



MEMORIA DE ACTIVIDAD

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

9,10 Y 11 DE MAYO 2018 MADRID

@JDAS_INCLUSION #JORNADASINCLUSION2018

▶ VER VÍDEO

EUGENE VAN ERVEN Y FRANÇOIS MATARASSO

PAÍSES BAJOS Y REINO UNIDO

Probando nuestras suposiciones. Los retos en Europa para las artes escénicas comunitarias.

En esta conversación, François Matarasso y Eugene van Erven exploraron puntos de partida e ideas que finalmente resultaron erróneas y compartieron sus dudas sobre los argumentos más asentados en el campo de las artes escénicas comunitarias. Abordaron cuestiones como el poder de las instituciones culturales o la validación, la ética y los problemas de la evaluación. En definitiva, mostraron que las respuestas finales a menudo importan menos en el arte comunitario que el propio compromiso de seguir buscándolas.

FRANÇOIS MATARASSO

François Matarasso ha trabajado en el campo de las artes comunitarias desde el año 1981 como artista, productor, investigador, escritor y docente. Ha publicado influyentes trabajos sobre los resultados sociales de la participación en las artes y sobre la historia, teoría y práctica del arte comunitario. Trabaja con organizaciones artísticas, fundaciones y organismos públicos y cuenta con una amplia experiencia en trabajos culturales comunitarios en cuarenta países del mundo. Su último libro, Arte sin descanso, será publicado por la Fundación Calouste Gulbenkian en 2018.

<https://arestlessart.com/>

40

EUGENE VAN ERVEN

Eugene van Erven (1955) ha sido director artístico del Festival de Artes Comunitarias de Rotterdam desde el año 2009. Antes de este periodo, fue el responsable de la programación de su edición de 2008 y asesor desde que el festival comenzó en 2001 (como parte del programa de Rotterdam, Capital de la Cultura Europea). Eugene combina su trabajo para ICAF con su carrera académica, con la cual ha ganado reconocimiento internacional por su investigación en teatro político y en arte comunitario. Considera la relación entre la teoría y la práctica como algo crucial para su trabajo. Es autor de varios libros: Teatro Radical Popular (Indiana University Press, 1988), La Revolución Jugueteona: Teatro y liberación en Asia (Indiana University Press, 1992), Teatro comunitario: Perspectivas globales (Routledge, 2001) y Diálogos de Arte Comunitario (Vrede van Utrecht 2013). En la primavera del 2015 fue nombrado profesor de Medios, performance y ciudad en la Universidad de Utrecht. Actualmente es el responsable del departamento



de Estudios en Medios y Cultura en dicha universidad.

<http://www.icafsterdam.com>

EVA GARCÍA: Para mí, presentar a gente que admirás o que has admirado y que después has tenido la ocasión de poder querer, porque los conoces, porque son próximos a ti, me pone muy nerviosa. Yo tuve la suerte de conocer a estos dos personajes cuyos libros había leído gracias a las Jornadas de Inclusión, de las que durante cinco años fui coordinadora y en las que ahora continúo como asesora. Para mí fue un lujo poderlos conocer en primera persona y construir una relación. Hay un pedacito de historia de las Jornadas aquí hoy, porque ellos también han mantenido un contacto anual con la organización.

François Matarasso me decía ayer: «No me gusta definirme como artista, porque a mí me gusta trabajar en colaboración». Pero, efectivamente, él es artista y acompaña procesos con diferentes organizaciones y colectivos, y ha escrito mucho sobre este tema. En España, Matarasso ha sido referente de la evaluación, gracias a un estudio

que realizó hace años sobre este tema, cuando en este país donde no teníamos material escrito sobre ello. Ahora está escribiendo otro libro y podéis seguirlo a través de su *blog*.

Eugene van Erven viene de Holanda y tiene un doble rol: por una parte, es profesor en la universidad y director de un departamento y, por otra parte, es el director de ICAF. Este es un festival, ahora trianual, de artes comunitarias que se celebra en Rotterdam, y una ocasión fantástica para conocer trabajos de todo el mundo y abrir nuestra cabeza ante qué significa lo comunitario, porque lo comunitario es variable. También lo es para construir relaciones, para conocer a gente y para llenarte de esperanza.

La propuesta que les hicimos era que nos hablaran de los retos de la creación comunitaria actualmente y que tuvieran un diálogo entre ellos. Se conocen desde hace mucho tiempo y en algunos aspectos, pueden ser próximos, pero en otros son un poco diferentes, así que creo que puede ser muy estimulante. Lo curioso, teniendo en cuenta el título de su propuesta, es que creo que muchas respuestas no van a dar, pero quizás sí hacen preguntas interesantes. Gracias.

EUGENE VAN ERVEN: Voy a hablar en inglés, pero comienzo en español como muestra de respeto a vosotros. Gracias por tenerme, gracias a la organización de las Jornadas. He escrito algo en papel, porque no tengo la confianza al hablar de memoria, ya soy viejo.

Hay por lo menos cuatro maneras de construir las palabras que voy a usar. Una, como las penúltimas palabras de un dinosaurio de la vieja escuela del teatro comunitario, mientras que la escuela nueva, *the new school*, está llamando a la puerta muy, muy fuerte. La segunda manera, es algo así como la deconstrucción de diferentes niveles de significación que durante 35 años han contribuido a formar, construir mi ser, mis perspectivas y mis palabras. La tercera manera de construirlo es como un *striptease* intelectual, moral, con muchas... ¿excitaciones es una palabra?, y mucha, mucha confusión. En este momento quería quitarme la camisa pero no voy a hacerlo. Y la cuarta manera, posiblemente, de construir esas palabras es como una promoción, sin vergüenza, de una escuela de verano que vamos a organizar en julio próximo en Barcelona junto con Eva [García].

Bueno, eso como preámbulo, voy a seguir en inglés con su permiso. Y con mis gafas.

Lo que sí sabía instintivamente era que existía la necesidad de recopilar la información sobre el terreno, lejos de las bibliotecas universitarias y sin el sesgo de lo abstracto y de la teoría abstracta.

Yo llegué al mundo de las artes comunitarias en 1983 en Gran Bretaña, sin saber que

había llegado y sin saber que se llamaba así. En ese momento, estaba investigando el teatro popular para mi disertación del doctorado de una universidad de Estados Unidos. Lo que sí sabía instintivamente era que existía la necesidad de recopilar la información sobre el terreno, lejos de las bibliotecas universitarias y sin el sesgo de lo abstracto y de la teoría abstracta, por la necesidad de la presencia real y vital de los artistas que estaban creando arte colectivamente para y con las personas, con unos antecedentes culturales muy diversos. Ellos presentaban su trabajo creativo en los lugares donde trabajaban, lejos de las sedes de teatros como este, en las zonas centrales de las ciudades.

Con 28, 29 años me encontré cerca de la presencia del teatro campesino en California intentando averiguar qué es lo que les hacía funcionar. Al conocer a estas personas, el teatro campesino ya se había alejado de la sátira, del estilo menos técnico y de las actuaciones en camionetas que intentaban convencer a los agricultores mexicanos a unirse al movimiento. En aquel entonces, ellos estaban en el centro comunitario San Juan Bautista, una pequeña ciudad a 150 kilómetros al sur de San Francisco, por medio de la financiación de Luis Valdez, que estaba ganando fama, y dinero a la vez, con musicales como *Zoot Suit* y películas largometrajes como *La Bamba*, sobre la vida de Ritchie Valens, Ricardo Valenzuela, un cantante mexicano.

