha llevado a discutir desde la autocrítica, a plantear algunas propuestas y dar luces de cómo trabajar en el futuro.

Ha habido muchas discusiones sobre la calidad. Se ha discutido si en el sector había cierta endogamia en dar visibilidad en los procesos (y se ha sido bastante auto-crítico). No hemos llegado a ninguna conclusión, pero se ha discutido si la calidad se mide a partir del reconocimiento del público o desde qué ángulo se tiene que medir.

Otro de los temas que ha aparecido ha sido el de la formación de los programadores. Se ha hablado de si se podía acceder a una normalidad en la programación o si habría que concentrarse en públicos específicos. Se ha discutido si la situación actual se debe a una falta de conocimiento de los programadores. Una de las conclusiones ha sido que no valen las excusas: no podemos escudarnos en problemas económicos o de desconocimiento. Es una realidad y tenemos que hacerle frente.

Uno de los temas más urgentes del panorama actual es que aún existiendo una distribución y festivales de calidad, falta una organización común. Hemos acordado que es la responsabilidad de cada uno dar a conocer festivales y programas.

21 DE MARZO

Seminario B:

la programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social

El otro tema que se ha discutido es la falta de políticas públicas o de líneas de ayuda. Hay ejemplos a estudiar, como el **Art Council de Reino Unido**. Tiene que haber una intermediación que se podría hacer desde las instituciones políticas.

También hemos hablado de que hay que incentivar las políticas de acceso, para que los espacios “normales” puedan ser accesibles por colectivos en riesgo de exclusión.

Se quiere acceder a equipamientos especiales, como los que hay en Holanda: teatros de barrio que por proximidad con el público son sitios en los que empezar a distribuir piezas.

Aún no tenemos conclusiones, pero tengo ideas que me llevo a casa. Las enumero y comparto con vosotros: la que tengo apuntada primero es que son necesarios todos los niveles. No podemos centrarnos sólo en uno: tenemos que ser capaces de abarcar desde la producción a la visibilidad. Hay que trabajar toda la cadena.

Parece que ha habido cierto acuerdo en entender que realizamos propuestas distintas y que no competimos siempre en la misma liga. No podemos, por ejemplo, pretender que todo el mundo haga teatro de texto. Hay un tema a tener en cuenta: nos faltan categorías, porque los proyectos a veces no entran como trabajo social, pero tampoco como teatro, y eso a veces crea dificultades para programar.

Algunos de los problemas que hemos detectado son comunes a otras propuestas artísticas, como la creación de público, etc. Son, pues, los mismos problemas profesionales. “*La compasión no es un criterio de programación*” se ha dicho hoy.

Otra pequeña luz: tenemos que aprovechar el marketing. Juega a nuestro favor. Hay que mezclarse con los actores profesionales establecidos que nos escuchan. Usémoslo. Démonos visibilidad. Asociémonos. Hay que

tener muy claro a quién nos dirigimos ya que cada propuesta tiene su público.

Quizás para acabar, una buena noticia, ya que parece que la programación es uno de los focos dónde se puede empezar a trabajar en serio: la buena noticia es que ya se ha empezado a generar una alianza entre la Federación española y la red nacional de teatros, de manera que podemos empezar a vislumbrar una programación para ayudar a que estas propuestas sean sostenibles y aceptadas por el resto de la sociedad.

He hecho lo que he podido.

[Aplausos]

21 DE MARZO

Conclusiones y balance de las V Jornadas

Eva García: Cesc y Antonio-Simón nos van a hacer un resumen de cada seminario y, acto seguido, pondremos en común todas las miradas y opiniones sobre las **V Jornadas**.

Eva García: Agradecemos a ambos la predisposición y la escucha atenta que habéis hecho en cada seminario. Es muy potente que vosotros, que venís de dónde venís, estéis atentos y abiertos a lo que se ha dicho en cada seminario. Muchas Gracias.

Eva García: Me satisface que esta sala esté llena. Ha llegado el momento de la evaluación y de las conclusiones de las Jornadas, de manera concreta y propositiva, para que tengamos una crítica constructiva para la edición del año que viene. Invito también a las instituciones organizadoras a escucharos a vosotros, para saber que os han aportado las Jornadas.

Intervención: Hace rato lo comenté. Me parece muy importante este tipo de Jornadas. También estaría muy bien proponer que estas Jornadas se amplíen a sociólogos, terapeutas, economistas y incluso gestores, para que de esta manera podamos centrar nuestra experiencia y hacer partícipes de nuestras experiencias a otros profesionales. Es importante abrirnos, y no sólo al mundo teatral. También tenemos que darnos a conocer a las instituciones, grandes y pequeñas, como mínimo las de Cataluña. Quizás se podrían hacer mesas de discusión y debate... Hay muchas formas para compartir experiencias. Podemos retomar ideas de otros países donde esta forma teatral ya está desarrollada.

Intervención: Me parecen excelentes las Jornadas y me llevo cosas a casa. Pero me gustaría subrayar que el formato que me da dolor de espalda y de culo. Somos trabajadores de calle, por lo que tanto auditorio me cansa. Ya sabemos quién va a venir, más o menos, y me hubiera gustado experimentar lo que hablamos, no sólo escucharlo, y luego también me hubiera gustado poder trabajar con la gente. Trabajar las



emociones y el intelecto. Es decir, pongamos un lugar para “vomitar” todo lo que nos va pasando, facilitemos las relaciones, generemos un espacio dentro del auditorio para que el espacio físico no nos oprima tanto. Otra cosa: me siento impotente ante una evaluación de tres crucechitas en un papel. Y quizás podríamos hablar todos en círculo, ya que seguro que todos estaremos más cómodos. Estamos en el Institut del Teatre, donde también hay aulas, en vez de tanto auditorio. *¿Se puede preparar para la próxima Jornada otro tipo de espacio?. ¿Por qué no lo hacemos?*

Maral Kekéjian: Hablo ahora como institución, desde **La Casa Encendida**. Creemos que se debe teorizar más. Llevamos cinco años haciendo las Jornadas y aún vamos demasiado lentos. Para la institución, pero también para nosotros mismos, es importante no sólo compartir la experiencia y hablar, sino crear un marco teórico y crear nuestro lugar dentro de la escena del país. No podemos hablar sólo de la experiencia individual, sino que tenemos que mostrarnos como grupo, con un ámbito teórico y práctico que está creciendo. Desde **La Casa Encendida** no queremos dogmatizar o dirigir un discurso, queremos buscar personas. Y en todo este tiempo ningún privado nos ha mandado nunca una propuesta. Hemos abierto un facebook, colgamos las relatorías en la página web, pedimos la participación... Pero la gente al final no se involucra. Se tiene que dar este paso desde todo el colectivo, por lo que tenemos que dar voces, pero no tenemos la capacidad de representar a todo el colectivo.

Intervención: Yo me ofrezco a mandaros propuestas durante este año. En estas Jornadas todos los invitados eran de fuera. Pues qué pasa, *¿no nos conocemos? ¿Hay desconfianza?* Yo conozco experiencias que también son potentes.

21 DE MARZO

Conclusiones y balance de las V Jornadas

Otros años ha habido gente del país. Faltan más experiencias.

Intervención: Yo pertenezco a una compañía de teatro y estoy en desacuerdo con lo que acabas de decir. Ya llevo un año en un aula, probando, creando... y ahora necesito este marco teórico. Ahora mismo lo que necesito es crear red, a nivel europeo y nacional. Necesito crear red. Las Jornadas me han gustado, pero me han faltado mesas de debate. Cada uno tiene inquietudes diferentes y lo que me ha pasado es que se me diluyen los objetivos. Cada persona propone algo pero cuando voy a intervenir el discurso ya ha cambiado. Para las próximas Jornadas, tenemos que trabajar esta heterogeneidad. Si se pudiera hacer desde las inquietudes de los asistentes... No sólo presentar proyectos, sino crear redes.

Intervención: Es verdad que durante las Jornadas he notado esta tensión que ahora discutimos: *¿Más marco teórico o más realidades?* Seguro que hay algo que aprender en esta discusión. Nosotros necesitamos ir más lejos. No sé cómo se hace, pero ayer, al final, pensé que todo era muy interesante pero, *¿Qué hago con ello?*

[Falta micro] Para mi manera de entender, mi sencillísima manera de ver las cosas, hubiéramos podido hacerlo mejor. Si hubiéramos estado en círculo hubiera recordado las caras, y eso es importante. En el trabajo grupal se invita al diálogo, y todo va fluido. Si queréis hacer teoría, pues tenéis que montar grupos de trabajo.

