

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas



8102-6002
2009-2018

Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas



Los libros son parte memoria y parte porvenir. Este que tiene entre las manos recoge, por un lado, los diez años de las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas y, por otro, aspira a ser un enriquecedor instrumento de futuro gracias a la selección de artículos firmados por personalidades de gran prestigio en el sector.

Me siento especialmente orgulloso de poder conmemorar en esta publicación el primer decenio de las Jornadas, un proyecto con el que mantengo un fuerte vínculo tanto ahora, como Ministro de Cultura y Deporte, como en épocas anteriores, al frente de La Casa Encendida, desde donde he tenido la suerte de poder respaldar esta cita prácticamente desde sus primeras ediciones.

Resulta gratificante comprobar cómo la colaboración entre distintas instituciones ha consolidado un proyecto como este, que puede presumir de haber afianzado en la agenda social de las organizaciones culturales en España la necesidad de reflexionar sobre una gestión inclusiva de la que todos somos responsables. El esfuerzo colectivo que ha puesto en pie estas Jornadas demuestra que el progreso se construye en comunidad. Cuando nos unimos con un objetivo común es más fácil alumbrar futuros mejores.

Y ese es, precisamente, el espíritu que alienta las Jornadas sobre la Inclusión, que son, ante todo, un foro abierto para plantear reivindicaciones, ambiciones y logros: un espacio de intercambio en continuo crecimiento y mejora.

Hay varios tipos de libros, sin duda, pero este puede considerarse el reflejo de una victoria. No solo por lo accesible que resulta —incluye una sección de lectura fácil para personas con dificultades cognitivas—, sino también porque recoge el esfuerzo y la sensibilidad de muchos profesionales cuyo encomiable trabajo nos ha hecho comprender que la visión del mundo no se puede limitar a una perspectiva única, porque el mundo es la suma de todas las miradas. Espero que disfruten de la lectura de este libro.

José Guirao

Ministro de Cultura y Deporte

Esta publicación con la que se conmemora el décimo aniversario de las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas constituye una recapitulación del camino recorrido hasta ahora, pero, sobre todo, un compromiso con la permanencia de una cita anual que ya es imprescindible en las agendas de cuantos creemos y vemos en la cultura la mayor herramienta de transformación social con la que contamos.

Al igual que el arte, estas Jornadas no son un producto, sino un proceso que, tras una década de existencia, está logrando diluir la frontera entre lo social y lo artístico, convirtiéndose en una referencia para instituciones y profesionales, quienes, a su vez, son punta de lanza para reivindicar la diferencia como riqueza cultural en las disciplinas escénicas.

Este foro tiene por delante el gran reto de mantenerse en la búsqueda del compromiso de todos los agentes que participan en las prácticas artísticas, para seguir uniendo comunidades ahora fragmentadas y generadoras de exclusión.

La práctica artística supone, por un lado, el empoderamiento consciente de todos y cada uno de los individuos en su esfera más personal, pero, al mismo tiempo, es capaz, en el ámbito colectivo, de situarnos en una condición de igualdad, logrando entablar un diálogo y experimentar así el sentido de la pertenencia y la participación, ambos, pilares básicos de la inclusión social.

Para “Más Cultura, Más Inclusión”, que nació desde el convencimiento de que la cultura es fuente de utilidad social, formar parte de este gran proyecto de las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, junto al resto de instituciones, es sentir el impulso en el camino que recorreremos a diario para alcanzar una sociedad más justa y solidaria.

Plena Inclusión Madrid y Fundación Repsol,
impulsores de “Más Cultura, Más Inclusión”

1 Paz Santa Cecilia y Eva García

Introducción

p. 19

2 Nadia Adame

Barreras y soluciones

p. 29

3 Henrique Amoedo

La isla de la danza... de la danza inclusiva

p. 35

4 Mikel Cañada

La música como herramienta de integración, inclusión y cohesión social

p. 45

5 François Matarasso

Equilibrio de poder

p. 57

6 Claudio Pansera

Del arte social al teatro comunitario

p. 65

7 Liselle Terret

Un panorama de las artes escénicas y la discapacidad en el Reino Unido

p. 77

8 James Thompson

Arte social en positivo

p. 89

9 César de Vicente Hernando

Nueva cuestión social y teatro político nocturno

p. 95

10 Programación 2009–2018

p. 102

Lectura fácil

p. 141

Textos en inglés

p. 201

X Jornadas Múrcia

"Cartografía de un cuerpo diverso", Time Out Not Found, compañía de danza "Así somos"

© José Navarro Ramírez





VI Jornades, Sevilla
Público asistente
© Luis Castilla

13



12

V Jornadas, Barcelona
Eugene van Erven
© Josep Aznar



© José Luis Larión

Taller de Alida Neslo y Nilo Berrocal

VII Jornadas, Pamplona

15



14

VII Jornadas, Sevilla

Quijotodas, Mirage Teatro

© Luis Castilla



VII Jornadas, Pamplona
Synergy, Colectivo Lisarco
© José Luis Larrión

16



VIII Jornadas, A Coruña
Comunicación de Laia Serra, Comunitária
© Amador Lorenzo

17

1

19 Paz Santa Cecilia y Eva García

VIII Jornadas, A Coruña
Clausura
© Amador Lorenzo

18





Paz Santa Cecilia y Eva García
(España)

Miembros del equipo organizador de las Jornadas

21

Todo empezó en otoño de 2008, como a veces ocurre, de pura casualidad y sin una determinación clara. Estaba dirigiendo entonces la edición de 2009 del Festival Escena Contemporánea, cuando recibí una llamada del British Council —socio habitual del Festival— pidiéndome un listado de contactos del sector de las artes escénicas para informarles sobre una serie de conferencias que querían organizar en torno a “la inclusión social a través de las artes”. Precisamente ese apasionante territorio artístico, según llevaba tiempo observando, se estaba convirtiendo en objetivo prioritario de los programas europeos de política cultural y educativa fuera de nuestras fronteras. Por ello, aquella llamada me pareció una oportunidad de oro para, en nuestro ámbito, empezar a inocular esta perspectiva en el sistema, desde el sistema.