Tras sus orígenes radicales, el teatro estaba haciendo producciones sobre la historia mexicoamericana intentando alcanzar un público blanco y de clase media. Hoy podríamos llamar a eso *mainstream*, y, desde luego, al ver cómo los grupos BIGHART en Australia están utilizando esta estrategia tan delicada con resultados tan espectaculares, hoy en día lo habría visto de forma más generosa. Pero, en aquel entonces, con mi perspectiva moralista pseudomarxista y *naïf*, y tras haber estudiado en una institución elite desde los Estados Unidos, yo creía que se estaban pasando un poco de la raya. Solo más tarde me di cuenta de que el arte comunitario tiene un papel más importante más allá de dónde nace. Pero sacarlo de su contexto también presenta desafíos éticos interculturales, como hemos descubierto de manera muy difícil una y otra vez, en nuestros festivales de artes internacionales en Rotterdam en los últimos años.

Entre 1985 y 1988 hice un seguimiento de los trabajos de grupos artísticos antidictatoriales en seis países asiáticos. Muchas de las personas con las que yo conviví en este periodo creían en el poder del arte de creación colectiva para poder derrocar los regímenes fascistas, y algunos amigos pagaron el precio por esta convicción, porque fueron asesinados al actuar en un teatro de calle para apoyar a unos trabajadores que estaban en huelga.

También fui testigo del arte comunitario de primera mano en Filipinas en 1986 y más adelante. De no haber estado, de no haber informado de esto internacionalmente, nadie de fuera de Asia hubiese sabido, quizás, de esto; pero vamos a pensar durante un momento y vamos a intentar imaginar las distintas capas que existen

entre mi perspectiva desde fuera y una verdad más o menos objetiva, y vamos a imaginar eso mientras escuchamos a las intérpretes intentando interpretar mis palabras de manera simultánea mientras yo hablo aquí, el 11 mayo de 2018 en Madrid.

En Manila yo estaba influenciado ideológicamente y psicológicamente por una compañía de teatro progresista y algunos de sus miembros tenían distintas identidades; también mi perspectiva fue afectada por el hecho de que, literalmente, las personas estaban muriendo a nuestro alrededor. Solo hablaba unas pocas palabras de tagalo, y casi dependía de unos intérpretes a menudos sesgados; pero, aunque hubiera tenido el dominio del lenguaje o el dominio del contexto cultural que tuve más adelante, después de años viviendo en el país, aun habría podido cometer el error de tomar las pruebas anecdóticas como una verdad sin discusión.

La teoría ayuda, aunque creo siempre que debe centrarse para que seamos prácticos, y tras comprender lo que estamos estudiando dentro de nuestro ser, ya que las ciencias sociales y las humanidades, por supuesto, nos conforman, y por supuesto nos afectan.

Hoy, años después, aprendo de la teoría feminista y veo que las citas literales de los entrevistados tienen que ser leídas con lupa e interpretadas con máximo cuidado. Esto supone un mayor desafío a nuestro mundo actual, donde dominan las redes sociales. Entonces, las palabras de artistas y participantes y lo que ellos entendían eran la verdad auténtica, y se veían afectadas por procesos complejos y discursos complejos que habían incidido sobre su creación como seres humanos y como seres parlantes y, por tanto, esto afectaba a las palabras que ellos pronunciaban –y sí, también, las que yo pronuncio ahora. Así que la teoría ayuda, aunque creo siempre que debe centrarse para que seamos prácticos, y tras comprender lo que estamos estudiando dentro de nuestro ser, ya que las ciencias sociales y las humanidades, por supuesto, nos conforman, y por supuesto nos afectan.

En este sentido, en este universo de universidades en el que me muevo, lleno de egos y personalidades, sabemos que queda mucho trabajo por hacer, y pensando así vamos a seguir también la senda de una evidencia, también egoísta. En Asia fui un forastero en muchos terrenos, pero también lo eran artistas locales que trabajan en Asia y en otras partes del mundo y ahora también. Una diferencia entre ellos y yo, sobre todo desde el punto de vista del compromiso, es que yo, con mi billete de avión, podía volver a mi país seguro y estable de Europa del norte, y eso hice en el 90 cuando se me acabaron los fondos; pero unos años antes de volver a los Países Bajos descubrí la ventaja de ser forastero, en Nueva Zelanda ni más ni menos.

Sabiendo de mis experiencias asiáticas, la poeta maorí Roma Potiki me pidió que recabara fondos y que produjera una feria con artistas filipinos en relación con las comunidades maoríes. El hecho es que en ese momento, ningún neozelandés blanco, o *pakeha* como les llaman los maoríes, podría haberlo hecho, porque eran considerados como pecadores colonialistas.

Mi socia maorí pensó que yo era más neutral o más flexible, pero tuve que aprender una amarga lección de humildad porque Potiki se hizo, por decirlo con buenas palabras, con el trabajo que yo había realizado. A mí se me presentaba como el conductor de la camioneta y yo, como investigador, en ese momento pensaba que era injusto. Ahora pienso, ¡qué suerte tuve! ¡Qué privilegio! Qué enriquecedor. Después recibí otras lecciones más dolorosas, que no vamos a poder comentar hoy, lecciones dolorosas que tienen que ver con la explotación inversa por parte de artistas asiáticos que se aprovechan de la culpabilidad que sentía, que tenía que ver con el hecho de que podía escapar gracias a ese billete de avión que tenía y que tenían que ver también con el hecho de estar labrándome una fama gracias a la publicación de artículos acerca de mis experiencias asiáticas.

¿Y qué pasa ahora? Ahora, en el nuevo milenio, otro teórico explica que alguien que ha crecido, que forma parte de una comunidad, no necesariamente tiene una ventaja. Alguien que vive ahí, que trabaja ahí, no va a ser necesariamente más eficaz que el extranjero, el forastero. Puede que el de dentro hable el dialecto, pero tam-



bien puede padecer un sesgo ideológico o a lo mejor puede que se le profile como sesgado. El forastero puede de alguna forma saltar por encima de las alianzas y las ofensas percibidas; o así lo parecería. Y lo de «así lo parecería» es importante, porque tenemos que tener la duda, aceptar la duda que nos acompaña en todas nuestras actividades.

Estos son algunos de los múltiples supuestos que he tenido que absorber o desestimar en los últimos 30 años. El resultado de una comprensión dolorosa tras mi romanticismo, mi ingenuidad que, claro, me abandonó de una forma dolorosa. En otros casos, las lecciones eran más suaves y tengo que darles las gracias por ellas a otros artistas amigos.

La realidad es que la mayor parte de los críticos y los departamentos de arte siguen centrándose en artefactos creados de manera individual y no tienen en cuenta aquellos productos que resultan de un trabajo en comunidad.

Y luego está el egoísmo. La postura correcta en términos políticos sería que los artistas debidamente formados no deben decir que se les debe nada por este proceso, por esta facilitación. Ni tampoco los estudiados. La verdad es que a menudo se basan en sus renombrados para solicitar ayudas para sus proyectos, para sus becas y por tanto tienen que hacer saber cuáles son las obras logradas antes. Porque como desconocido a uno no le conceden becas, ni en el entorno académico ni en el cultural.

Otra realidad es que las academias del arte de todo el mundo fomentan la individualidad y la vanidad de sus alumnos; y otra realidad es que el mundo artístico sigue viendo a los genios como un producto de *marketing*. La realidad es que la mayor parte de los críticos y los departamentos de arte siguen centrándose en artefactos creados de manera individual y no tienen en cuenta aquellos productos que resultan de un trabajo en comunidad. Con esto no quiero decir que todo lo creado en colectividad mejore necesariamente, o sea necesariamente arte bueno, y no quiero decir que el *mainstream*, centrándonos en la buena calidad, sea poco ético o ineficaz, desde cualquier punto de vista: veamos, por ejemplo, la obra de BIGhART en Australia. Tampoco quiero decir que haya artistas que estén explotando a los participantes en proyectos exóticos porque haya mucho dinero o porque haya mucho capital de relaciones públicas que se pueda aprovechar.