Intervención: Me lo he pasado muy bien, para que negarlo [risas]. Nos pasamos todo el año dentro de un aula, sí, pero también me gusta la manera que se han hecho las Jornadas. Sólo me ha faltado el espacio para conocer a gente. Porque me he encontrado que iba al baño y al cruzarme con alguien pienso: *“¡Ostras! A este quiero conocerlo por lo que ha dicho antes... ¿Cómo te llamas?* [Risas].” Hay formulas de networking que quizás podíamos implementar; llevar una foto con el nombre, o micro-

presentaciones de dos minutos... Y conocernos, que es lo que genera alianzas. Pero muchas gracias por montar las Jornadas, están muy bien.

Intervención: Gracias, yo también me lo he pasado bien. Yo soy pedagogo y trabajar con las instituciones educativas a veces es muy difícil. Para poder justificar ante los decanos nuestro trabajo es necesario lo que ha dicho **David**: tenemos que buscar argumentos que apoyen lo que hacemos. Y para eso tenemos que crear “Academia”, para dar visibilidad, un puesto real a nuestros proyectos. Ayer salió en los pasillos la posibilidad de colgar en la web los proyectos, para evaluarnos mutuamente y poder aprender de otras experiencias. Tenemos que hacerlo, yo lo necesito.

Lucina Jiménez: Yo vengo de otro contexto, pero me gustaría aportar algo. Creo que la construcción de una red la podemos empezar gracias a que estamos aquí y ahora y a que se ha vivido lo que se ha vivido. No podemos pelear entre el sentir y la razón. Hay herramientas que se pueden trabajar desde el sentimiento que no va contra la teoría. Sí que creo que en el formato se pueden incluir microcosmos: Por lo que yo ví, hay mucha gente que quiero conocer. Nosotros en México utilizamos el **Pecha Kucha**, es muy fácil presentarse, y va bien incluso como un trabajo previo, y luego se puede colgar en la web.

Los principales acuerdos se hacen en el baile, en el baño o en los pasillos: el que busca, encuentra. También funciona una cosa tan sencilla como colgar unos papelotes en paneles que dicen “busco”, y luego otro al lado que pone “ofrezco”. Y cada cual cuelga y lee lo que quiere. Eso también funciona. Hay que llevar dos agendas. La referencial teórica es esencial, pero se pueden hacer marcos más informales.

Carles: A ver... primero, como me ha tocado alguna vez organizar unas conferencias me gustaría decir que es muy complicado y que dos días antes no duermes, así que toda mi empatía

21 DE MARZO

Conclusiones y balance de las V Jornadas

con **Eva**. Y yo no tengo que invitar al diputado de turno, que a veces toca hacerlo y se hace.

Hay una cosa que me molesta de este debate. Parece que por un lado va la academia y lo teórico, y que por otro lado va lo artístico. La mejor manera de hacer un marco teórico pasa por la práctica, no son cosas diferentes, y lo sabemos todos, y lo hemos visto en las Jornadas.

Mira, yo iba a decir lo mismo. Hay que construir academia y utilizar otras vías para ir generando red.

Maral Kekéjian: Si el año que viene se hacen en Sevilla, *¿Cuántos venís? ¿Cómo podemos dar continuidad? ¡Es muy difícil, no somos siempre los mismos!* La base de datos también se construye año a año. Hay grupos que a veces es difícil de encontrar. Al preparar las Jornadas no os conocía a todos y he estado rato buscando en Internet y hablando con unos y otros para conocer a más gente. Y a veces pasa, que encuentras a alguien y piensas *“¿Y a éste cómo es posible que aún no lo conociera?”*. Y hoy por lo menos nos hemos conocido unos cuantos que hasta ahora no sabíamos ni quiénes éramos.

Intervención: Yo el año pasado estuve en Madrid. Me pareció mejor el año pasado. Era la parte teórica más un **Pecha Kucha**. Así había las dos líneas. Y había un espacio mejor, dónde nos veíamos los unos a los otros. Me gustó más el año pasado. Lo informal también es importante.

Intervención: Un segundo... para reiterar lo que he dicho antes. Lo teórico no se desliga de la práctica. Pero es necesario producir más papers (*artículos científicos*), producir más trabajo teórico. Ahora tenemos una gran necesidad de trabajo científico. Hicimos papers desarrollado algunas propuestas en otras Jornadas. Es importantísimo crear este marco teórico y publicar. Cada entidad queda registrada de manera concreta.

Inés: Quiero hacer una crítica positiva. Yo he asistido cuatro años y cada año hay propuestas nuevas. Creo que hay que valorar que cada año se planteen unas Jornadas distintas. Creo que tenemos que ser proactivos, ya que los canales están abiertos. He hecho propuestas y al siguiente año he visto que se han recogido. Hay mucho trabajo, tenemos que construirlo entre todos y tenemos que encontrarnos donde sea.

Eva García: Me gustaría apuntar algo sobre el espacio, más allá de si es importante. Lo que me gusta es que estamos en una institución educativa. Es importante que tengamos visibilidad dentro de esta institución. A mí me parece fundamental. Agradezco que nosotros, que hasta ahora hemos estado en la periferia, podamos encontrarnos aquí, en esta institución. Nuestro día a día normalmente transcurre en otros espacios. Pero lo simbólico es la apertura de la institución: *¡Estamos en el teatro formal!*

Intervención: Me gustaría decir algo en voz alta, algo que hablábamos en el pasillo mientras íbamos a comer. Me hace falta un poco de autocritica, una reflexión. Compartir no tanto los logros y el valor de nuestro trabajo, sino qué pasa en lo profesional. *¿Qué nos cuesta? Cuáles son los miedos? ¿Cuáles son las fantasías y dónde nos paramos?* Eso me faltó.

Otra cosa, que creo es importante: *¡Las Jornadas son gratuitas!* Y creo que este esfuerzo es muy, muy importante. Es un lujo estar aquí, en este espacio, lo siento. Y creo que es positivo que el **Institut del Teatre** quiera hacer cambios. Y sobre la discusión sobre si es necesario más marco teórico, pues me llevo la reflexión a casa. No sé si me ayuda a aprender algo práctico, pero en todo caso, me ayuda a construir pensamiento y discurso.

Aprovecho para felicitar el **Centenario del Institut**. En las próximas convocatorias estaría bien invitar a los grandes teatros, para poder trabajar con ellos y tener una visión exterior de

21 DE MARZO

Conclusiones y balance de las V Jornadas

nuestro trabajo. Estas Jornadas pueden actuar como bisagra y estaría bien que vinieran.

David: Vuelvo al inicio, para concluir. No es una crítica negativa. Me gusta haber venido y estoy muy agradecido a los que habéis organizado las Jornadas. Lo que yo decía y quizás se ha entendido mal es que me refería a la inclusión de todos, y sobre todo a abrir los marcos e invitar a los participantes a “hacer”. Para mí, y no soy el único, creo..., práctica y argumentación van juntas. Hacer ejercicios que ayudan a pensar. La propuesta que he lanzado antes era para sumar, no se trataba de una crítica negativa. Ya buscaré los canales para hacer propuestas en la web, si decís que existen. No es una dicotomía entre mente y sentimiento.

Eva García: Creo que nos hemos entendido. Pero siempre pasa lo mismo, siempre acabamos hablando del espacio y de cómo aprendemos. Las Jornadas son sobre todo un símbolo. Hemos ocupado durante dos días el Institut del Teatre. En nuestro trabajo ya rompemos los espacios jerárquicos, pero aquí hacemos un esfuerzo de adaptarnos a formas más burocráticas. Pero hay una transgresión clara sólo con el hecho de que estemos en este espacio, y este es el primer paso. El contacto se hace así, en los pasillos. *¿Alguien ha leído la relatoría del año pasado?* Porque ahí hay mucha información. Este año hay un listado de 160 participantes y vais a tener los contactos de todos. Ya sé que está bien analizar la forma, pero también es importante reconocer dónde y en qué momento estamos; ver que podemos crear red y que tenéis a vuestra disposición una infraestructura para crearla.

Hay mucha gente que empieza desde el inicio y cada año hay que renovar la programación, igualmente, no podemos estar repitiendo cada año lo mismo. Y respecto a los grandes teatros, en estas Jornadas han venido muchos. Por aquí han pasado programadores y representantes del **Teatre Lliure, el Mercat de les Flors, la Diputació**

de Barcelona... todos han estado aquí. Mirad el listado, hay una presencia de instituciones y de proyectos enorme, y es importante. Quizás hay que hacer un replanteamiento y abrir un marco teórico aparte y que las Jornadas sean otra cosa. Respecto al espacio, pues si tenemos que ocupar un auditorio, tampoco me parece mal, viendo la cantidad de gente que somos. Y no podemos ocupar las clases, ya que están ocupadas por los alumnos. Encontrar un espacio para tantas personas no es fácil. Quiero recordaros también que tampoco queríamos que las Jornadas fueran un mercadillo. Ya hay espacios informales, como decía **Lucina**, entre una conferencia y otra. Pero además hemos habilitado un espacio para las **micro-presentaciones**, en la zona de los sofás, para poder compartir experiencias, en grupos más reducidos. A veces, no puedes crear un marco para todos los encuentros.