Claramente, un listado de contactos de nuestro sector no era suficiente para llamar la atención de los profesionales; también era necesario darle un contexto. Con ese fin, mi propuesta fue incluir dichas conferencias como una jornada dentro de las actividades paralelas del Festival Escena Contemporánea (la sección llamada ADE+) y hacer una difusión transversal informando, de manera simultánea, a todos los agentes que, desde nuestra perspectiva, podrían verse implicados.

Teniendo en cuenta que, en ese territorio de la práctica y el reconocimiento de las artes como herramienta de transformación y cohesión social, llevábamos entonces un notable retraso respecto a otros países, no podíamos empezar a producir conocimiento solo en el sector artístico, sin generar las plataformas y complicidades imprescindibles que sustentan estas prácticas. Apuntamos muy alto y trabajamos en una gran convocatoria dirigida a artistas —de la música, la danza, el teatro y el circo—, instituciones culturales de los tres ámbitos —estatal, regional, municipal—, obra social de bancos, fundaciones, terapeutas, centros ocupacionales y de acogida, escuelas de arte dramático y conservatorios, orquestas, facultades de Bellas Artes, funcionarios de prisiones, distintas ONG, asociaciones... Junto a ellos, nos dirigimos también, por supuesto, a todos los integrantes de la base de datos profesional del Festival Escena Contemporánea. Parecía claro que el caladero de artistas más fértil y permeable estaría principalmente en el sector contemporáneo, dada la diversidad, el cruce de lenguajes, cuerpos y disciplinas que conju- gan en su trabajo.

En España, estos artistas y los espacios que los visibilizan continúan hoy siendo excluidos del refractario sistema artístico que decide lo que es o deber ser teatro, lo que es o debe ser danza, lo que es o debe ser arte. Sin embargo,

Paz Santa Cecilia

la conexión entre los excluidos, profesionales y no profesionales del arte, ha creado en los márgenes un territorio de una inmensa potencia creativa.

Continuando con nuestra aventura, ahora nos faltaba el lugar adecuado para celebrar la jornada. Como habíamos imaginado un acto de carácter estatal, necesitábamos un buen espaldarazo institucional. Apuntamos alto de nuevo y le propusimos al INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) colaborar en la organización de la jornada mediante la cesión del salón de actos del Ministerio de Cultura, con un aforo para doscientas sesenta personas.

Poco antes de comenzar el festival —¡siempre corriendo!—, estaba corrigiendo las pruebas de imprenta del programa y, al llegar al nombre de la jornada, anoté que se incluyera delante “I”. No habíamos hablado de continuar, pero dejar abierta esa posibilidad proyectaba la propuesta hacia el futuro. Y así nació la I Jornada sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, en Madrid, el lunes 9 de febrero de 2009.

En el texto de la convocatoria decíamos:

Los objetivos de esta primera jornada son, por una parte, ofrecer una amplia visión del panorama actual de la inclusión social y la educación en las áreas de teatro, música y danza en España y en Gran Bretaña. Por otra parte, se pretende favorecer el intercambio y facilitar la adopción de buenas prácticas y la aplicación de políticas y proyectos referidos a las artes escénicas que favorezcan la inclusión social, la integración de comunidades, la educación y el desarrollo de nuevas audiencias.

La impresionante respuesta que recibimos a través de las inscripciones dejó constancia del enorme interés que despertaba esta iniciativa. Llegó el día y ¡tuvimos aforo completo! El plan de “conferencias” inicial se convirtió en una jornada de trabajo que incluía la participación de tres expertos británicos y tres españoles que llevaban tiempo trabajando de manera aislada en proyectos inclusivos relevantes.

Habíamos organizado los contenidos y la logística, pero lo fundamental se hizo solo. O, mejor dicho, lo hicimos entre todos: las pausas para el café, el almuerzo,

PSC

22

23

los cigarrillos y taxis compartidos... se aprovecharon para generar unas autopistas de información y unos vínculos emocionales y profesionales que apuntalaron de manera natural un necesario lugar común desde el que relacionarse en el futuro.

Las conclusiones tras aquella I Jornada evidenciaron la necesidad de continuar y señalaban el camino a seguir si, en España, queríamos perseverar en la labor:

1. Mientras que los expertos británicos, además de llevarnos años de ventaja en la práctica, son capaces de trasladar y comunicar de manera eficaz su trabajo, los expertos españoles, a pesar de estar desarrollando iniciativas igual de interesantes, aún no han encontrado la manera de compartirlas y comunicarlas.
2. Se trabaja con gran precariedad (de recursos, de vínculos, de reconocimiento...) y casi en la clandestinidad, circunstancias que fomentan el intrusismo profesional *bienintencionado y contraproducente*.
3. Existe un gran desconocimiento y, por lo tanto, desconexión entre las iniciativas en marcha, los distintos colectivos, las instituciones y los profesionales artísticos.
4. No hay tiempo para formarse, reciclarse o reflexionar sobre lo que hacemos y cómo lo hacemos.
5. Apenas existen referencias artísticas nacionales, por lo que se hace necesario ampliar el imaginario del sector, contribuir a inspirar y fomentar la creación artística con colectivos en riesgo de exclusión y crear las plataformas para visibilizarla.

A partir de 2010 decidimos organizar las Jornadas desde el propio Ministerio de Cultura. Año tras año hemos ido reformulando la propuesta a partir de esas primeras conclusiones —desde la duración, que ha ido en aumento, hasta el programa, los formatos de comunicación, el tipo de talleres, la introducción de intereses específicos para cada convocatoria, etc.—, implementando diversos modos de hacer y combinando ponencias de expertos internacionales y experiencias en curso en nuestro país.

PSC

Hemos fomentado la colaboración entre entidades, tanto en el seno de la propia comisión organizadora como entre los participantes de las diferentes ediciones. Lo que empezó siendo un trío de organismos —Festival Escena Contemporánea, British Council e INAEM— se convirtió después en un colectivo de instituciones con un rumbo común. A lo largo de la trayectoria de las Jornadas se han ido incorporando a la organización la embajada de los Países Bajos en España —grandes expertos también en la materia—, La Casa Encendida, La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, el Institut del Teatre de la Diputación de Barcelona, la Junta de Andalucía, la Fundación Teatro Gayarre de Pamplona, la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), el Ayuntamiento de A Coruña, el Ayuntamiento de Murcia, además de una serie de instituciones artísticas asociadas que nos han apoyado eventualmente en las distintas ediciones, entre las que se cuenta el Centro Dramático Nacional, y patrocinadores como Fundación ONCE o Plena Inclusión Madrid.