Llego ya al final de mi presentación y aquí estoy, como digo, desnudándome lentamente. Otra posible mala interpretación mía tras un trabajo de décadas es que la participación en las artes, automáticamente, da lugar a una ciudadanía más activa o a una participación más activa en el entorno político. A veces es así. Eso sucedió con una joven marroquí que participó en un proyecto en Utrecht, vio cómo eran las cosas y se convirtió en representante de un partido político en Holanda. También tiene importancia en la reconciliación en Irlanda del Norte, Ruanda, Guatemala o la antigua Yugoslavia entre otros. En algunos casos los resultados han sido fantásticos, como en las favelas brasileñas o para las segundas oportunidades de antiguos presos. Desde luego hay que ser tenaz, hay que ser creativo y hay que ser sensible desde el punto de vista ético. Los artistas facilitadores tienen que trabajar muy a menudo en circun-

tancias francamente duras, pero muchos caen en la trampa, creo yo, de sentirse obligados a demostrar la eficacia de sus proyectos con evidencia recogida de forma precipitada, como comentaba antes, o con encuestas obligatorias con preguntas cerradas, con unos resultados de estadísticas engañosas.

Tenemos que plantearnos más bien otras historias, más bruscas, menos pulidas, donde las diferencias no queden perfectamente uniformadas, sino que sean exploradas en profundidad. Por eso pienso que hay que plantear la investigación de otra forma, y esa es la nueva escuela. Ahora creo que nos adentramos precisamente en esta parte. ¿Qué es esta nueva escuela? ¿Cuál es su contenido? Como digo, es el mayor desafío, trabajar y pensar en la frontera misma donde confluyen lo social y lo artístico, lo instrumental y lo poético, lo mensurable y lo no mensurable; lo mágico, las artes aplicadas y las artes comunitarias encajan en este campo minado. Según quiénes financian los proyectos, hay grandes dificultades a causa de los consejos, las empresas, las corporaciones, los ministros, las autoridades locales y las entidades privadas. Muchos artistas, sobre todo los que acaban de terminar sus estudios, son ingenuos y aprenden de forma dura acerca de la dinámica de poder en estos entornos. Otros descubren formas sutiles –y menos sutiles– de aprovechar ambas caras de la moneda, tanto dentro como fuera del sistema.

Cada vez más estudiados en estos campos avisan acerca del peligro implícito en insistir en que el arte puede conseguir un cambio social. A no ser que estemos dispuestos a plantearnos una campaña de muchos años –estoy pensando en Big hART de nuevo–, deberíamos involucrar a quienes normalmente quedan excluidos en estos procesos creativos que activan las imaginaciones, para que puedan imaginar y crear otras realidades, generar narrativas alternativas y tomar tanto ellos como sus entornos nueva vida. Esto lo explicó bien unos de mis colegas porque, por cierto, estoy citando de forma abierta a mis colegas que también escriben.

No tenemos que olvidar que los artistas facilitadores lo que son es artistas. No son pedagogos, no son terapeutas, no son trabajadores sociales; son profesionales que gozan de respeto, por supuesto que sí, pero su trabajo es distinto, su objetivo es distinto y sus métodos también lo son.

Tendríamos que pensar en desarrollar otras habilidades verbales, no verbales, motrices y motoras, como decía otra colega mía, y con toda razón; pero no tenemos que olvidar que los artistas facilitadores lo que son es artistas. No son pedagogos, no son terapeutas, no son trabajadores sociales; son profesionales que gozan de respeto, por supuesto que sí, pero su trabajo es distinto, su objetivo es distinto y sus métodos también lo son. Los artistas son personas tridimensionales, no personas estigmatizadas como quienes no encajan, como pacientes médicos, como exconvictos.

¿Cómo valorar este arte? Tengo unas sugerencias; no son ideas que hayan cuajado firmemente. Desde el punto de vista de la investigación, creo que lo que tenemos que hacer es hallar al crear un nuevo planteamiento híbrido que incluya la teoría, claro que sí, pero sin que esta sea la plataforma; tendríamos que pensar en la observación participativa, en entrevistas en profundidad, etnografía y sobre todo colaboración estrechísima entre artistas, investigadores y participantes. A veces, una persona es las tres cosas. Tendríamos que ser ambiciosos y pensar en qué son el valor y el conocimiento, más allá de lo mensurable, que tanto inciden sobre los mundos científicos y de la política. Este conocimiento está, como digo, en el borde mismo entre mundos imaginarios, entre recuerdos del pasado y respuestas al presente. Solamente puede captarse en narrativas y, al captar esas historias, los artistas comunitarios y sus socios deben tener presente que cabe la posibilidad de plantear una relación de cómplices. Esto es, creo yo, lo que hace que el arte comunitario y su investigación sea verdaderamente pertinente como práctica artística, la más importante, la más válida. Tenemos que trabajar como intentamos hacer en el ICAF, en la escuela de verano. Esto va a tener lugar en Barcelona, junto con el festival ICAF.

FRANÇOIS MATARASSO: Ayer Jenny Sealey dijo cosas verdaderamente memorables, como que nunca olvidaba la suerte que tenía al estar en el escenario. Para mí fue un privilegio cuando Eugene [van Erven] y yo empezamos a hablar acerca de esta conversación. Tengo que decir que siento lo mismo: qué suerte estar aquí como invitado, qué suerte estar en Madrid, qué suerte hablar acerca del arte comunitario y compartir mi experiencia con todos vosotros. Pero quiero también hablar acerca de algunas ambigüedades, acerca de algunas de las cosas que he aprendido. Algo un poco parecido a lo que acaba de hacer Eugene al describir su aprendizaje.

Yo creo que lo que quiero verdaderamente que recordéis después de esta conversación es que dos viejos que llevamos en ello ya cuarenta años todavía no sabemos exactamente a qué nos dedicamos, y esto lo digo sin querer ser gracioso, lo digo porque lo siento de verdad.

Llevo tres años preparando un libro con la Fundación Gulbenkian y pensé que serían las últimas citas de un viejo dinosaurio; pero no, la primavera pasada decidí que lo que tenía no valía, así que lo tiré y empecé de nuevo. En febrero decidí que lo que tenía tampoco valía, y empecé otra vez de nuevo, porque el tipo de pensamiento que tenemos que llevar a cabo es muy profundo. La razón por la que yo digo que este libro y esta obra es un arte inquieto es porque es inestable esencialmente; es un número de circo, con todas las tensiones que acaba de comentar Eugene, como el ser de casa o ser forastero.

Como una de las tensiones, por ejemplo, que yo comprendí al principio, cuando yo comencé a trabajar en 1981 como aprendiz de artista comunitario en el sur de Londres. Yo trabajaba entonces con gente que procedía de una cultura, de un contexto social, de una vida que para mí era completamente desconocida. Yo era un chico

de la clase media, era un chico con suerte, era un chico formado, era un chico culto. Pero si no hubiera tenido esa competencia, ese conocimiento, tampoco hubiera valido mucho mi aportación, así que todas estas décadas de experiencia han sido algo parecido a lo que hacen un funambulista: entre lo moral, lo ético, lo artístico. Es el dilema que voy a comentar más adelante.