Todos hemos tomado una opción vital de no seguir las pautas normales. Hemos escogido un recorrido que nos hace diferentes. Y la realidad no está preparada. Si después queremos que lo institucional nos acoja, hay un proceso, el mismo que nosotros vemos en nuestro día a día con los grupos. Y tenemos que hacer lo mismo entre nosotros. Ha sido una oportunidad. Os mandaremos una relatoría, los contactos.

Y ahora, vamos a hacer algo más interactivo. En los post-it vais a escribir la evaluación y los pegaréis en la escenografía que hay preparada fuera. Luego lo fotografiaremos y así tendremos una evaluación, en forma visual. En la papelera tenéis que pegar lo que tiráis de las Jornadas. En la maleta lo que os lleváis para casa. Y en la mesilla de noche tenéis que pegar los post-it con lo que aún tenéis que pensar. Y ahora para los que necesitáis moveros, vamos a hacer algo de movimiento. Vamos a tirar un cohete de despedida. Y luego uno más grande.

[Todos los asistentes acaban tirando un cohete: ¡Fiiuuuuuuuuu!]

21 DE MARZO

Espectáculo de danza

DANZA MOBILE

“Una ciudad encendida”

Sinopsis

La ciudad que no para, una ciudad cosmopolita donde todos estamos a la búsqueda de algo.

Con este punto de partida, el espectáculo busca una metáfora de nuestras existencias y de nuestras emociones, en una atmósfera onírica donde elementos del cotidiano ganan una dimensión lírica, cargada de simbología.

Luchamos contra nuestras debilidades, intentamos encontrar nuestras capacidades, aprender con nuestros límites. Conocer y reconocer nuestras barreras y superarlas.

Cada uno de los bailarines recrea con su trabajo personal y visceral paisajes interiores, buscando el poético y el onírico.

FICHA ARTÍSTICA Y TÉCNICA

Intérpretes: Ana Erdozain, Arturo Parrilla, Heliott Baeza, Jaime García, José Manuel Muñoz

Dirección y Creación: Fernando Lima

Coreografía: Fernando Lima e Intérpretes

Ayudante de Dirección: Esmeralda Valderrama

Asesor Artístico: Nicolás Nishiky

Diseño de iluminación: Benito Jiménez

Dirección y montaje de video: Mario Lobo (GMS Films)

Dirección de fotografía de video:

Antonio Sánchez, Mario Lobo

Producción de video: Cristina Rojas

Aytes. Producción de video: Jaime de la Rosa, Irma Navar

Sonido y audiovisuales promoción: Jesús García

Fotografía espectáculo: Raquel Álvarez

Diseño gráfico carte: Nicolás Nishiky

Muñecos: María José Roquero

Realización Vestuario: José Antonio García Serrano

Producción y distribución:

Fernando Coronado · DANZA MOBILE



CUESTIONARIO DE EVALUACIÓN

EVALUACION · Mínimo 0 · Máximo 5

Han evaluado 68 participantes de 203 participantes

CONTENIDOS

Han estado debidamente estructurados	3,89
Los conocimientos aportados me han resultado útiles	3,57

DURACIÓN Y ESTRUCTURA

La duración de las Jornadas ha sido la adecuada	3,86
La estructura para la participación de los asistentes ha estado bien articulada	3,58

SOBRE EL FORMATO SEMINARIO

¿Los temas abordados le han parecido adecuados?	3,75
Es un espacio que permite dialogar y presentar diferentes puntos de vista sobre las temáticas tratadas	3,29
Me gustaría repetir el formato seminario en años posteriores	4,29
¿Le parece que la alternancia entre seminarios y ponencias es adecuada?	3,66
Seminario I Artes escénicas aplicadas. Inclusión social y comunidad	3,41
Seminario II La formación en las artes escénicas aplicadas	3,44
Seminario III La programación y distribución de espectáculos orientados a la inclusión social	3,88

PONENCIAS

Día 20 de marzo

Eduardo Kofman "Teatro por la convivencia"	4,30
Jo Verrent "¿Qué estas mirando...?"	4,20
David Camps "Fundraising Cultural"	3,61

Día 21 de marzo

Selina Busby y Liselle Terret "Puedes desobedecer pero mantén bajo..."	3,39
Eugene Van Erven "Arte comunitario y el mundo"	4,33
Lucina Jiménez "Redesearte Cultura de Paz"	4,69

PROGRAMACION

Cree adecuado que las Jornadas incluyan programación artística	4,70
Valoración general sobre la programación artística de las Jornadas 2013	4,32

PANEL DE MICROPRESENTACIONES

¿Le ha parecido un espacio adecuado para intercambiar y conocer proyectos?	3,64
¿Cree que las Jornadas deben favorecer espacios de este tipo?	4,51

VALORACION GLOBAL DE LAS JORNADAS

¿Las Jornadas han cubierto sus expectativas?	3,79
Considera las Jornadas útiles para la aplicación profesional	4,04
Grado de satisfacción general	3,85

EVALUACIÓN IN SITU: DINÁMICA DE GRUPO

Papelera: Qué tiras...



Algunos de los participantes a las jornadas no tiran nada

Otros lanzan algunas cuestiones como:

Los **seminarios** donde la gente **no escucha y dialoga** y sólo expone su preocupación y visión

La falta de **tiempo** para todo y el yugo del reloj. Quizás menos es más.

Me ha faltado la parte de educación en los **contenidos** de las jornadas

La no utilización de la **lengua catalana**

Demasiadas horas sentados sería adecuado un espacio de mayor **dinamismo**

Intervenciones demasiado **personales o personalizadas** que no permiten la continuación de un discurso

El espacio de **conclusiones** es demasiado reducido

Desinformación

Falta de **espacios informales**

El espacio y el horario en el que se realizaron las **micropresentaciones** y la hora



Conocer mejor a mis **compañeros** y haber hablado con todos aquellos que me interesan

Negatividad, las quejas, las barreras, discusiones estériles

El **menú** de la cantina no parecía apropiado

EVALUACIÓN IN SITU: DINÁMICA DE GRUPO

Mesilla de noche: Qué necesitas pensar...



Articular **discurso y marcos teóricos**.

Como incluirme desde el campo de lo social al trabajo artístico.

No podemos caer en la compasión y en el “**no puedo**”.

¿**Qué puedo aportar** en próximas ediciones?

Reducir el **número de participantes**.

Reflexionar sobre el **formato ideal** de estas jornadas.

La intervención de **David Camps** como solución a los problemas de financiación de este tipo de proyectos.

El rol del **creador/facilitador**.

Permitir la creación de una **red** y de vínculos con compañeros.

Divulgar los proyectos desarrollados, hacerlos visibles. **Estrategias de comunicación** para explicar y vender mi proyecto.

Como transmitir al mi entorno y asociación la **necesidad de facilitar espacios** donde el arte sea transformador.



Como involucrar a aquellos que tienen que fomentan **estrategias políticas**.

Las grandes conferencias de grandes interlocutores. Es necesario **reflexionar todo el contenido** que nos han dado.

Manera de conocer y darme a conocer. Empoderamiento para las relaciones y **networking**.

Como respetar mi necesidad y la necesidad del otro. **Mediación y escucha activa**. Construir los proyectos respondiendo a la realidad existente.

Me guardo y me llevo con mucho amor encontrar gente que pone **ilusión**, trabajo y amor en lo que hace.

EVALUACIÓN IN SITU: DINÁMICA DE GRUPO

Maleta: Qué guardas...



La gratuidad de las jornadas y que se realicen en una institución como el Institut.

Emociones, Ideas, ilusiones, ganas de más.

Experiencias vivenciales, humanas y creatividad.

Contactos nuevos. Inspiración y motivación que me dan ganas e impulsan el futuro.

Arte = la necesidad. La necesidad primaria para el humano.

Necesidad de marco teórico que facilite nuestra intervención.

No somos neutrales y aceptamos que los demás tampoco.

Abrir un espacio para la autocrítica.

Las iniciativas personales (pro actividad).

Las intervenciones de realidad inimaginables (el punto de vista del otro).

Si queremos teorizar ¿Por qué no hemos tenido espacios de teorizar? ¿Qué es la inclusión? ¿Qué es la calidad? ¿Cómo hacer circuitos?

Valoro y me emociona enormemente haber conocido las experiencias que generan cambio social. Admiro la valentía de estos agentes.



Lucina y sus logros con las instituciones.