La creciente complejidad de la gestión nos llevó posteriormente a designar por consenso a Eva García como la persona que se encargaría de coordinar nuestro trabajo y pilotar las Jornadas. Su incorporación, gracias a su experiencia en la gestión de proyectos artísticos comunitarios, a su visión y a su vitalidad, marcó un gran punto de inflexión en la concepción y realización de este encuentro anual, que se convirtió, dentro de su ámbito, en la convocatoria más importante de las que se realizan en nuestro país.

Tras cumplir diez ediciones, podemos decir que las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas han contribuido de manera esencial a la enérgica evolución del arte participativo en España, convirtiéndose en uno de los programas insignia del Ministerio de Cultura. Con esta publicación, en la que han participado algunos de nuestros maestros en las Jornadas, pretendemos producir, compartir y expandir conocimiento que contribuya a esa misma evolución en muchos otros lugares.

En 2011 acudí como participante a las III Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas. Llevaba más de diez años desarrollando proyectos de creación artística *con personas diferentes en contextos diferentes*; procuro asistir a cada jornada, seminario, encuentro. Creo que es fundamental el trabajo en red y quiero conocer a quienes comparten conmigo tarea. Tras aquellos dos días en La Casa Encendida recuperando oxígeno, sintiéndome menos sola y escuchando experiencias que me parecían imposibles en nuestro contexto, tuve la *suerte* de poder cruzar unas palabras con los organizadores de las Jornadas (Paz Santa Cecilia y Jaime Guerra) y, al día siguiente, de compartir una extensa e inspiradora charla con Maral Kekejian, representante de La Casa Encendida en la convocatoria y responsable de artes escénicas en dicha institución. Desde mi mirada de entidad de base, además de señalar el enorme potencial que tenían las Jornadas como punto de encuentro y como plataforma de visibilización de la diversidad territorial y de profesionales españoles, compartí con ella algunas ideas que podrían aportar al evento valores coherentes con las prácticas de arte inclusivo. Entre los aspectos a mejorar, comentamos la —todavía— escasa participación de agentes de la cultura y la necesidad de lanzar puentes con la realidad local o de ampliar los espacios de socialización en las Jornadas, así como la importancia de que los invitados internacionales conocieran el contexto en el que realizaban sus intervenciones.

Cuatro meses más tarde me propusieron acompañar en el desarrollo de los contenidos de las Jornadas al grupo de instituciones que componían el equipo organizador. Esta aventura fue haciéndose cada año más compleja, añadiéndose la tarea de producción del evento a la propuesta inicial de contenidos. Así fue como llegué a asumir la coordinación. Unos años de aprendizaje intensísimo y, en mi humilde opinión, de aportaciones necesarias a un diálogo entre la realidad de los profesionales, las entidades del sector y las instituciones integradas en el proyecto; cada uno desde su naturaleza y su misión. Poco a poco se instauraron unos modos de hacer estrechamente relacionados con el carácter y la articulación de los propios proyectos.

Comenzamos a trabajar partiendo de una temática anual transversal que aglutina los contenidos y se acompaña de un texto a modo de declaración de intenciones por parte del equipo organizador. Con el fin de abordar esas temáticas del modo más exhaustivo posible, hemos ido implementando una amplia diversidad de formatos de presentación y contenidos: las presentaciones de carácter teórico y reflexivas aportan marcos conceptuales, las mesas redondas sirven para sumar amplios y diversos puntos de vista, las presentaciones

de carácter práctico contribuyen a producir conocimiento a través de talleres artísticos y de metodologías de gestión (evaluación, financiación, trabajo emocional y creativo, desarrollo de proyectos, etc.).

Mantenemos relaciones continuadas en el tiempo con algunos expertos que, año tras año, nos sugieren temáticas, posibles invitados, etc., estableciendo un estrecho vínculo de colaboración y conocimiento mutuo.

Por otra parte, el encuentro anual de profesionales del sector en el entorno de las Jornadas ha promovido intercambios, colaboraciones e incluso algunas “redes” que están entre fogones en este momento. Para fomentar relaciones e intercambiar recursos e información entre participantes y entidades, organizamos dinámicas en los espacios informales que se generan en cada edición.

En 2013, con el objetivo de descentralizar y visibilizar la diversidad de territorios y contextos en el Estado, las Jornadas salen de Madrid. A partir de ese momento, cada año se celebran en una ciudad diferente, siendo acogidas por un socio local —en colaboración con otras instituciones y organizaciones locales— y poniendo especial atención en visibilizar el trabajo local directamente artístico o transversal. En Pamplona (2015), por ejemplo, el centro ocupacional para personas con diversidad intelectual El Molino (Fundación Ciganda) participó apoyando el trabajo de atención al público y a los participantes. En Murcia (2017) se incorporó la visibilización del teatro Pupaclown, el primer espacio escénico adaptado del Estado.

El impacto de la movilidad de las Jornadas ha sido altísimo, contribuyendo en muchas ocasiones a que instituciones locales se hayan sensibilizado y comprometido más con sus propuestas en términos de proximidad y se hayan mantenido las colaboraciones tras la celebración del evento. De cara a su asistencia a las Jornadas, se intensificó el trabajo de sensibilización a programadores y gestores culturales, un perfil de escasa presencia y cuya participación se vio fortalecida con la incorporación de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública.

Desde 2012 se realizan relatorías de cada edición, así como grabaciones en vídeo de todas las actividades que en ella se desarrollan. Ese material, libre de derechos, ha creado un banco de conocimiento compartido disponible en la web de las Jornadas.

EG

26

27

Un momento culminante de las Jornadas, por deseado, fue la incorporación, a partir de 2013, de programación de carácter artístico, lo que nos permite visibilizar trabajos considerados de referencia por su excelencia en el territorio del arte, a la vez que se fomenta la creación escénica por y para capacidades diferentes.

En 2015 se redacta el ideario de las Jornadas. Tras varios años de andadura, el equipo organizador había madurado en su conocimiento del sector y de las prácticas artísticas inclusivas, por lo que se decidió elaborar un documento que situara los principios en los que se fundamenta el proyecto.