El elemento subyacente a esta sensación que comparto hoy con vosotros, esta idea de que vamos a hablar abiertamente acerca de nuestras dudas, de las preguntas que nos formulamos a nosotros mismos y compartirlas con todos vosotros, es como una cita de Bob Dylan. Dylan la escribió cuando era más joven, y evidentemente mucho más sabio que yo, porque me ha costado mucho tiempo entenderlo. Él decía que era mucho más viejo entonces, cuando era joven, y más joven ahora



[But I was so much older then/I'm younger than that now]. Pues esa sensación tengo yo ahora: me siento más joven. Yo creo que debía de estar muy orgulloso de mí mismo en ese momento, pensando que llevaba la verdad bajo el brazo; entonces tenía grandes empresas y ahora tengo muchas dudas. Yo entonces tenía las opiniones y las ideas claras sobre lo que veía, el trabajo, el arte... Lo tenía más claro entonces que ahora; y, quizás más importante aún, ahora estoy bastante seguro de que tampoco importa mucho lo que piense. Piense lo que piense, tampoco importa mucho.

Yo leí el discurso I have a dream de Martin Luther King cuando tenía 15 años y es algo que se convirtió en piedra angular de absolutamente todo en lo que he creído desde ese momento, y esencialmente es esa idea de que no podemos asumir responsabilidad por nada acerca de nosotros que no podamos cambiar.

Antes de seguir hablando lo que voy a hacer es explicar qué estoy haciendo ahora, porque yo pensé: quiero hablar acerca de muchas cosas, un dilema, una pregunta, una ambigüedad, entre las muchas cosas que ahora mismo me ocupan. Lo sí quiero decir es que hay algo que no ha cambiado. Algunas estas ideas siguen siendo claras para mí, sigo firmemente comprometido. Yo leí el discurso *I have a dream* de Martin Luther King cuando tenía 15 años y la verdad es que es algo que se convirtió en piedra angular de absolutamente todo en lo que he creído desde ese momento, y esencialmente es esa idea de que no podemos asumir responsabilidad por nada acerca de nosotros que no podamos cambiar. Cuando él dice que quiere que sus hijos sean juzgados por su carácter y no por el color de la piel, lo que dice es que seas hombre o mujer, seas blanco o negro, tengas una diversidad funcional o no, como alguien dijo ayer con tanta razón, nacer es nuestro derecho, el ser humanos es el único derecho que necesitamos, y hace que todos estemos en plano de igualdad en cuanto al valor. Y nuestro comportamiento, nuestro hacer con este privilegio de haber nacido. Estas suertes que vamos acumulando en la vida, la educación y todo lo demás, pues sí, por eso sí tenemos que rendir cuentas. Esto es lo que subyace a todo lo que yo pienso acerca de esta práctica.

Y luego hay otra cosa que comprendí muy pronto y que sigue siendo algo que tengo clarísimo, y es que la razón por la que Martin Luther King tenía que decirlo es porque hay muchas personas en todas las sociedades que están en los márgenes, y esta marginalización es por la que se les silencia, la que impide que se les oiga, que impide que participen en un discurso más amplio, sean personas con diversidad funcional, adolescentes, personas con problemas mentales, inmigrantes... Cualquiera de estos grupos, que varían según en qué sociedad estemos, está marginalizado porque son grupos silenciados.

Ahora voy a compartir algo que era pecado decir hace poco. Scott Rankin habló ayer acerca de la importancia de nuestros orígenes. Mis orígenes, al menos en parte, son que mi padre fue un superviviente del Holocausto. De forma tal que mi sentir de lo que es la exclusión, de lo que es ser excluido, es muy personal, muy serio, y voy a citar una frase de un libro de un historiador, Saul Friedlander, acerca del Holocausto: «Aunque puede parecer no esencial, el entorno de la cultura fue el primer entorno del que fueron sacados los judíos y los demás». Es decir, que antes de lanzar las primeras medidas de exclusión, el nuevo poder en Alemania hizo lo posible para empezar con esta erradicación. Sabemos en términos históricos que esto es así,

aunque hay una corriente que dice que no es verdad; pero conocemos esta historia, la conocemos casi demasiado bien, pero la historia se repite de forma constante. Quizá no de manera idéntica; quizás no con la misma violencia organizada, pero está sucediendo y se da porque a las personas se las marginaliza, se las silencia, se les impide que exijan sus derechos. Lucina Jiménez abrió el primer día de estas Jornadas y habló citando la Declaración de Derechos Humanos: es un derecho humano el participar en la vida cultural de la comunidad. Y esto es así porque si no puedes participar en la vida cultural de la comunidad te conviertes en un objeto; te cosifican, no eres una persona, no eres quien puede decir «Soy yo, y esta es mi creencia».

Así que es esta es mi creencia subyacente, esto es lo que ha incidido sobre todo lo que he ido pensando, y quería comentar una idea que espero que sirva para animar el debate y es el arte que hacemos y quién lo hace desde el punto de vista de la representación.

Llevo diez años trabajando con una organización que se llama Multystory, situada en una parte paupérrima del Reino Unido, los Midlands. Han evolucionado de ser una organización típica, que seguía los pasos de lo que había en los años 70, 80, 90, y ahora es algo muy distinto. Trabajaban mucho en barrios locales; por ejemplo, ayudaban a las personas a expresar sus ideas de forma artística y, de hecho, gran parte de ese arte no era nada bueno y no lo veía nadie más que quienes lo creaban y los que estaban con ellos en ese momento. A veces sí era poderoso y valioso, porque hacía que las personas se sintieran más seguras de sí mismas, aprendían habilidades y todas las cosas que hemos oído esta mañana, tan importantes. El taller es un espacio donde las personas adquieren valores, por ejemplo, y competencias.

Pero desde 2010 la organización ha cambiado su sentido. Desde entonces ha estado trabajando con unos artistas muy conocidos e importantes, a menudo trabajando con ellos por primera vez. Quiero dar un ejemplo de los últimos proyectos para intentar explicar la pregunta que se me plantea. Han pasado dos años trabajando con la fotógrafa americana Susan Meiselas, una buena fotógrafa reconocida mundialmente, con un fuerte compromiso con los derechos humanos y la idea de documentar y de representar la opresión; sobre todo, la opresión de las mujeres. Ella ha trabajado en unos refugios para mujeres en West Bromich (Reino Unido), con artistas locales, para crear una obra que ha requerido cierto tiempo y sobre la que ha publicado un libro. De hecho, algunas de las fotos que Susan ha sacado –y son fotos de ella, no son fotos creadas por las personas en esos refugios– están ahora en París en la galería nacional de Jeu de Paume en una retrospectiva de su obra; es decir, en una plataforma muy importante desde la perspectiva artística.

Hizo un libro donde se ve cómo algunas de las mujeres están creando arte o están hablando, pero no aparecen esas mujeres en la obra porque no pueden, porque son mujeres profundamente vulnerables, que a menudo están escondidas incluso en estos refugios. Hay que construir las fotos de una manera cuidadosa para que no

haya ninguna indicación de dónde se encuentran esos refugios, y yo me preguntaba ¿quién es la autora de este trabajo?