Espacio de reflexión, intercambio y conocimiento de experiencias de otros lugares con marco teórico y experiencia acumulada.

La conciencia de que estoy en la dirección justa.

La frescura del espectáculo de IT danza.

La proactividad y la autoresponsabilidad.

Me llevo la parte de lo social pero me falta todo lo relacionado con el ser humano, con su interior.

La experiencia de otras personas, lo que les funciona y lo que no. La gran diversidad que existe en proyectos, necesidades y todo el trabajo que conlleva.

OBSERVACIONES GLOBALES DE LAS PONENCIAS

Los ponentes son muy bien valorados tanto por su recorrido profesional como por su capacidad de comunicación. Se remarca el acompañamiento de la exposición de material ejemplificador en formato vídeo que aporta un complemento para la comprensión de los proyectos presentados. Se valora el conocimiento de experiencias de países a los que normalmente no se tiene tanta accesibilidad y que permiten ser tomadas como referencias. Se sugiere que los tiempos con estos ponentes sean más amplios bien con talleres u otras actividades más allá de las ponencias, ampliando el espacio de intercambio y diálogo.

Frente a esto, se contrastan otras opiniones, que piden más presencia de proyectos locales con las que se comparte un contexto común.

En relación a los contenidos de las ponencias y seminarios se aprecia cuando estos relatan técnicas, presentan dificultades y estrategias de solución y no tanto cuando describen proyectos.

Algunos participantes hubieran deseado que se mostraran más experiencias relacionadas con la diversidad funcional. Y a nivel de práctica artística más presencia de la música y/o la danza.

Se agradece que las jornadas se hayan realizado en Barcelona facilitando la accesibilidad geográfica. También se agradece la realización de las jornadas, la calidad e interés de las mismas.



OBSERVACIONES GLOBALES SOBRE LOS SEMINARIOS

Se sugieren grupos más pequeños y acotar los temas a tratar con la intención de poder llegar a conclusiones específicas.

En general, hay una crítica a las intervenciones que no trascienden los casos particulares manteniendo en la experiencia propia. Se sugiere que las experiencias traten de presentar un análisis no una anécdota de esta manera podrían encontrarse puntos comunes y divergencias.

El auditorio Ovidi no se considera un espacio adecuado para esta actividad. Condicionaba la facilitación del mismo y la participación del público. Para ello también, se proponen moderadores más directivos porque se considera que las intervenciones en muchos casos son demasiado particulares y eso no permite extraer conclusiones.

Se valora la participación de los ponentes invitados en el marco de los seminarios, de modo que se puede aprovechar su experiencia, sumando a lo que ya se expone a nivel local y de otro modo los ponentes adquieren un mayor conocimiento de la realidad española.



OBSERVACIONES GLOBALES SOBRE LA PROGRAMACIÓN



Se valora positivamente la programación y la variedad de la misma.

Se solicitan espacios de prácticos y de dinámicas incluidas en la programación con la intención de ampliar el enfoque metodológico y oxigenar.

Algunos participantes consideran que la programación es bastante ajustada y apretada por las condiciones de las jornadas y proponen aumentar a tres días las jornadas o celebrarlas durante el fin de semana.

La calidad de los espectáculos fantástica. Se considera que las jornadas suponen un espacio de importante visibilidad para apoyar a compañías incipientes y que habría que aprovecharlo.

Algunos participantes solicitan la participación directa de responsables institucionales en las jornadas ya que para ellos estas deberían aportar soluciones desde las instituciones para la realidades que tratan las jornadas.

Sobre el uso del tiempo hay opiniones muy diversas. Desde contar con espacios más amplios entre ponencia y ponencia por si se suscitan debates interesantes o contar con descansos más amplios. Hasta los que consideran que hay que aprovechar al máximo las jornadas y a partir de ahí realizar los contactos que cada uno considere interesantes con posterioridad.

Se solicita en las presentaciones que los contextos de desarrollo de cada una de las propuestas presentadas sean expuestos con anterioridad de manera precisa para así poder ubicar a los participantes sobre la presentación.

Algunos participantes exponen que en el ámbito de la educación formal también existen experiencias que podrían ser presentadas en el marco de las jornadas.

Se propone crear una comisión de organización que aporte imaginación y creatividad.

OBSERVACIONES GLOBALES SOBRE EL PANEL DE MICROPRE- SENTACIONES



Se da mucho valor a este espacio y a la dinámica que permite crear entre los participantes, compartiendo sus experiencias y conocimientos. De hecho se solicita que haya espacio para este tipo de intercambio en los dos días de jornadas.

Se considera que el lugar en el que se celebraron en esta edición, en relación a la acústica no era el adecuado. Se solicitan medios técnicos para las presentaciones. Así mismo se propone un horario más adecuado para garantizar mayor afluencia.

A la hora de elegir las experiencias se solicita información complementaria para realizar la elección de la propuesta.

Dar recomendaciones a aquellos que realizan las presentaciones sobre cómo hacer una presentación. Generar dinámicas para el networking

Entre las metodologías para presentar proyectos se propone volver a usar el Pecha Kucha como en la edición 2012.

COMENTARIOS Y ASPECTOS DE MEJORA DE CARA A PRÓXIMAS EDICIONES



Incluir más variedad sobre las artes escénicas:
Música, danza,...

Crear espacios más interactivos. Más práctica. Algún taller. Más movimiento, juego, participación y espacios donde la palabra en acción experiencia, contacto sirvan para construir teoría viva y experiencial. Espacios vivos.

Mayor presencia de las instituciones gubernamentales .

Crear grupos de trabajo y potenciar los espacios de networking.

Que los expertos acompañen la presentación de sus experiencias de participantes directos de las mismas.

Ampliar los días de las jornadas y/o realizarlas en fines de semana para compatibilizarlo con el trabajo.

Restringir la participación a un grupo más pequeño, siempre hay un grupo grande que lastra la evolución general.

Información bilingüe en ciudades bilingües, también catalán.

Incluir en la carpeta de las jornadas los datos de contacto de los participantes.

Aportar recursos concretos a los participantes, por ejemplo bibliografía.

SUGERENCIAS DE PROGRAMA PARA LAS VI JORNADAS

Proponemos que las jornadas se realicen en la Universidad Jaume I de Castellón, ya que dispone de las instalaciones necesarias. Desde nuestra organización Maser Frater podemos realizar el enlace ya que poseemos un convenio de colaboración con la misma. Queremos apoyar en lo que sea necesario para la preparación de las jornadas.

Hacer llegar a las asociaciones de profesionales de las artes escénicas una convocatoria para realizar proyectos.

Aportaciones de proyectos desde la enseñanza reglada.

Propongo el siguiente programa:

1. Conferencia teórica
2. Conferencia práctica internacional interesante
3. Seminarios muy específicos
4. Pecha kucha
5. Grupos de trabajo específico en los que apuntarse con anterioridad.

Buscar más espacios donde poner en común las personas que trabajamos en las artes escénicas y los que contratan proyectos

Hacer un grupo de estudio para regular la formación, sería una buena continuidad de estas jornadas

Realizar talleres o seminarios como máximo de 20 personas para fomentar la participación. Un trabajo previo podría ser crear un “foro” de intercambio entre ponentes-participantes para tener conocimiento y contacto previo a la realización del taller o seminario

No daría a elegir entre las micropresentaciones y las haría en el mismo sitio que las ponencias

Experiencias relacionadas con la difusión de los proyectos de inclusión social en toda la comunidad



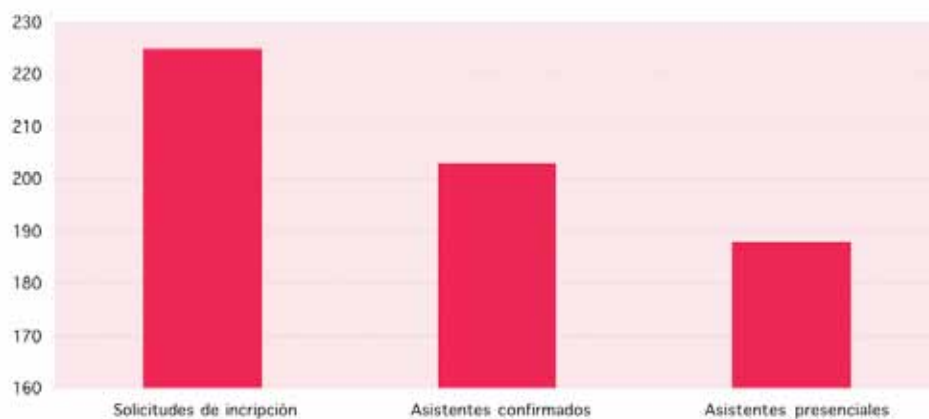
Pedagogía: como hacer que llegue al público e instituciones nuestro trabajo. Estrategias para favorecer la pedagogía