Por último, y no menos importante, el trabajo de fidelización de los participantes a lo largo de estas diez ediciones ha sido crucial para el éxito del proyecto. Con cariño, nos referimos a los fans de las Jornadas, a quienes tratamos de conocer personalmente para retroalimentarnos a través de su experiencia y de su vinculación con las mismas.

Hoy, las Jornadas son referencia y punto de encuentro. Se han enriquecido con otros eventos y festivales que han aflorado desde 2009, pero siguen manteniendo su particular sello de identidad, basado en el desarrollo de los contenidos y la creación de red.

Celebramos diez años asombrados de la evolución del sector en nuestro país y buscando el mejor modo de acompañarla.

EG

2

Nadia Adame

29



Nadia Adame
(España / Estados Unidos)

Intérprete, coreógrafa y asesora en diversidad e inclusión

31

Comencé a los siete años a estudiar danza en el Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid. A los catorce tuve un accidente de tráfico que me causó una lesión medular obligándome a moverme en silla de ruedas durante un año, y desde entonces mi movilidad requiere de la asistencia de una muleta. Tras varios años de buscar opciones en España para mis nuevas habilidades, decidí viajar a otros países con el fin de encontrar otras formas de ver la danza y continuar mi formación. Obtuve la licenciatura de teatro en la Universidad de Colorado y trabajé con compañías como AXIS Dance Company (Estados Unidos) y CandoCo Dance Company (Reino Unido), donde mis habilidades eran respetadas y celebradas. Bailé con Mijaíl Barýshnikov en el Centro Kennedy de Washington D. C., en las Olimpiadas de Invierno de Salt Lake City y con grandes coreógrafos como Bill T. Jones, Stephen Petronio, Arthur Pita, Chevi Muraday, Asun Noales y Rafael Bonachela, entre otros. Durante diez años codirigí, con Mark Swetz, mi propia compañía en Madrid, Compañía Y, donde dábamos voz a la diversidad. Nos disolvimos en 2014 debido a la falta de apoyo económico. Actualmente resido en California, donde trabajo como coreógrafa, bailarina, actriz y consultora sobre diversidad e integración para varias compañías.

A través de mi trayectoria artística y personal en países como España, Reino Unido, Suiza y Estados Unidos, he llegado a la conclusión de que es más apropiado hablar de habilidades que de discapacidades. La palabra “discapacidad” significa no ser capaz de hacer algo, describiendo así a alguien como una persona inferior. La realidad difiere de esa descripción. Para poner un ejemplo, los movimientos que yo puedo hacer con mi muleta no los puede hacer un bailarín o una bailarina que no utilice muleta; ¿llamaríamos a esa persona discapacitada? De ahí que en este artículo hable siempre de habilidades diversas y no de “discapacidad”.

Las principales barreras con las que me he encontrado, en ambos lados del Atlántico, son el acceso a la formación de calidad para adquirir las habilidades necesarias, tanto técnicas como artísticas, y las limitadas oportunidades profesionales.

Durante mis estudios en la universidad de Colorado, en Estados Unidos, el departamento de danza no quiso darme el acceso a la licenciatura de danza debido a que no podía tomar una clase de *ballet* durante un semestre. Mis estudios previos en el conservatorio durante seis años no eran suficientes para demostrar mis habilidades. El profesorado no estaba capacitado para hacer adaptaciones ni abierto a otros tipos de cuerpos que no fueran los

Nadia Adame

“tradicionales” de la danza. Incluso hoy en día, cuando voy a escuelas de danza y quiero acceder a las clases para profesionales, me enfrento al mismo concepto: o los profesores no saben qué hacer conmigo o me sugieren que haga lo que quiera en una esquina. Ninguna de estas opciones me ayuda a mejorar mi técnica ni mi visión artística. La realidad es que la mayor parte del profesorado no está preparado para impartir clases a personas con habilidades diversas, ya que no recibe apoyo de las instituciones y, por tanto, no tiene las herramientas y los conocimientos necesarios. En general, las posibilidades diferentes son ignoradas y se sigue queriendo hacer las cosas de una forma tradicional y arcaica donde lo nuevo no tiene espacio. Incluso si se tiene acceso a clases “adaptadas”, dicha formación es puntual y no continua, con clases de una hora una vez a la semana o cursos de verano una semana al año.

Durante los estudios de cualquier carrera, se tiene un profesor como guía, se accede a clases de diferentes profesionales en el campo elegido, se hacen trabajos, se investiga, se cometen errores y de ellos se aprende; así uno establece su voz y su opinión. Las artes escénicas deberían seguir el mismo principio y patrón. Para llegar a un nivel profesional, se necesita un profesorado que, cuando se encuentre con un estudiante con habilidades diversas, no lo separe a un lado, sino que lo incluya y le proporcione la misma atención que al resto. Un profesorado que sepa cómo hacer adaptaciones; quizás yo no pueda hacer una *pirouette* en punta, pero podría hacerlo con la cabeza, con el torso o con la silla de ruedas. Es importante ver las posibilidades del estudiante y guiarle para mejorar esas habilidades desde un punto de vista técnico y artístico. A su vez, un profesorado preparado debería saber el objetivo de los ejercicios, no simplemente impartirlos según la tradición. Como ejemplo, el objetivo de un *tendu* es estirar, tradicionalmente el pie y la pierna, pero este mismo ejercicio se puede adaptar, se podría estirar el brazo y la mano si tenemos un alumno o una alumna que utiliza una silla de ruedas y lo que necesita es estirar esa parte del cuerpo. No es necesario ofrecer atención especial, como dirían en algunos casos, pero tampoco ignorar. Se necesita un profesorado con formación adecuada para enfrentarse a estos retos de inclusión y diversidad dentro del aula y de las artes escénicas. Esto sería beneficioso para todos los estudiantes y artistas al ofrecer una visión artística de las posibilidades diferente a la tradicional, sin límites para la creatividad.

Mis grandes mentores han sido personas que celebran mis diferencias físicas y artísticas, que ven las habilidades diversas como un valor y no como un impedimento. Actualmente, la preparación del profesorado se divide en especializaciones y una de ellas es la “educación especial”. Para crear un

alumnado completamente integrado e inclusivo, esa rama de “educación especial” debería ser impartida a toda aquella persona interesada en formar parte de la enseñanza, no como especialización, sino como asignatura obligatoria para que todo alumno y toda alumna tenga acceso a un profesorado variado. Durante los últimos años he observado un cambio importante en el nivel educativo por parte de varias instituciones, como el Conservatorio Superior de Danza de Madrid o la London Contemporary Dance School en Reino Unido. Aunque la preparación del profesorado sigue siendo limitada, la visión de la danza es más abierta y los profesores acogen al alumnado con interés y disposición.