Cuando era joven, hubiera criticado eso y habría dicho: «Bueno, no es más que una artista que está utilizando las experiencias de otras personas para su obra creativa». Pero tras hablar con las personas que participaban en el proyecto creo que no es así. Creo que de no haber tenido esta obra la visión, la energía y, por supuesto, la fama de esta artista, los problemas reales que tienen que encarar las mujeres que viven en estos refugios habrían quedado tan ocultos como los propios refugios. Así que, para terminar esta reflexión, esa es la pregunta que ahora me planteo, porque empecé a trabajar en un momento en que parte de la política de mi trabajo era, de alguna manera, un rechazo del mundo artístico y sus valores actuales, ya que yo entendía entonces y sigo entendiendo el mundo artístico como capaz de representar la misma exclusión que intenta desafiar a través de nuestro trabajo.

Jenny Sealey lo expresó ayer mejor de lo que yo lo voy a poder expresar, cuando hablaba de la exclusión de las personas con discapacidad del mundo artístico y de la lucha que ella y otras artistas discapacitadas han liderado durante 40 años con algo de éxito, pero con, todavía, mucho camino por recorrer para cambiar esta situación. Así que el mundo artístico tiene sus propios prejuicios, sus propias opresiones, sus propias ideas mal encaminadas, incluida su relación con el sistema económico donde vivimos.

En los últimos 40 años el arte comunitario, el arte participativo, se han normalizado completamente, lo cual es fantástico. Es un gran logro de todos nosotros y de las decenas de miles de otras personas en todo el mundo que han estado implicados en todo esto.

Yo inicié mi trabajo en un momento en el que el arte que yo quería crear, de alguna manera, cuestionaba eso. En los últimos 40 años el arte comunitario, el arte participativo, se han normalizado completamente, lo cual es fantástico. Es un gran logro de todos nosotros y de las decenas de miles de otras personas en todo el mundo que han estado implicados en todo esto, por muchas razones que voy a intentar explicar.

Pero esa organización tiene sus riesgos, ya que el arte que creamos puede empezar a formar parte del mundo del arte. Lucina Jiménez habló con mucha profundidad de hackeo del sistema, la idea de que nosotros podemos entrar en el mundo artístico y minarlo, pero yo me pregunto: ¿nos está *hackeando* el propio mundo artístico? ¿Nos están socavando a nosotros? ¿Estamos empezando a adoptar algunas de las expectativas, valores y estándares de mundo del arte cuando tendríamos que cuestionarlos? No tengo respuestas a estas preguntas, pero espero que nos permitan tener una conversación fructífera.

EVA GARCÍA (E.G.): Ha sido muy inspirador. Muchas gracias. Teníamos prevista media de hora de intervenciones, pero si os parece abrimos un poco el diálogo entre los dos ponentes por si se han inspirado a sí mismos. ¿Hay algo que os queréis preguntar? ¿O alguna cosa que queráis rescatar? Yo he apuntado un montón de cosas.

E.V.E.: Lo que acabas de plantear es crucial. Has tocado un montón de cosas que yo he intentado también tocar, sobre todo la última cuestión sobre ser conscientes de dónde nos encontramos en relación con el mundo a nuestro alrededor y en relación con el mundo artístico en general, con el que tenemos que ponernos en contacto. A veces no estamos seguros de cómo este mundo del arte nos influye a nosotros. Eso me ha recordado –y me vas a perdonar si a veces me refiero a fuentes académicas porque es una deformación profesional–, creo que fue el año pasado cuando se publicó un artículo escrito por una erudita y también una profesional, Jenny Hughes, que es una de las colaboradoras de James Johnson. Escribió un artículo que se titulaba *Theatre and the Social Factory*, en el que hablaba de un concepto interesante para comprender, para todos los que trabajamos en este mundo.

La fábrica social es esa idea de que el mundo que nos rodea es, de alguna manera, como una gran fábrica; incluso aquellos de nosotros estamos en este mundo y este tipo de trabajo desde una perspectiva progresista, por razones humanitarias, por razones de derechos humanos, de alguna manera, a la vez, y esa es la pregunta del millón, estamos preparando a las personas para convertirse en peones más efectivos en esta fábrica social. Que crear algo en el año 2018 quizá necesita de mucha más creatividad y muchas más personas, a todos los niveles, que piensen de una manera más creativa e imaginativa, así que siempre existe la posibilidad de que la creatividad esté falta de imaginación y, sin saberlo, a veces se esté aprovechando de otras personas por otras razones al margen de la misión de crear un mundo mejor. Tenemos que recordarlo todos los días en nuestro en nuestro trabajo.

F.M.: Para mí nunca hay una perspectiva pura, hay una perspectiva mejor o peor, hay cosas mejores y peores que podemos hacer. Recuerdo que Eva [García] ha hablado sobre el mismo trabajo en evaluación que realicé hace unos cuantos años. Yo siempre he tomado esta perspectiva: mi opinión sobre el impacto de nuestra participación en el arte es que no es una ciencia, y aplicar el pensamiento científico a nuestro trabajo es ir por el mal camino. Lo único que podemos provocar es una mejor conversación acerca del valor del arte, pero el valor del arte es una cuestión de nuestro juicio, un juicio moral y humano. No es un tema que puede resolverse en la investigación académica, aunque sí pueda ser impulsado por este tipo de investigación. La respuesta que he obtenido en mi propia experiencia de trabajo es que lo más importante es la calidad de la reflexión y de la autoconciencia que tenemos cuando reflexionamos y cuando pasamos a la acción. A veces, lo que hacemos está bien, a veces está mal y, a veces, no nos toca a nosotros decidir si lo que hacemos está bien o mal, sino que otros tienen que decidir. Así que, si quieres trabajar en este

campo, tenéis que estar cómodos con esto. Vivimos en una zona fronteriza, vivimos entre disciplinas, entre los territorios que definen otros que tienen en ellas su vida profesional. Nosotros somos transversales. Nosotros interrelacionamos trabajo social, arte, psicología, negocios; todo lo entrelazamos de distintas maneras y tenemos que estar cómodos y aceptar que es un lugar ambiguo. Si no estamos cómodos



con la ambigüedad, posiblemente estemos en la profesión errónea. Incluso 35 años después, seguimos viviendo ahí sin saber las respuestas.

Yo siempre he tomado esta perspectiva: mi opinión sobre el impacto de nuestra participación en el arte es que no es una ciencia, y aplicar el pensamiento científico a nuestro trabajo es ir por el mal camino. Lo único que podemos provocar es una mejor conversación acerca del valor del arte.

E.G.: Referente a esto, creo que en estas Jornadas sobre la inclusión la pregunta es incluir dónde y para qué. Tú hablabas de gente que está en los márgenes, pero están en los márgenes porque socialmente lo hemos puesto ahí, porque no se adaptan, porque no siguen las normas del sistema o porque no entran dentro de los cánones aceptados y ahora nos dedicamos a incluirlos. La otra tensión tiene que ver con la gestión de los proyectos. Por primera vez en el en las Jornadas, creo que la presencia de Scott Rankin ha marcado un hito, porque nos hemos encontrado a alguien que nos viene a hablar de proyectos macros en un contexto en el que sería imposible, pero que nos abre vías de pensamiento. Pero la cuestión también es, ¿no nos está absorbiendo este mundo capitalista? Yo no lo llamaría mundo del arte. Yo diría el capitalismo feroz. ¿No absorbe la idiosincrasia de los propios proyectos? ¿Cómo manejar esta tensión? Yo creo que tiene que ver con la autoconsciencia que tú dices.

Pero no sé cómo encontrar esos espacios para no olvidar la autenticidad de lo que hacemos.

E.VE.: No sé si era una pregunta o un comentario [Risas].

E.G.: Pretendía ser una pregunta, pero no resuelta.