Especializarse en un contexto determinado, contar con más profesionales aunque para ello haya que cerrar/reducir el número de participantes y que hagan de altavoz a grupos numerosos

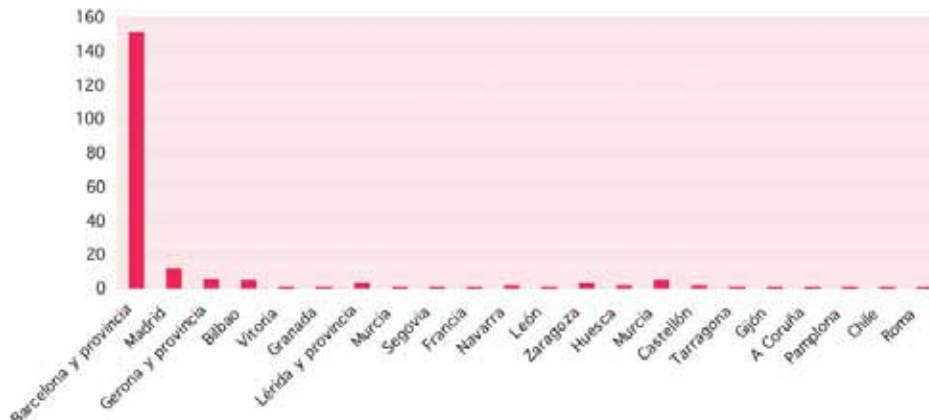
Gestión cultural en el ámbito de la inclusión social

ESTADÍSTICAS DE LAS JORNADAS

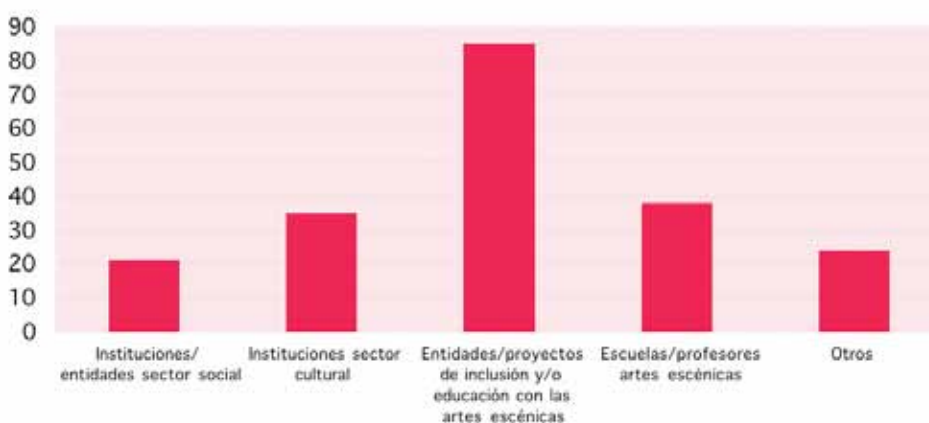
Inscripciones



Procedencia de los participantes



Sector profesional de los participantes



CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

PARTICIPANTES

Josep M. Agaray

Basket Beat
arapuig@hotmail.com
Barcelona

Lucía Aizcorbes

Diputació de Barcelona
Servicio de Acción Social
lucia.aizcorbes@ono.com
Barcelona

David Alcántara Ruiz

Porpol Teatro
Coordinador de Proyectos, Dtor.
del Festival BakeaSormena
david.alcorta.ld@googlemail.com
Barcelona
www.porpolteatro.com

Carolina Alejos

Marge contemporani/dansa -
4ArTS Plataforma Europea
Comité fundador y miembro activo.
Danza Movimiento Terapeuta
caroalejos@gmail.com
Barcelona

Benjamín Alonso

Creador y formador en artes escénicas
benjamin.alonso@yahoo.es
Bilbao

Cristina Alonso

Graner
casitadelmar@icloud.com
Barcelona
http://granerbcn.cat/

Héctor Alonso Martínez

Fundación Juan Soñador
Coordinador del proyecto
Construyendo mi futuro
loahorcado@gmail.com
León
http://hekalon.wordpress.com/

Rolando Alonso Martínez

Teatro Sonoro
Presidente
rolialonso30@yahoo.es
tsonoro@gmail.com
www.teatrosonoro.wordpress.com

Joaquim Aloy Bosch

Diputació de Barcelona
Gestor cultural. Responsable
ámbito de públicos ODA
aloybj@diba.cat
Barcelona
www.diba.cat/oda

Joel Álvarez Banal

Marabal
Gestión económica y de proyectos
marabal@marabal.org
Barcelona
www.marabal.org

Violeta Amargant Marzo

Tramoia Cultura
Co-directora del proyecto
Teatre de la memoria (Creación
escénica y gente mayor)
vioamargant@gmail.com
Granollers
www.tramoiaicultura.cat

Francesc Amaro Sánchez

Institut del Teatre
Profesor de interpretación
y director de teatro
amaroteatre@gmail.com
Barcelona

Anna Andrés

Centro Cívico Alcalde Moreira
Directora
enrecordat@yahoo.es
Terrasa

María Andreu Martín

Educadora social en prácticas
mandreu20@gmail.com
Barcelona

Juncal Aparisi Molina

Desempleada (extinción del
Centro Dramático de Aragón)
junkalapa@yahoo.es
Zaragoza

Albert Arevalo Ventura

Ayuntamiento de Moncada i Reixat
Responsable técnico de
Asuntos Sociales
aarevalo@montcada.org
Barcelona

Myriam Arkaia

Dantza Hirian- Festival Transfronterizo
de Danza en paisajes urbanos
Directora
info@dantzahirian.com
Hendaye (Francia)
www.dantzahirian.com

Andrea Arrizabalaga Lasa

Artaziak
Socia y mediadora - educadora
andrea@artaziak.com
Bilbao

Julio Artero Escartín

ITHEC (Talleres Municipales de
Teatro y Danza de Huesca)
Coordinación Proyectos
talleresdeteatro@hotmail.com
Huesca

Mónica Arús

Mercat de les Flors
Directora Ejecutiva
marus@mercatflors.cat
Barcelona

María José Astillero Fuentes

Pupaclovn
Presidenta fundación
info@pupaclovn.org
Murcia
www.pupaclovn.com

Idoia Ayestaran Aristoy

Panta Rhei Producciones, S.L.
Gerente, gestión teatral y
programas culturales
pantarhei@teatropantarhei.com
Vitoria
www.teatropantarhei.com

Moisés Aznar Fernández

Laclaca Serveis Culturals
Pedagogo teatral
moiaznar@ya.com
Sant Feliu de Llobregat

Elisabet Aznar Santamaria

La nave va
Responsable de proyectos
elisabet@lanaveva.org
Galliners (Vilademuls) Girona
www.lanaveva.org/

Francisco Baglietto

Actor y profesor de teatro
franciscobaglietto@gmail.com
Barcelona

Mercè Ballespí Villagrasa

Aula de Teatre
Jefa de estudios
mballespi@paeria.cat
Lérida

Juan Pablo Ballesteros

Instituto de Educación
Secundaria Al Satt Algete
Profesor de secundaria, teatro
mandaladu@me.com
Madrid

CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

Ari Bartra Calvo

Teatro La Klau
*Técnico investigador en
teatro y artes visuales*
aribartra@gmail.com
Barcelona

Marcel Bassachs

Cia. Moviment Lantana
mbassachs@gmail.com
Bañoles

Laura Batllori Rodrigo

Estudiante del Institut del Teatre
Dirección y dramaturgia
lbatllori@gmail.com
Barcelona

Judit Bombardó

Mercat de les Flors
*Responsable de programas de
públicos /acción cultural*
jbombardo@mercatflors.cat
Barcelona

Ester Bonal i Sarro

Xamfrà
Directora
ester.bonal@gmail.com
Barcelona
<http://xamfra.net/wp/>

Valerie Bonnotte

Mercat de les Flors
*Encargada del Departamento
de abonados y público*
vbonnotte@mercatflors.cat
Barcelona

Mar Borrajo Valls

UVIC/AEC
Artista formándose en arte terapia
hola@marbv.com
Barcelona

Greta Borràs Marrupe

Fundación Mercè Fontanilles
Educadora social
grtbo@yahoo.es
Barcelona

Gemma Calvet Villena

Escuela Municipal de Danza
Profesora de danza
gcalvetvillena@gmail.com
Montornès del Vallès

Mónica Campos Estévez

Teatre Nacional de Catalunya-
Apropa Cultura
Gerente
mcampos@tnc.cat
Barcelona
www.tnc.cat

Marta Cantero Díaz

Federación Nacional de
Arte y Discapacidad.
Presidenta
apaladioarte@gmail.com
Segovia