Si hoy en día volviera a estudiar en una universidad estadounidense, no me negarían el acceso a los estudios de danza por tener unas habilidades diversas; sería discriminatorio e inaceptable. Quizás el profesorado no estaría preparado, pero la percepción de las habilidades diversas está cambiando y la sociedad y el mundo artístico están comenzando a ser más inclusivos.

Sin embargo, las oportunidades profesionales son muy limitadas. Existen compañías que son exclusivamente integradas en las que hay profesionales con habilidades diversas, pero las compañías “convencionales” abiertas a profesionales con habilidades diferentes son escasas, por no decir inexistentes. ¿Qué compañía aceptaría a una bailarina en silla de ruedas o con síndrome de Down, por muy buena técnica que tuviera? ¿Podría siquiera acceder a las audiciones o en la preselección la dejarían fuera?

A su vez, las compañías integradas participan en festivales con otras compañías también integradas y, generalmente, son excluidas de festivales internacionales con más apoyo económico y con un público más diverso. Esto limita su crecimiento y su visibilidad no solo dentro de las artes escénicas, sino también dentro de la sociedad. Los festivales inclusivos se crearon para dar voz a estas compañías, pero la verdadera integración e inclusión estaría en que todo festival de danza, teatro y música tuviera la presencia de compañías integradas profesionales que pudieran presentar su trabajo, así como impartir talleres dentro del marco del festival. Esta visibilidad beneficiaría a las compañías con artistas de habilidades diversas y también expandiría su visión a la sociedad y a otros artistas. Coreógrafos y coreógrafas, directores y directoras, creadores y creadoras se abrirían a trabajar con artistas de habilidades diferentes si conocen ese trabajo. Así lo hicieron conmigo Asun Noales y Arantxa Sagaroy cuando vieron mi trabajo y me incluyeron en su producción *Afán*. Esta experiencia fue enriquecedora para ambas partes: para mí implicó el acceso

a técnicas de danza a las que no estaba acostumbrada; para ellas fue un abrir los ojos a diferentes oportunidades y formas de ver la danza, y para el público supuso descubrir algo distinto y que no esperaban.

Aunque no todo el mundo tiene las aptitudes necesarias para dedicarse profesionalmente a las artes escénicas, sí es cierto que ofrecer oportunidades profesionales y de formación aumenta dichas posibilidades. Para conseguir este objetivo, el profesorado debe estar preparado y apoyado por las instituciones, y las oportunidades profesionales tienen que comenzar a florecer dentro de las compañías y festivales “convencionales”. La visibilidad de las compañías integradas tiene que ser mayor, y para ello se necesita más apoyo económico, social y cultural.

Yo me marché de España no por placer, sino para buscar más oportunidades, las que no encontraba en mi país. Después de veinte años, las cosas van cambiando a paso lento en ambos lados del Atlántico, y lo que sí observo es una mirada más abierta hacia las personas con habilidades diversas. El camino a recorrer sigue siendo largo y lento, pero, con el apoyo de instituciones y profesionales, la creatividad inclusiva puede llegar a cada rincón beneficiando una integración social y artística tangible.

34

NA

Henrique Amoedo

35

3

**La isla de la danza...
de la danza inclusiva**



Henrique Amoedo
(Portugal)

Director artístico del grupo Dançando com a Diferença.
Investigador integrado en el Instituto de Etnomusicologia –
Centro de Estudos de Música e Dança

37 “Recuerdo perfectamente cómo ocurrió todo. Estaba paseando por el mercado, mirando las frutas, deleitándome con sus colores, sintiendo el aroma de cada una de ellas penetrar en mi nariz, activar mis sentidos y despertar mis deseos. Una verdadera delicia, un paseo por los sentidos.

Todo sucedió muy rápido. ¡Muy rápido! Un grito me sacó de ese universo de colores, olores y, por qué no, sabores. Un vozarrón fuerte de un hombre que, a juzgar por el sonido, también debía de ser fuerte.

‘¿Qué pasa? ¿No tienes otra cosa que hacer? ¡Déjame trabajar! Si no vas a comprar nada, aléjate de la fruta.’

De los gritos iniciales a la violencia total pasó un instante. Sentí a aquel hombre sobre mí.

Henrique Amoedo

Me pegaba en la cara, me daba muchos golpes y patadas. El delicioso aroma de la fruta desaparecía poco a poco, reemplazado por el olor a sangre. Sentí aquel miembro duro, su órgano sexual, entrar por mi nariz. Me la partió del todo y, después, aquellos movimientos repetitivos... aquel interminable entrar y salir.

¡¡¡Dejé de ver!!! Se hizo la oscuridad total porque mis nervios ópticos casi fueron arrancados, se soltaron violentamente llevándome a la oscuridad total. Sí, a la oscuridad total en la que he estado hasta hoy.”

Esta es una de las innumerables historias “alegres” que pueblan nuestras mentes. Se oyeron muchas carcajadas cuando uno de nuestros intérpretes, para describir cómo la ceguera irrumpió en su vida, se inventó esta escena y la narró a una nueva integrante del grupo. Nos encontrábamos en una habitación de hotel en Versalles y esa noche se inventaron más historias, mientras la recién llegada al grupo escuchaba esos relatos con mucha atención, pero también con espanto y recelo.

Además del cuento del ciego en el mercado, escuchamos el testimonio de una joven de diecisiete años que había decidido abortar —un delito en aquel momento— cuando le dijeron que el niño nacería con una discapacidad. Como consecuencia de ello, los profesionales de la Seguridad Social la obligaron a entrar en nuestro grupo. “Así tendrás que convivir con personas que tienen la misma condición que hubiese tenido tu hijo si hubiera nacido. ¡Ya verás!”, decía la muchacha relatando la conversación que tuvo con los profesionales. Otro participante añadió: “Yo fui abandonado por mi familia y entrar en este grupo fue como un rescate. Alguien me vio en la televisión y vinieron a buscarme. Ellos me salvaron”. “Son fantásticos”, dijo otro, mientras las carcajadas llenaban la habitación.