F. M.: Eso lo he pensado mucho desde la crisis financiera. No os voy a aburrir con todos esos pensamientos, pero una consecuencia de eso, para mí, personalmente, y debido a mi edad y al momento de mi vida, es que ya no me interesan las instituciones, ni las organizaciones estatales de la manera en que me interesaban antes, y personalmente intento hacer una diferencia en el espacio donde estoy, en un momento dado. En este momento es aquí y ahora, con vosotros: esta es mi área de influencia, porque desconfío de muchas de las instituciones. Pero quiero decir otra cosa, algo menos personal y que, quizás, sea conceptual, pero útil en este contexto. Siempre ha tenido ciertas dudas acerca de esta expresión: inclusión social. Porque no sé qué es. Sé lo que es la exclusión social, qué es lo que ocurre cuando grupos mayoritarios de la sociedad se organizan estructuralmente para cubrir sus propias necesidades e intereses y organizan al hacerlo una escala, y eso, inconscientemente y sin querer, excluye a otras personas. Y una manera de no meternos en estos sistemas, de no ser atraídos por este sistema es no pensar que nosotros estamos haciendo algo innatamente bueno y generoso por incluir a personas, sin examinar los sistemas de exclusión e intentar tratar esos sistemas.

Una manera de no ser atraídos por este sistema es no pensar que nosotros estamos haciendo algo innatamente bueno y generoso por incluir a personas, sin examinar los sistemas de exclusión e intentar tratar esos sistemas.

E.VE.: Quisiera hacer un breve comentario sobre esto, desde la posición en la que yo me encuentro, dentro y fuera del sistema, porque soy profesor en una de las universidades más grandes de los Países Bajos y, como tal, formo parte de este contexto institucional, y más aún en los últimos tres años, en contra de mi voluntad en cierta manera; pero hay luchas, batallas a ganar. Hablando de exclusión y de inclusión, yo soy el responsable de un gran departamento que ofrece nueve programas diferentes que incluyen estudios de género, estudios postcoloniales, estudios de comunicación, de teatro, etc. Y una de las batallas en las que yo me veo envuelto en mi departamento es con los académicos que representan los estudios de género y postcoloniales, y que sienten que su base teórica, que su enfoque teórico hacia el mundo –y pido disculpas si ofendo a alguien en público al decir eso– funciona a partir de una perspectiva que yo llamaría agresiva y políticamente correcta, a veces destructiva.

Y por lo tanto, en su propio proceso discriminan a otros. En los Países Bajos, incluir a varones se está convirtiendo en algo muy difícil cuando se habla de género, los estudios de género o de raza están polarizándose y eso no está ayudando a unir a las personas. Lo que quiero decir, quizás, es que es importante dentro del sistema *hackear* el propio sistema, como alguien ha dicho. No es fácil hacer eso, a veces es muy doloroso intentar hacerlo. No sé si James Thompson ha adoptado una postura parecida, porque ha dicho: «De repente tus ex compañeros y amigos dicen que ya te has pasado al lado oscuro», y es muy doloroso, y provoca y causa mucho dolor porque afecta a la integridad, la honestidad y la sensibilidad, a todo con lo que hemos estado trabajando siempre y es una posición muy complicada si te encuentras así.

F. M.: Cuando te oigo decir eso, vuelvo de nuevo a Martin Luther King y el principio de que no se nos puede juzgar por lo que no podemos cambiar, lo que no hemos escogido; no podemos ser responsables. Somos responsables de nuestros actos, pero no de lo que no podemos cambiar.

E.VE.: Esto es un proceso muy delicado e importante, el participar en este proceso y no alejarse del lío. Muchos de nosotros, de alguna manera, tenemos un pie dentro, un pie fuera; somos nativos y forasteros a la vez y estamos entre dos mundos.

F. M.: Sí, es una situación muy incómoda. Ayer hablaba con una de las intérpretes y me encontré diciendo que solo he trabajado duro en una ocasión, cuando tenía doce años y tenía un trabajo en una granja, porque a pesar de haber trabajado durante muchas horas y haber hecho cosas muy difíciles y a veces tediosas, me siento enormemente privilegiado de haber pasado mi vida en este mundo fascinante. Para mí no es trabajo duro, aunque a menudo me he sentido indeciso, me he expuesto a las críticas y he tenido dudas, pero nada comparable con el trabajo que tienen que hacer otras personas para poder llevarse algo a comer a casa.

E.VE.: ¿Cómo traducen del castellano al inglés o del inglés al castellano? No lo entiendo, es increíble. [Eugene aplaude y le sigue el público].

E.G.: ¿Os parece que abramos el diálogo? Creo que hay un micrófono entre el público.

PÚBLICO: Quiero deciros que estoy emocionada de estar aquí ahora y compartir toda la belleza que nos habéis traído con vuestras palabras. Como como amante del arte, amante de la filosofía y amante de todo niño integrado, ya que tuve la suerte de formarme una escuela pionera de integración europea y he podido vivir desde muy pequeña una realidad de la integración desde las artes de todo ser humano y todo niño -niños con síndrome de Down, niños autistas y con otras dificultades, niños de otras culturas- en la escuela O Pelouro, que está en Galicia [en Tui, Pontevedra]. Y, si pudiera encontrar un cable de unión entre esa estructura de lo que es el arte y lo que es inclusión, lo resumiría en que todos somos seres y el cuerpo es una gran herramienta, que cuando escuchamos el corazón y la pasión de cada uno somos

artistas creadores de toda la realidad. Realmente no tengo una pregunta, porque son miles de preguntas, miles de palabras, miles de respuestas. Simplemente, quisiera compartir que me habéis emocionado y que creo que el sentir y el latir de todo ser humano es la fuente de unión y todos somos artistas, igual que todos somos artesanos.

PÚBLICO: En honor a uno de los colectivos sociales en los que participo, el Movimiento de Vida Independiente, hay una frase que es: «Nada de nosotros sin nosotros». Estamos en esa frontera. Yo tampoco entiendo el tema ese de qué incluimos y qué no incluimos. La palabra *habitar*, que se ha mencionado aquí, creo que es imprescindible para ese cultivo personal, para ese crecimiento personal. Todo el mundo está malito. Las sociedades están malitas. Y creo que los que trabajamos en el campo creativo tenemos una misión, si elegimos, que es cambiar conciencias y conciencias porque esa es la herramienta. Si no, esto no va a dar un cambio. Y hay que tener mucho cuidado con el capitalismo, como lo nombraba Eva, porque es el sistema imperante y eso es un problema para las sociedades actuales porque estamos en la línea de marginación. Ayer ya se hablaba mucho del trabajo que se hizo con Scott Rankin, de esos colectivos que están al borde del genocidio que ocurre diariamente y que no aparece en ningún sitio. Estoy de acuerdo contigo, con Martin Luther King, Mandela, Gandhi, gente que ha tenido que tirar de ahí para decirles que coexistimos, que todos tenemos que aportar. Pero no hay que perder de vista al animal que para mí es el capitalismo. Yo casi no iba a venir a estas Jornadas porque estaba un poco harta, pero alegro porque me voy cargada de nuevos planteamientos y preguntas sin respuesta. Me pasa como a ti, François: llevo 30 años y cada vez tengo más preguntas, cada vez sé más que no sé nada y que el camino continúa. Yo me iba a retirar, pero llega mi nieto Hugo con cuatro años y me dice: «Abuela, no, porque yo vengo de vivir mi propio proceso de autismo, y te toca ponerte las pilas porque hay cambiar este mundo». Entonces yo continuaré. Muchas gracias a todos los ponentes, y yo por mi parte voy a seguir habitando el espacio del mundo. Gracias.