Simaica Carrasco

Técnica
simaica10@hotmail.com
Barcelona

Sara Carro Ibarra

Fil a l'agulla
*Responsable del área
educación y creatividad*
saracarro@filalagulla.org
Barcelona
www.filalagulla.org/es

Paloma Casa Ferri

*Freelance (profesora danza para
personas con diversidad funcional)*
palomacasa.bcn@gmail.com
Barcelona

Lidia Casanovas Abanco

Fil a l'agulla
*Educadora social. Formadora
en talleres AREA*
lidia.genere@gmail.com
Barcelona
www.filalagulla.org/es

Eva Castillo Carmona

Superart
Monitora
ecascar@yahoo.es
Granada

Susanna Cebrian Pruna

G.T Imagina
Tallerista
taietasusu@hotmail.com
Barcelona

Gloria Cid

Obra Social "La Caixa"
*Responsable del programa de
Arte para la Mejora Social*
gmcid@fundaciolacaixa.es
Barcelona

María Codinachs

Institut del Teatre
*Profesora Dep. de Interpretación
IT. Jefa de área de 1er ciclo*
codinachsmaria@gmail.com
Barcelona

Cèsar Compte

Asociación de Profesionales de
la Danza de Cataluña (APdC)
Gerente
gestio@dansacat.org
Barcelona
www.dansacat.org/es

Claudia Contreras Ambriz

Teatro La Klau
Investigadora doctoranda Ub-ICA
contreras.ambriz@gmail.com
Barcelona

Emili Corral

Diversitat teatral
Autor y director
Barcelona
www.diversitatteatral.com

Jordi Cortés

compañía Jordi Cortés - Alta Realitat
Director artístico / Coreógrafo y bailarín
jordikiakaha@gmail.com
Barcelona
www.altarealitat.com

Adrián Crescini

La Xixa teatre
Coordinador
laxixateatre@gmail.com
Barcelona
www.laxixateatre.org

Isabel Cu Camargo

Mercat de les Flors
*Auxiliar del Departamento
de Gestión de públicos*
info@mercatflors.cat
Barcelona

Georgina Cuenca León

Teatre Clavé
*Profesora de bellas artes y
coordinadora del bloque de
Sensibilización (alumnos 3 - 5 años)*
comunicacio@teatreclave.cat
Tordera

Miguel Cuerdo Rivas

CDN (Teatro Valle Inclán)
una "Mirada diferente"
Adjunto de producción
miguelcuerdo@terra.es
Madrid

Erea Cuesta

Educadora social
ereacremades@hotmail.com
Hospitalet de Llobregat

CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

Anna Dalmau Massó
Teatre Clavé
Comunicación
comunicacio@teatreclave.cat
Tordera

Boris Daussà-Pastor
Institut del Teatre
Profesor. Coorganizador FIRT/
IFTR Barcelona 2013
daussapb@institutdelteatre.cat
Barcelona
<http://plaudite.org/>

Eugenia Delgado Mata
Plaudite Teatre
Directora
direccion@plaudite.org
Hospital de Llobregat

Pax Dettoni
Teatro de conciencia
Directora y dramaturga
paxdettoni@gmail.com
Barcelona
www.quisojo.blogspot.com.es

Xavier Duacastilla Soler
"Liant la troca"
Bailarín, webmaster
xavidua@gmail.com
Barcelona
<http://liantlatroca.com/>

Magdalena Durán Coll
Artnexes
Presidenta
magdaduran@yahoo.es
Barcelona
www.arteterapia-artnexes.org

Sílvia Elgarrista i Vives
Dansalut · Marge contemporani/dansa
Tesorera · Presidenta
selgarristav@gmail.com
Barcelona
www.dansalut.com

Inés Enciso
Festival Una Mirada Diferente en el CDN
Autónoma
inesenciso@hotmail.com
Madrid
<http://cdn.mcu.es/espectaculo/una-mirada-diferente/>

Elisabeth Espanyol Castells
Frec a Frec
Cofundadora
betiespanyol@gmail.com
Barcelona
www.frecafrec.com

Oihane Espúñez García
Colectivo Mobiolak y el Grupo de
Teatro Comunitario El Xiringito
Codirectora
ooihane@gmail.com
www.mobiolak.org
www.elxiringito.wordpress.com

Pury Estalayo
Teatro TyTyl
ecos@tytyl.org
Madrid

Jordi Fàbrega i Górriz
Conservatorio Superior de
Danza del Institut del Teatre
Subdirector
fabregagi@institutdelteatre.cat
Barcelona

Montse Faura
Unión de Escuelas de Música
y Danza (UEMYD)
Presidenta
montsefaura@jmtorroella.cat
Girona

Kepa Fernández de Larrinoa
Departamento de Trabajo Social.
Universidad Pública de Navarra.
Director del grupo de investigación
acción participativa Cultura y
Desarrollo Lera-Ikergunea
kepa.fernandezdelarrinoa@unavarra.es
Navarra

Iván Fernández Ribelles
Associació d'Actors i Directors
Professionals de Catalunya
Gerente
ifernandez@aadpc.cat
Barcelona
www.aadpc.cat

Laia Ferragut i Cucala
Educatrice social
laiaferragut@hotmail.com
Barcelona

Oriol Ferré
Escuela Municipal de
Música Miquel Blanch
Profesor y director
oriolferré@gmail.com
Castellbisbal

Judit Figuerola Jiménez
Diputació de Barcelona
Oficina de difusió artística
figuerolaj@ diba.cat
Barcelona

Josep Maria Font i Font
UOC
Pedagogo y profesor
jfontf@uoc.edu
Barcelona

Montserrat Francès Murrias
Fundación Aymar y Puig
Animadora sociocultural, educadora
momofrances@gmail.com
Alella

Sonia Gainza
Apropa Cultura
Directora
sgainza@auditori.cat
Barcelona
www.apropacultura.cat/

Amaya Galeote Carrascosa
Psicoballet Maite León
Coreógrafa en colaboración
a.galeote@hotmail.com
Madrid
www.psicoballetmaiteleon.org

Óscar Xavier Galindo
Marabal
Coordinador General
marabal@marabal.org
Barcelona
www.ruaxic.blogspot.com.es

Isis García
Productora teatral y profesora
isisgarciae@hotmail.com
Barcelona · México

Alberto García Cámara
Proyecto Imagina
Psicólogo coordinador de los
dispositivos comunitarios SRC
Benito Menni (Sant Boi), SRC-II
(Hospitalet) y pisos asistidos de
Benito Menni CASM. Responsable
técnico del Proyecto Imagina
agarcia@hospitalbenitomenni.org
Barcelona

Javier García Ortega
ITHEC (Talleres Municipales de
Teatro y Danza de Huesca)
Docente y dirección artística
javitorga@hotmail.com
Huesca

CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

Francesc Garreta Gambús

Universidad Pere Tarres
Profesor
fgarreta@peretarres.org
Barcelona

Victor Gil Serafini

Joven Orquesta y Coro de la
Comunidad de Madrid
Director técnico
info@jorcam.org
Madrid
www.jorcam.org

Lorena Giménez i Benabarre

Educadora
dansaterapia@gmail.com
Barcelona

Rosa María Girbau Vila

Institut del Teatre
Inspectora de Educació
rosamaria684@wanadoo.es
Barcelona

Antonio Gómez Casas

Aula de Teatre
Director
angomez@paeria.cat
Lérida

Mercedes Gómez Pardo

Joven Orquesta y Coro de la
Comunidad de Madrid
Asesora docente
info@jorcam.org
Madrid
www.jorcam.org

Cristina González Alsina

Teatre Kursaal
Responsable Servicio educativo
cristinagonzalez@mees.cat
Manresa
www.kursaal.cat

Marta González Martín

Cia. Frotalámparas
Fundadora
info@frotalamparas.es
Barcelona

Anna Griñó Roca

Escuela Municipal de Danza
Profesora de danza
grinyo.a@gmail.com
Castelldefels
www.masetdefrater.org

Judit Gual Pascual

Teatro Maset de Frater
Directora
juditgual@gmail.com
Castellón

Xènia Guirao Ibáñez

Asociación de Profesionales de
la Danza de Cataluña (APdC)
Responsable de Comunicación
comunicacio@dansacat.org
Barcelona

Xènia Gumà Marimon

Estudiante del Institut del Teatre
Pedagogía de la danza
xguma2@xtec.cat
Barcelona

Borja Ibaseta Garrido

Teatro de la Laboral y Centro Niemeyer
Técnico gestión de espacios
bibaseta@recrea.asturias.es
Gijón

Montserrat Iranzo i Domingo

Dansalut
dansamid@yahoo.es
Barcelona

Montserrat Ismael Biosca

Mercat de les Flors y El Graner
Coordinadora del proyecto educativo
educatiu@mercatflors.cat
Barcelona