De esta forma relajada y con un sentido del humor muy peculiar —y que dice mucho sobre nosotros—, integramos a una nueva intérprete en nuestro elenco, durante un viaje. Precisamente su perspectiva, la de alguien que acaba de llegar a un nuevo grupo —que también podría considerarse como un nuevo lugar—, será el hilo conductor de lo que contaré a continuación. Y es que me identifico con la perspectiva de la recién llegada: conocer una nueva realidad y explorarla a fondo para comprenderla y, finalmente, sentirse parte integrante de ese universo. Desde la grandiosa São Paulo a la bella ciudad de Natal, en Brasil. Desde Natal al encuentro con la tierra de nuestros descubridores, Lisboa, y desde allí al descubrimiento de una realidad única, en la isla de Madeira. Me mudé a la isla poco después del 11 de septiembre de 2001 y nunca había sufrido unos trámites de embarque tan complicados, ya que solo habían transcurrido unos pocos días desde ese atentado terrorista que —como sabríamos más tarde— traería grandes cambios al mundo.

Desde que entré en el aeropuerto de Lisboa, con sus accesos fuertemente vigilados, hasta llegar a la sala de embarque tuve la sensación de tomar parte en una película cuya regla principal era la seguridad. El domingo tenía el día libre, por lo que pude saborear mi llegada a la isla de Madeira: verla y sentirla como nunca lo había hecho, pese a haberla visitado a menudo para

impartir cursos y talleres. Era consciente de que esta vez todo sería diferente, que mi mirada ya no era la de un visitante de paso, sino la de alguien que llega con la voluntad de aprender, enseñar y dar lo mejor de sí. La mirada de quien explora un espacio nuevo, la de alguien que acaba de llegar.

Además de todos los sueños que llevaba conmigo, me acompañaba la certeza de que durante un año estaría en aquel hermoso lugar en medio del Atlántico disfrutando del privilegio de trabajar en lo que más me gusta. ¡Fue un día lleno de sensaciones increíbles!

Ya han pasado más de quince años desde esos días que marcaron el inicio de nuestra trayectoria con ese primer año del proyecto piloto Dançando com a Diferença [Bailando con la Diferencia], y tengo la más absoluta certeza de que estamos siguiendo un brillante camino. Sigo, seguimos juntos, un maravilloso recorrido parecido a un río: sinuoso, pero lleno de sorpresas y belleza. Utilicé esta metáfora del río para describir, con palabras escritas, mi encuentro con los universos de la danza y de las personas con discapacidad en un artículo publicado en 1996, en un periódico institucional de Río de Janeiro (Brasil). Allá por 2001 existía, en la Región Autónoma de Madeira, una organización muy específica y eficiente en lo que se refiere a la educación especial. Bajo el paraguas de la institución pública que se ocupaba de todas las actuaciones realizadas en ese ámbito aplicando un modelo muy bien organizado y muy avanzado con respecto al del resto del país, había un servicio específico para las actividades artísticas desarrolladas por personas con discapacidad. La isla era, por lo tanto, un terreno fértil para poner en marcha nuestro proyecto de “danza inclusiva”, un concepto que aparecía por primera vez en 2002, cuando yo mismo presenté en Lisboa el proyecto final de mi maestría en Interpretación Artística — Danza, el curso que motivó mi llegada a Portugal.

Yo ya había trabajado, desde diferentes instituciones de Madeira, con niños y jóvenes con discapacidad en el área del teatro y la música, por lo que, en aquel terreno de alguna forma ya preparado y fructífero, sentamos las bases para que la perspectiva de la inclusión social a través de las artes pudiera implementarse, puesto que se trataba de un importante pilar en la propuesta de intervención de “danza inclusiva” presentada al Gobierno Regional de Madeira. Una propuesta que acabó por extenderse a los trabajos que ya venían realizándose. En mi equipaje —el de quien viene para quedarse por una temporada— traía la fascinación por lo nuevo, la voluntad de vencer nuevos desafíos y, principalmente, el concepto y las prácticas de un todo al que llamo “danza inclusiva”. En aquella época, mis vivencias eran, principalmente, las

HA

40

41

HA

que había acumulado durante mi experiencia con Roda Viva Cia. de Dança, la compañía que fundé en 1994 en la ciudad de Natal, en Rio Grande do Norte, siempre con el apoyo incondicional de mi orientador y amigo, el añorado Edson Claro. Hoy, otros registros han ido añadiéndose a aquellos y están grabados en quien soy. Van sumándose y ayudando a componer las diferentes capas sociales, psicológicas, filosóficas y artísticas que, junto con tantas otras, interfieren, definen y diferencian el hacer artístico de todos nosotros en Dançando com a Diferença.

Creo que la curiosidad fue lo que atrajo inicialmente a muchas personas a nuestro proyecto piloto en la isla de Madeira. El placer de bailar y de convivir, pero también el tesón de esas personas, hicieron que gran parte de ellas nos siguieran, pese a las dificultades prácticas para asistir a las clases, causadas, casi siempre, por una insuficiente red de transportes.

Durante esos nueve meses tuvimos aproximadamente ciento sesenta participantes. Personas con y sin discapacidad, cuyo principal interés era la experiencia de bailar juntos. En esa fase inicial se crearon también otros grupos de trabajo: los grupos secundarios y el grupo principal. En los grupos secundarios, la actividad se centró principalmente en los ámbitos educativos y de apoyo terapéutico, mientras que el grupo principal, que hoy llamamos Dançando com a Diferença, se centró en la actuación artística, sin olvidar los aspectos básicos (educativo y de apoyo terapéutico).

Nos damos cuenta hoy de que nuestro trabajo es reconocido y valorado no solo por especialistas del sector, sino también por el público en general e incluso por las personas más cercanas, es decir, los familiares y los amigos. Todos valoran lo que llevamos a escena, pero también valoran el desarrollo “total” de las personas que forman parte de nuestro grupo, tanto los intérpretes de nuestro elenco como quienes se involucran en las diferentes actuaciones de carácter educativo. El desarrollo de la autonomía personal a través de actividades cotidianas, como pueden ser el uso del transporte público, el cuidado del propio cuerpo o la capacidad de autorrepresentación, aunque no estén directamente ligadas a las técnicas de danza o no tengan tanta visibilidad, constituye un aspecto primordial de nuestra forma de intervenir y es muy apreciado también por el entorno de las personas que están con nosotros.