JENNY SEALEY (EN EL PÚBLICO): Me ha encantado escuchar a ambos. Tengo una pregunta, porque es algo con lo que yo lucho y tiene que ver con el capitalismo. Yo recibo subvenciones y becas ahora, así que tenemos que tener una mentalidad empresarial, tenemos que justificar cada penique que gastamos, y la cantidad de trabajo que eso requiere para una empresa pequeña hace que se nos olvide el valor de nuestro trabajo. ¿Cómo puede medir eso? Trabajamos con 50 personas y lo mismo sólo cambiamos la perspectiva de una persona. Para mí eso es un logro muy importante, pero se nos está machacando nuestra pasión artística porque tenemos que rendir cuentas, y me pregunto, ¿podemos cuestionar eso? ¿Podemos cambiar y encontrar estas evaluaciones creativas y que no todo tenga que ver con la financiación? Gracias.

E.VE.: Algo que he intentado decir en mi presentación tiene que ver con esto. Te

apoyo completamente cuando hablas de esa idea de la financiación y el jugar con las cifras. Entiendo que tenemos que hacer algo. No sé si tengo la respuesta o la solución, pero estoy seguro de que una forma de conseguirlo es no necesariamente obviar la parte contable, porque por supuesto que es importante, pero por lo menos conjugarla con otra capa de conocimientos que creo que tiene que encontrarse en la narrativa de lo que hacemos, esa persona que se va a ver afectada por el proceso. Así que yo creo que ahí está. Es muy difícil de hacer: captar las historias deslavazadas y luego también traducirlas en formatos que sean legibles y comprensibles para un público mayor; pero, a la vez, entiendo que es importante no abandonar, no tirar la toalla a la hora de desarrollar relaciones con esas partes involucradas, que también forman parte de este hábitat en el que vivimos todos nosotros. Y ocuparnos de las cifras, y no dejarlo todo a los hombres que van en traje y corbata.

Yo hablo desde el punto de vista geográfico de los Países Bajos. El festival internacional ICAF ha desarrollado en los últimos años una relación muy especial con algunas de las personas que nos financian. Ya sé que es un poco hacer funambulismo. En España no sé cómo funciona, desde luego; no se tampoco cómo funcionan las cosas en el Reino Unido. A lo mejor François puede hablar acerca de sus experiencias.

Siempre en la vida humana hay una tensión entre la libertad y la seguridad. La seguridad, que viene de la mano de la financiación, por supuesto viene acompañada de expectativas y de exigencias.

F. M.: Yo creo que se está planteando aquí una idea esencial, inevitable. La respuesta rápida es que no, no tengo la respuesta. Pero voy a decir, en primer lugar, que siempre en la vida humana hay una tensión entre la libertad y la seguridad. La seguridad, que viene de la mano de la financiación, por supuesto viene acompañada de expectativas y de exigencias, y todos nosotros en nuestras vidas personales y en nuestras vidas profesionales estamos buscando un equilibrio en el que la seguridad sea suficiente y la libertad sea suficiente. En el Reino Unido, el sistema de financiación creo que ha perdido el rumbo, porque se centra en el impacto y en la evaluación y casi podemos decir que solamente se plantean con el trabajo que es de naturaleza participativa. Yo he ido a una galería o a un concierto y nunca me han pedido que rellenara un cuestionario a la salida preguntando: ¿Has hecho amigos nuevos? o ¿Te sientes más seguro de ti mismo? ¿Por qué? Pues porque se da por supuesto que soy una persona con la cultura suficiente, porque si no, no hubiera decidido ir ahí. Así que el mensaje implícito en el sistema es que las personas con quienes trabajamos no son cultas, así que vamos a financiar un poco su obra en tanto en cuanto puedan demostrar que gracias a esta obra los han convertido en personas mejores. Este sistema nos exige esto y es una solución de compromiso.

¿Qué decidimos hacer? Scott Rankin explicó un plan y un desafío ambicioso para ver nuevas fuentes de financiación, pero yo soy consciente también de que a veces no hay financiación para muchos artistas en muchos países. Uno de los proyectos que he visto recientemente y que me ha parecido muy interesante es uno griego. Hace diez años recibían financiación de forma sistemática del Ministerio de Cultura y esto, por supuesto, se paró en el 2011 a mitad del proyecto. Esto les obligó a replantearse la naturaleza misma de su relación para con la ciudad de Atenas y sus ciudadanos, sus habitantes, y dicen: la vida es más difícil ahora, sí, de muchas formas, pero –y no quiero infravalorar esta realidad– también dicen que su trabajo es mucho más emocionante. Tiene más carga política, tiene más facetas positivas

No hay una solución mágica, no hay solución al problema, por las fuerzas a las que nos enfrentamos, y es lo que digo cuando hablo del capitalismo. Mi solución, la mía, es buscar el trabajo que yo puedo hacer y en el que creo, pero también ahora cobro la mitad de lo que cobraba hace quince años. Pero yo he decidido hacerlo, y puedo hacerlo porque mis hijos son mayores y necesito menos para vivir. Así que todos tomamos decisiones distintas. Tenemos que buscar soluciones, soluciones de compromiso.

E.VE.: Bueno, rápidamente me vais a permitir que diga que esto recalca lo que comentaba acerca de las historias. Es interesante que hagas referencia a Urban Dig, el proyecto griego. Acabo de saber de este proyecto es una propuesta que entiendo que es un desafío importante. Se trata de cazar estas historias, y las historias ocultas también, del proyecto en el que estamos y contarlas de forma interesante, para poder inspirar a los demás y para inspirarnos a nosotros mismos, para emocionarnos, en Madrid, o en España, o en cualquier otro lugar; estas historias que son fascinantes, que nos intrigan, que nos inspiran acerca de este trabajo tan difícil, pero que tantas recompensas nos garantiza. Es nuestra responsabilidad también realizar el trabajo y hablar acerca del trabajo, y por eso las Jornadas son tan importantes, y por eso estoy encantado de venir una y otra vez. Por eso estoy tan satisfecho de ver que todo el mundo se va encantado de haber venido, porque todos trabajamos en nuestros rinconcitos y solo cuando nos juntamos vemos lo que están haciendo los demás, oímos nuevas ideas, nuevas historias, tomamos inspiración y salimos fortalecidos.

F.M.: Esto se lo comentaba antes a Eugene, hablábamos acerca del arte comunitario como un movimiento en los 70, 80 y ya no; pero el movimiento, yo creo, tiene dos sentidos, como movimiento artístico y como movimiento político. Solamente cuando nos juntamos aquí o en ICAF, en estas pocas ocasiones que se dan para reunirnos los que trabajamos en este arte, podremos verdaderamente convertirnos en movimiento, y lo que no podemos hacer solos a lo mejor sí podemos conseguirlo juntos.

Una de las razones por las que pensamos que sería importante la creación de una escuela de verano es porque así podríamos hacer que más personas conocieran esta realidad. Pasar tiempo con artistas, ver las inspiraciones en distintas partes del mundo, dedicarles una semana y, a lo mejor, aprovechar esta historia, descomponerla y juntos crear una nueva narrativa.