Gina Jané Castanyes

Fundación Xamfra
Monitora
ginajane18@yahoo.es
Barcelona
http://xamfra.net/wp

Beatriz Langa Castaño

Creadora Independiente
bealanga@yahoo.com
Barcelona

Antoni Laporte

Artimetria
Director
antonilaporte@artimetria.com
Barcelona

Lidia Linuesa

Lazzigags
Gerente y jefa del departamento pedagógico
info@lazzigags.cat
Barcelona

Juan Eduardo López

Danza en familia
juan@danzaenfamilia.com
ddd@danzaenfamilia.com
Mataró
www.danzaenfamilia.com

María Begoña López López

Profesora titular de canto/
Departamento de música
mapaharmonico@terra.es
Barcelona

Olga López Martínez

Institut del Teatre
Coordinadora Pedagógica EESA/CPD
lopezmog@institutdelteatre.cat
Barcelona

Ana Laura López Morales

Máster en Arteterapia organizado
por la AEC (Associació per a
l'Expressió i la Comunicació)
Estudiante
bolenasoul@yahoo.com
Barcelona

Albert López Vivancos

Ixthys Teatre (Teatro Social)
Director
albert@lopezvivancos.cat
Badalona

Silvia Lorente Galtí

Nats Nus
Producción
natsnus@natsnus.com
Barcelona
www.natsnus.com

Thomas Louvat

transFORMAS artes escénicas
y transformación (Barcelona)
Director artístico
teatrodentro@transformas.es
Barcelona
www.transformas.es

Ana Lozano

FEAPS Madrid
Técnico de Programas. Cultura
analozano@feapsmadrid.org
Madrid
www.feapsmadrid.org
drupal-6.19/cultura

Jesús María Llanos Garrido

La Imaguinaria
Vicepresidente
milhouse333333@yahoo.es
Zaragoza

CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

Anna Llopart i Farrés

*Guión, dramaturgia y creación
escénica de carácter educativo*
annalf@hotmail.com
Barcelona

Xavier Llopis

Atrium Viladecans
Coordinador Apropa Cultura
xllopisv@atriumviladecans.com
Viladecans

Montserrat Lloret Roca

Conservatorio Superior de
Danza del Institut del Teatre
Profesora
lloretm@institutdelteatre.cat
Barcelona

Mage Lluch Roca

Farinera del Clot y Asociación Joia
Gestora cultural y educadora social
mage78@hotmail.com
Barcelona

Raúl Madinabeitia

Management S. L.
Gerente Catedrático
raulmadinabeitia@raulmadinabeitia.com
Navarra

Roser Maestu Maestro

Playback Theater
rmaestu@impressions.jazztel.es
Barcelona

Maragda Marimon Sabi

Máster de Estudios Teatrales a la
Universidad Autónoma de Barcelona.
Estudiante
Barcelona

Toni Martín

Espai l'Amistat
Director Artístico
tonimartin@espailamistat.cat
Premià de Mar
www.espailamistat.cat

Gabriela Martín León

Fundación Psico Ballet Maite León
Directora
psicoballet@psicoballetmaiteleon.org
Madrid
www.psicoballetmaiteleon.org

Meritxell Martínez

La Xixa teatre
Coordinadora
laxixateatre@gmail.com
Barcelona
www.laxixateatre.org

David Martínez

La nave va
Presidente
david@lanaveva.org
Galliners (Vilademuls) Girona
www.lanaveva.org

Rut Martínez Fernández

Ayuntamiento d'Arenys de Munt
Trabajadora social de servicios sociales
rutmf@arenysdemunt.cat
Arenys de Munt

Xènia Martínez Massalleras

Casal Infantil La Mina
Directora
xeniamartinez1985@gmail.com
Barcelona

Catalina Martínez Nortes

Teatro Circo Murcia
Auxiliar de producción
produccion.tcmurcia@gmail.com
Murcia

Raquel Martínez Pérez

Programa de Intervención en el Espacio
Público. Departamento de Servicios
Sociales. Ámbito de Servicios a la
Persona. Ayuntamiento de Gavà
rperez@gava.cat · rkl35@yahoo.com
Gavà

Lluís Masgru Peya

Institut del Teatre
*Coordinador Máster Oficial
Interuniversitario (MOIET)*
masgruapl@institutdelteatre.cat
Barcelona

Mireia Massagué

TNC Teatre Nacional de Catalunya
*Jefa de Relación con el
espectador y la empresa*
mmassague@tnc.cat
Barcelona
www.tnc.cat

Clara Massons i de Lama

EESA/CPD del Institut del Teatre
Profesora de inglés
clara.massons@gmail.com
Barcelona

Isabel Millán Martí

Escola de Música - Centre de les Arts
Profesora de danza
balletcotton@telefonica.net
Hospitalet de Llobregat
www.centredesarts-h.cat

Helena Moliné Rodes

La mama, teatro y comunicación
Productora artística
helenamoline@gmail.com
Barcelona

Anna Molins

Associació d'Actors i Directors
Professionals de Catalunya
Secretaria de Cultura
ifernandez@aadpc.cat
Barcelona

Joan Monells Maimir

Els dofins
Fundador, director
jmonells@gmail.com
La Garriga

Mariona Montaña

Teatre Lliure
*Responsable Servicio
educativo y grupos*
mmontana@teatrelliure.com
Barcelona

Xesco Montañez Zarcero

Técnico de educación
fmontanez@santboi.cat
Sant Boi de Llobregat

Julia Mora i Vacas

Microcosmos Teatre
Actriz, directora de la cia.
Teatroterapeuta
produccio@microcosmosteatre.com
El Vilet (Lérida)

Marta Morales

Obra Social "la Caixa"
*Responsable de los conciertos
escolares y de la programación familiar
en los CaixaForums en artes escénicas.*
marta.morales@fundaciolacaixa.es
Barcelona

Ascensión Moreno

Universidad de Barcelona
amorenog@ub.edu
Barcelona
http://mediacionartistica.org

Anna Mundet Bolós

Facultad de Pedagogía,
Universidad de Barcelona
Becaria predoctoral
amundet@ub.edu
Barcelona

CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

Angela Nogué Solà
Institut del Teatre
Asesora de la Direcció General
noguesa@institutdelteatre.cat
Barcelona

Marissa Nolla Salvado
Profesora
mnolla07@yahoo.es
Zaragoza

Yazmin Olave Avilán
Grup Catalonia
Educador Area Creativitat
yazmin.olave@gmail.com
Barcelona

Valentí Oviedo Cornejo
Teatre Kursaal
Gerente
valentioviedo@mees.cat
Manresa

Mercedes Pacheco Pavón
Conservatorio Superior de
Danza de Madrid María de
Ávila// Entidad Alas Abiertas
Jefa del Departamento de
Coordinación del Área de las
Prácticas Escénicas Académicas
direccion@alasabiertasdanza.com
Madrid

Sergi Penedés
Consorci Xarxa Transversal
Director gerente
spenedes@txac.cat
Barcelona

Raül Perales Haro
compañia Jordi Cortés - Alta Realitat
Productor y Perfomer
raulperales@altarealitat.com
Barcelona
www.altarealitat.com

Carolina Pereira
Consejo Nacional de la Cultura
y las Artes de Chile
carolina.pereirac@gmail.com
Chile

Jordi Pérez Solé
La mama, teatro y comunicación
Director artístico
jordiperezsole@gmail.com
Barcelona

Susana Pérez Testor
Institut del Teatre
Profesora de psicología y
psicopedagogía de la danza
susanapt2@gmail.com
Barcelona

Sigrid Pérez-Obiol Castañeda
Institut del Teatre
Alumna
sigridperez@gmail.com
Barcelona

Teresa Petit Bozzo
Docente (teatro)
petit.bozzo@gmail.com
Barcelona

Núria Plana Eguia
Conservatorio Superior de
Danza de Barcelona
Profesora especialidad en
Pedagogía de la Danza
planaen@institutdelteatre.cat
Barcelona

Carme Poll Borràs
Fundación Ludàlia
Coordinadora y profesora
del proyecto de teatro
carmepoll@hotmail.com
Barcelona

Constantino Pons Badía
Teatro Maset de Frater
Director
tino.pons@terra.com
Castellón
www.masetdefrater.org

Cristina Portal Ruíz
FUPAR, personas con discapacidad
Directora de teatro
cristinaportalruiz@yahoo.es
Terrasa

Natalia Prior
Estudiante del Institut del Teatre
Pedagogía de la danza
dansanataliaprior@gmail.com
Barcelona