En la actualidad, nuestros colegas —y el hecho de que nos consideren a su mismo nivel representa un logro enorme por sí mismo— valoran la heterogeneidad del elenco de Dançando com a Diferença y creen que esa “diferencia”,

en lugar de ser una dificultad, como se pensaba anteriormente, puede suponer una capacidad añadida. En términos simplistas, es una clara transformación de algo negativo en algo positivo. El buen humor, como el que reflejaban los relatos con que iniciamos este texto, es algo que sigue motivándonos. Sin humor y bienestar no sería posible convivir con las dificultades de un trabajo que pretende modificar mentalidades. El paso del tiempo hace que veamos con otros ojos el lugar donde nos encontramos ahora y las personas con las que convivimos. La magia de la pasión inicial va desvaneciéndose y, cuando eso ocurre, hay que ser capaces de reemplazarla con la paz y la serenidad del amor. Y la motivación, creo yo, es uno de los principales ingredientes de ese amor. Una motivación que surge de la posibilidad de descubrir cada día lo mejor de las personas. A veces, por el camino, también descubrimos cosas que no son tan buenas. En un primer momento, esto puede parecer negativo, pero en muchas ocasiones se vuelve positivo después.

También nos motiva la posibilidad de conocer los procesos creativos de otros artistas y de poder construir con ellos nuevas obras, ya sean coreografías o películas, fotografías, instalaciones; en fin, nuevos productos artísticos. Y también nos sentimos motivados cuando estos artistas incorporan a su vida cotidiana alguna de las experiencias que han tenido con nosotros, bien incluyendo a personas con discapacidad, bien aplicando los principios del concepto de “danza inclusiva” en lo que hacen en su día a día. Nos motivan la amistad y las sonrisas con que somos recibidos cada día, en la oficina, en las clases o en los espectáculos. Nos motiva saber que la “danza inclusiva” forma parte de nuestro ser casi como un órgano vital.

En nuestro enfoque no cabe diferenciar entre los procesos de creación artística solo porque entre el elenco de intérpretes haya también personas con discapacidad. Estamos en *Dançando com a Diferença* para trabajar lo mejor que podemos, y eso vale para todos. No hay dudosas condescendencias, no hay medias palabras, no hay que tratar a los intérpretes con discapacidad como si fueran algo menor o mayor.

No hay nada nuevo en esto. Es una forma de ser que valora a todos como individuos, como seres humanos. Todos deben conocer y comprender las reglas para poder criticarlas; todos deben asumir sus responsabilidades y disfrutar de sus derechos. En cuanto a las personas con discapacidad, ellas también deben estar preparadas para desempeñar su papel social y hacerlo de manera eficaz, para no verse excluidas de una sociedad que no deja de demostrar, con innumerables acciones excluyentes, que no las quiere en

HA

42

43

HA

su seno. Por lo tanto, al abordar la inclusión queremos ser excluyentes. No estamos de acuerdo con ese discurso que, pese a ser comprensible desde un punto de vista teórico, sabemos muy bien —porque lo vivimos— que en la práctica y en lo cotidiano supone muchos momentos de verdadera exclusión. Hay que descubrir dónde están las capacidades de nuestros intérpretes con discapacidad y dónde están las capacidades de los intérpretes sin discapacidad, y tener muy claro que, en esta relación, podremos construir juntos algo diferente solo a partir del descubrimiento de las capacidades de cada uno.

La noción de “anormalidad” es algo que las personas con discapacidad viven todos los días, desde su nacimiento. La sociedad está organizada de tal forma que, pese a los innumerables avances, las personas con discapacidad sienten cada día que no encajan en ella, como si fueran inadecuadas para el espacio y las normas sociales vigentes.

La sensación de inadecuación y de anormalidad existe y no queremos que *Dançando com a Diferença* la refuerce. Se trata de hacer exactamente lo contrario, no desde un enfoque de aproximación a la anormalidad, sino desde una lógica de creación de nuevos horizontes estético-artísticos que puedan, a la postre, extenderse a la sociedad en su conjunto. La invitación dirigida a diferentes coreógrafos con el fin de que crearan obras para la compañía ha hecho que tengamos un importante repertorio, permitiéndonos acceder a espacios escénicos que de otra forma, quizás, no nos hubiesen abierto sus puertas. Por otro lado, hemos conseguido que, poco a poco, la posibilidad de crear obras para un elenco inclusivo pase a formar parte del imaginario de varios artistas. Resumiendo, paso a paso se conquistan nuevos e importantes espacios. Conservarlos es más difícil que conquistarlos, ya que se necesita un trabajo de continuidad, siempre con la atención puesta en la calidad artística y la constante preparación de los intérpretes, algo que hacemos con inmenso gusto.

Con casi treinta obras, *Dançando com a Diferença* puede ocupar un lugar destacado tanto por su repertorio como por la experiencia adquirida con los diferentes coreógrafos con los que hemos trabajado. Sentimos que hay grandes logros en nuestro universo, aquel que une la danza y la inclusión, el de la “danza inclusiva”, pero también sentimos que todavía hay un largo camino por recorrer. Hay mucho por hacer, hay mentalidades que debemos cambiar, hay nuevos objetivos que alcanzar, hay un mundo que conquistar. ¡Y es bueno que así sea!

La música como herramienta de integración, inclusión y cohesión social



45

Mikel Cañada

HA

44

Por ejemplo, hay vacíos legales. Algunos intérpretes bailan con nosotros desde hace diecisiete años. Durante todo este tiempo han participado en importantes obras de coreógrafos portugueses y han recibido muchas horas de clase con varios maestros. Muchos de ellos han tenido una trayectoria académica irregular y sus niveles de formación son bajos. ¿Saben que no hay posibilidad de reconocimiento académico alguno de todo lo que han aprendido hasta hoy?

Hay que pensar en un estatuto profesional de los artistas con discapacidad. Y también hay que solucionar la accesibilidad física de los teatros, no solo para el público, sino también para los artistas. Para poder cambiar todo esto tenemos que seguir trabajando. Tenemos que sensibilizar al público, a los directores de teatros y festivales, a la clase política. Y, sobre todo, tenemos que pensar en la capacitación profesional de los artistas con discapacidad. Poco a poco, con continuidad, calidad y coherencia en nuestro trabajo, ¡lo conseguiremos!