E.V.E.: Hemos hablado de ICAF. Estas historias se cuentan de forma informal con un café. Una de las razones por las que pensamos que sería importante la creación de una escuela de verano es porque así podríamos hacer que más personas conocieran esta realidad. Pasar tiempo con artistas, ver las inspiraciones en distintas partes del mundo, dedicarles una semana y, a lo mejor, aprovechar esta historia, descomponerla y juntos crear una nueva narrativa. De estos grupos a quienes hemos invitado a la escuela de verano de Barcelona, uno de ellos es un dúo, unos coreógrafos de Texas que trabajan con basureros en la ciudad de Austin, con una coreografía fantástica que incluye los camiones de la basura y a los trabajadores en un aeropuerto abandonado. Van a venir a Barcelona porque se está planteando la posibilidad de hacer algo parecido con camioneros de Barcelona. Otro grupo que también me parece fascinante, con muchísimas historias, es un grupo de México que se llama Teatro Línea de Sombra, que han trabajado en detalle con un método que llaman «la autopsia arqueológica de una comunidad». Están estudiando la violencia de las drogas en México y van a trabajar con nosotros durante una semana. Esto me parece importante. No solamente escribir y redactar, distribuir... también pasar tiempo juntos, a distancia de los proyectos difíciles que nos ocupan y que a veces nos obligan a vivir en una burbuja. A veces está bien dejar la burbuja atrás, dar un paso hacia adelante y participar en el proceso del otro. Esto también es una forma de plantear las cosas, aparte de estar sentados en un sofá y charlar.

PÚBLICO: Por un lado, tenemos los proyectos de inclusión social en las artes escénicas; por otro lado, tenemos un sistema que tiene una exclusión, y en el medio me parece que el conjunto es el hecho artístico. Querría saber si compartían esta mirada, y si tenían algo que decir del artista que sostiene esto.

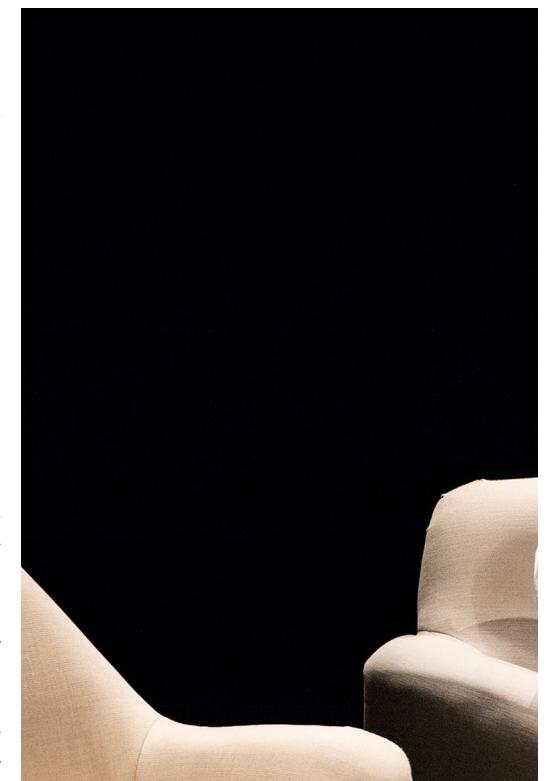
F. M: Pues yo lo veo de otra forma. Creo que la única forma de ser artista es siendo. Te conviertes un artista cuando lo eres, actuamos y nos comportamos como artistas. Yo creo que el arte participativo es lo que se da cuando los artistas profesionales y los no profesionales trabajan juntos. Es útil plantear la diferencia, pero lo es porque los profesionales tienen formación, a lo mejor tienen un talento natural, un don, conocen el campo en el que trabajan, y tienen experiencia. El artista no profesional lo que aporta es una mente abierta que el artista profesional ya no puede tener, porque tienen demasiado conocimiento acumulado. El artista no profesional

también siente la necesidad de hacer arte acerca de algo que le importa, algo que le agarra, así que el artista no profesional –a lo mejor sí, a lo mejor no– no quiere representar a Shakespeare, sino que quiere representar lo que vio hace dos noches representado por las mujeres. Quiere representar lo que le importa acerca de su vida, su interpretación política, su experiencia.

Esto se da de forma tan completa, tan rica, porque cuando se conjugan las cualidades de estos dos grupos de artistas el resultado es un arte que ninguno de los dos podría conseguir por su cuenta, así que yo creo que esto es el meollo del asunto. Todos podríamos ser artistas, todos somos capaces, aunque seamos artistas de otra forma. Es una opción y lo hacemos actuando, no yendo a una escuela, no porque nos paguen por la obra; la acción artística es el hecho en sí.

PÚBLICO: Yo quería agradecer que se exponga sobre la mesa la palabra «comunitario», porque creo que a veces hay mucha confusión, y también agradecer toda la inspiración de todos estos días. Por eso soy una fan de estas jornadas. Me las llevo a la realización del Segundo Foro Mundial sobre las violencias urbanas y educación para la convivencia y la paz, que se van a hacer en Madrid, y también me aportan por haber sido participante del Congreso no violencia de Martin Luther King, donde ocurre todo esto que estáis hablando, los proyectos sociales sostienen proyectos artísticos y los proyectos artísticos sostienen proyectos sociales. Creo que es muy importante ese equilibrio que todos los días mucha gente hacemos, que son malabares para hacer acciones significativas dentro del teatro, fuera del teatro, en la calle y sin necesidades políticas sociales, pero que a veces sí son necesarias para obtener subvenciones, como contaban esta mañana los profesionales. Si no hubieran contado con una subvención no hubieran descubierto un mundo. Tenemos que vivir constantemente siendo artistas, todo el tiempo, haciendo política a cada instante, y creo que aparte de *hackear* al sistema tenemos que *hackearnos* a nosotros mismos para ver de otro modo la realidad social en la que estamos.

PÚBLICO: Lo que quiero plantear es que hay



una amplia participación de asociaciones, las escuelas artísticas están produciendo continuamente artistas, y mi pregunta, o mi planteamiento, es que cada uno está sembrando sus semillas, pero, ¿el sistema está por la labor de asumir todo este flujo energético y humano, o realmente lo que está haciendo es engañarnos diciendo que es parte del flujo evolutivo de la humanidad? ¿Cómo lo veis vosotros? Porque yo creo que es importante que basemos nuestras actividades en una realidad y se-pámos transmitirlas a la gente a la que formamos y a la gente con la que estamos.

E.VE.: La verdad es que no conozco el sistema pedagógico de España como para poder comentar sus defectos. Desde el punto de vista holandés, yo sé que muchos centros, academias, escuelas avanzadas para las artes siguen siendo centros que se

centran en la técnica, aunque esto está comenzando a cambiar, y no incluyen otras de las habilidades que también son imprescindibles para trabajar en este campo, como, por ejemplo, la ética de la facilitación o cosas parecidas. Las cosas empiezan a cambiar, pero muy despacio, y no conozco la situación en España como para atreverme a decir nada.

F. M.: Yo voy a dejar esta sesión con una idea, un pensamiento, que en parte responde a ese comentario. Yo no creo que el arte cambie el mundo. Yo creo que el arte cambia a las personas que cambian el mundo, y eso somos todos nosotros.

E.G.: Este diálogo era absolutamente nuevo como formato y creo que ha sido totalmente inspirador y fantástico, así que os lo quiero agradecer. 



Organizan

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) -

Ministerio de Cultura y Deporte

"La Casa Encendida". Centro cultural y social de la Fundación Monte-Madrid

Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Junta de Andalucía

Ayuntamiento de A Coruña - IMCE- Teatro Rosalía de Castro

Ayuntamiento de Murcia

Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)

British Council España

Embajada del Reino de los Países Bajos

Organizan:



LA CASA ENCENDIDA
de fundación montemadrid



Patrocinan:



Colaboran:



Patrocinan

Plena Inclusión Madrid

Fundación ONCE

Colaboran

Centro Dramático Nacional

Compañía Nacional de Danza

Ballet Nacional de España

Orquesta y Coro Nacionales de España

Rais Hogar Sí

Teatro Accesible