Borja Pujol
Bilbao Orkestra
Director técnico
dirtecnico@bilbaorkestra.com
Bilbao

Maria Pujol Navalón
Institut del Teatre
Profesora y Secretaria
Académica General
pujolnmr@institutdelteatre.cat
Barcelona

Bàrbara Rabinad Coll
Enruta't
Presidenta
info@enrutat.org
Barcelona

Verónica Ramírez Pinto
Alquimistes
Directora artística
els4vents.teatre@gmail.com
Sta. Coloma

J. Domingo Ramos Domínguez
Técnico de Cultura y cohesión
dramos@santboi.cat
Sant Boi de Llobregat

Ana Revuelta Andrés
Artaziak
Socia y mediadora - educadora
ana@artaziak.com
Bilbao

Isabel Rincón Font
L'arte nel Cuore
Directora Artística Danza
mariaisabelrincon@libero.it
Roma
www.dansalut.com

Susana Danitza Ríos Uribe
AyeKlawwn
Monitora
aye.susan2.0@gmail.com
Murcia

Soraya Rodríguez Gil
360 grados cultura
Dirección General del
Departamento Educativo
soraya@360gradosculturas.com
www.360gradosculturas.com

Anabel Rodríguez González
Ayuntamiento Vilafranca del Penedès
Técnica de cultura
arodriguez@vilafranca.org
Vilafranca del Penedès

Marcela Rojas
Terapeuta en Danza y movimiento
moverser@hotmail.es
Barcelona

**Anna Romaguera
Martínez de Castilla**
Àmbit prevenció
Integradora social
annaromaguera@hotmail.com
Barcelona

Juan Pedro Romera Sánchez
Pupaclown
Director proyectos de
intervención y artísticos
juanpedro@pupaclown.org
Murcia
www.pupaclown.com

CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

Isabel Romero de León

Coarte
Directora artística
coarteproducciones@gmail.com

Francisco Javier Ros Clemente

AyeKlauwn
Presidente
ayeklauwn@gmail.com
Murcia

Aurora Rosales

Teatre Lliure
Adjunta de dirección artística
arosales@teatrelliure.com
Barcelona

Angie Rosales Cabrera

Pallapupas
Directora
a.rosales@pallapupas.org
Barcelona
www.pallapupas.org/es

Maria Mercè Rovira Bru

Profesora de teatro y experta
en teatroterapia
roviramerce@yahoo.es
Tarragona

Noemí Rubio Gómez

Comusitaria
Codirectora
comusitaria@gmail.com
Barcelona
comusitaria.wordpress.com

Mónica Ruz Satorras

Oficina de Difusión Artística.
Diputació de Barcelona
Gestora cultural
ruzsmn@diba.cat
Barcelona

Mabel Salguero Merico

MIRA, capacidades por la danza
Presidenta
miradadansa@gmail.com
mslebam@hotmail.com
Girona

María San Miguel Santos

Creación y producción
Colectivo 43-2
info@proyecto432.com
Madrid

Paz Santa Cecilia Aristu

magale.prods@gmail.com
Madrid

Edmundo Santos

Arte terapeuta
edmferreirasantos@gmail.com
Barcelona

Cayetana Sanz Tejeda

Freelance y colaboradora
de Trivium Gestió Cultural
tanasan@gmail.com
Mataró

Mercè Saumell Vergès

Institut del Teatre
Directora de Servicios Culturales
saumellvm@institutdelteatre.cat
Barcelona

Georg Sedlak

Máster de Estudios Teatrales a la
Universidad Autónoma de Barcelona.
Estudiante
Barcelona

Àngela Segura

Obra Social "la Caixa"
Responsable del programa
CaixaEscena
asegura@fundaciolacaixa.es
Barcelona

Nuria Sempere

Escola de Musica "Centre de Les Arts"
Directora
nsempere@l-h.cat
Hospitalet de Llobregat

Maite Serrat

Diputació de Barcelona-
Programa "Anem al teatre"
Responsable de programas educativos
anemalteatre@diba.cat
Barcelona
www.diba.cat/anemalteatre

Laura Settecase

Trastero de las Artes
Directora Proyecto Mucha Mujer
laurasettecase@muchamujer.org
Barcelona

Nathalie Sócrate

Asoc. Cultural Hacer teatro
Directora, actriz social y teatroterapeuta
hacerteatro@gmail.com
Barcelona

Albert Soler Fernández

Profesional independiente
hola@albertsoler.me
Igualada

Mercedes Suárez Rodríguez

Centro Coreográfico Galego (CCG)
Directora
chedes.suarez@xunta.es
A Coruña
www.centrocoreografico.org

Dick Them

Unión de músicos de Catalunya
Presidente
umc@uniodemusics.org
Barcelona

Claudia Torner

Apropa Cultura
Secretaría Técnica
ctorner@auditori.cat
Barcelona

María Trujillo Guillamat

Àmbit prevenció
Educativa social
maria_tr86@hotmail.com
Barcelona

Jose Vicente Urabayen Azpilicueta

Ayuntamiento de Villava
Técnico de Cultura
tecnicocultura@villava.es
Pamplona

Isaac Uyà Garsot

Totora
Educativo/Formador/Investigador
isaac.uya@gmail.com
Barcelona
http://totorabcn.wordpress.com

Palmira Vélez Sánchez

ODA Diputació de Barcelona
Gestora Cultural
velezsp@diba.cat
Barcelona

Carles Vidal

Free lance
carles.vidal@pangea.org
Barcelona

Carme Vilar Guerrero

Frec a Frec
Cofundadora
carnevilar@gmail.com
Barcelona
www.frecafrec.com

Teresa Vilardell Grimau

Institut del Teatre
Docente
vilardellgt@institutdelteatre.cat
Barcelona

CONTACTOS DE LOS PARTICIPANTES

Datos autorizados en el marco de las V Jornadas

Valeria Villar Larroquet

Institut del Teatre
Alumna de Direcció i dramaturgia
vvillar2@xtec.cat
Barcelona

David Villota Antolín

CECI, Cooperativa de Educació
y Conocimiento Integral
Componente
david_villota79@hotmail.com
Barcelona
ceci.aureasocial.org/es

Ingrid Viñals Vilarnau

Gestora cultural freelance
ingridvinals@hotmail.com
ingridvinals@ressonaathenea.com
Girona

Pepe Zapata Solis

Mercat de les Flors
Director Departament de Comunicació
pzapata@mercatflors.cat
Barcelona

Asier Zinkunegi Larrea

Dar Dar Produktioak
Responsable de producció
info@dar-dar.net
Bilbao

PONENTES

Eduardo Kofman

Teatro por la Convivencia
Israel / Argentina
eduardokofman@gmail.com

Jo Verrent

Replantando la diversidad
Reino Unido
joverrent@mac.com

David Camps

Fundación Española de Fundraising
España
dcamps@fundacionvicenteferrer.org

Liselle Terrent

The Royal Central School
of Speech and Drama
Reino Unido
L.Terret@cssd.ac.uk

Selina Busby

The Royal Central School
of Speech and Drama
Reino Unido
Selina.Busby@cssd.ac.uk

Eugene Van Erven

Estudioso teatral y promotor
de proyectos culturales
Países Bajos
E.A.P.B.Erven@uu.nl

Lucina Jiménez

Coarte
México
lucinaconarte@gmail.com

ESPECTÁCULOS

IT Danza

Barcelona
www.institutdelteatre.cat

Danza Mobile

Sevilla
http://danzamobile.es

EQUIPO DE ORGANIZACIÓN

EQUIPO DE ORGANIZACIÓN

Carlos Fernández-Peinado

Jaime Guerra

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Nicolas Jackson

Isabella Petith

British Council

Christel Coolen

Embajada del Reino de los Países Bajos

Maral Kekejian

La Casa Encendida

Irene Pardo

María Valls

La Red Española de Teatros, Auditorios,
Circuitos y Festivales de Titularidad Pública

Antonio Simón Rodríguez

Ramón Jovells

Institut del Teatre

Eva García

Coordinadora Jornadas

Llorenç Bonet

Relatoría

Xavi Piera

Fotografía

A toda plana

Imagen Corporativa

Marta Corgo

Diseño memoria

AGRADECIMIENTOS

A todo el personal del Institut del
Teatre por su buen hacer

A Cesc Casadesus por ser cómplice

CONTACTO Y REFERENCIAS

Para más información sobre las jornadas pueden
dirigirse a jornadasinclusion-social@inaem.mecd.es

Toda la información sobre ponentes y contenidos de
las cinco ediciones de las Jornadas celebradas hasta
el momento puede consultarse en el sitio web:
www.mcu.es/artesEscenicas/index, en el apartado
dedicado a ARTES ESCÉNICAS E INCLUSIÓN SOCIAL

ORGANIZAN



Reino de los Países Bajos



LA CASA ENCENDIDA



COLABORAN