© Noah Saye

Mikel Cañada
(España)

Músico y mediador musical. Presidente de la Red de Organizadores de Conciertos Educativos y Sociales (ROCE) y coordinador del Departamento Educativo de la Orquesta Sinfónica de Euskadi

47

Los años que han corrido paralelos a las siempre estimulantes Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, que este año 2018 han celebrado su décima edición, no han sido buenos años para el mundo de la cultura, tampoco para la música. Hemos retrocedido en numerosos aspectos; muchas interesantes iniciativas, algunas de ellas ya consolidadas por sus magníficos proyectos, han caído de la noche a la mañana. No, no han sido “buenos tiempos para la lírica”. La pregunta ahora es cómo afrontar el futuro, entender la complejidad del momento actual, observar la manera en que se ha comportado nuestra sociedad en esta dura travesía, en qué medida vamos a aprender de lo ocurrido y qué elementos queremos poner en valor para, desde la música, contribuir a construir una sociedad más justa e inclusiva.

1. Un material mágico, la música

La música es ese lenguaje que no necesita ser explicado, es lo que es o, más exactamente, es lo que suena. Cualquier persona que tenga la capacidad de escuchar interacciona con la música y tiene una vivencia íntima con ella. Recientemente se ha descubierto que la memoria musical reside en un rincón mágico y protegido del cerebro, tan protegido que hasta al alzhéimer le cuesta llegar¹. En un proceso que comenzamos a descifrar poco a poco, el cerebro traduce los sonidos en imágenes y sensaciones, que conectan directamente con nuestras emociones, para luego guardarlos a buen recaudo.

El camino que recorren en nosotros las notas musicales, con sus frecuencias, timbres y ritmos, es diferente en cada uno de nosotros en la medida en que todos somos diferentes, y es precisamente en ese camino donde existe una comunión en nosotros mismos, con los demás y con el mundo que nos rodea. Una comunión que no entiende de ideologías, de razas, de sexo, de condiciones o capacidades, lo que la convierte en un material precioso para trabajar con los diferentes planos del ser humano: cognitivos, emocionales, físicos, psicológicos o espirituales.

¹ – Según un estudio llevado a cabo en el Max Planck Institute for Human Cognitive and Brain Sciences [Instituto Max Planck de Ciencias Cognitivas y Cerebrales Humanas] de Leipzig, se ha conseguido ubicar por primera vez esas áreas relacionadas con la memoria musical, descubriendo que estaban casi intactas en enfermos de alzhéimer. El doctor Jörn-Henrik Jacobsen, responsable de este trabajo, indicó que las pruebas de diagnóstico mostraron con claridad que la memoria musical se localiza en la corteza cerebral motora suplementaria. A este rincón mágico de nuestro cerebro, el alzhéimer y su sombra destructiva no llegan con tanto impacto. La pérdida de neuronas es menor y la función de esta área sigue activa, continúa en funcionamiento.

Mikel Cañada

El periodista Iñaki Gabilondo, en su magistral conferencia inaugural del VI Encuentro de la Red de Organizadores de Conciertos Educativos (ROCE), celebrada en Madrid en julio de 2015², defendió con vehemencia cómo “la música nos ayuda a abrir los planos superiores, nos abre el mundo de la abstracción, es el mejor de los acompañamientos a ese lugar donde reside ese nivel superior del ser humano [...] no se puede vivir sin eso. El desarrollo de una sociedad en un plano de respeto necesita la música”.

Crear, interpretar, escuchar o interactuar con la música son acciones intrínsecas al ser humano que nos acompañan a lo largo de la vida. La música puede ser vivida como un mero entretenimiento o, en la medida en que queramos responder a planteamientos más complejos, podemos entenderla como una vía de crecimiento personal, de mediación en situaciones complejas, de comunicación y de transmisión de valores; se convierte así en una herramienta de cohesión de primer orden para una familia, un grupo, una comunidad o una sociedad. Ver a los franceses de toda raza y condición cantar juntos su himno nacional en multitud de actos para espantar el horrible dolor de los atentados terroristas de 2015 y 2016 conmovió al resto del mundo. Quizás fuese patriotismo, pero quizás también lo que ocurría es que les consolaba sentirse unidos a través del canto.

2. La música en tiempos revueltos: luces y sombras

El análisis del estado de la música en España en los últimos diez años es un jarro de agua fría para todos los que nos dedicamos a la cultura y a la música, y peor aún para todas las personas a las que la crisis ha dejado en la estacada. Las cifras no son buenas desde ningún punto de vista, en ningún estilo musical, salvo si destacamos que el alud de datos negativos que comenzó en 2006 se ha detenido por fin en 2015 y 2016. Sin embargo, dado que somos tendentes al optimismo, nos inspiraremos en las teorías de Benjamin Zander³, que, en sus famosas conferencias TED⁴, afirmaba que en lugar de pensar que la música en vivo se muere, podemos darle la vuelta a esa afirmación y pensar en la gran oportunidad que supone tener tanta gente a la que convencer de que nuestra propuesta es apasionante.

2 — VI Jornadas ROCE, “No hay educación sin música”, conferencia celebrada en Auditorio Nacional, Madrid, el 2 de julio de 2015.

3 — Benjamin Zander, director de orquesta británico nacionalizado estadounidense.

4 — www.youtube.com/watch?v=d-7GrKIVVfc

MC

48

49

Las sombras: lo que nos cuentan las cifras

Porque quizás uno de los problemas más acuciantes que tiene el mundo de la música en vivo actualmente es la falta de público, algo que condiciona prácticamente a todas las industrias musicales relacionadas. La crisis económica es responsable solo en parte, porque ya antes el punto de partida no era bueno en España y el mundo de la música en vivo debatía y reflexionaba en todo el mundo sobre el envejecimiento del público y la falta de la necesaria renovación para mantener las actuales estructuras.

Según los datos que proporciona el Anuario SGAE de 2017, actualmente se programan menos conciertos que hace diez años, tenemos menos espacios donde realizarlos, con el consiguiente descenso del número de espectadores, y, como colofón, la recaudación es también cada vez menor. En la música clásica hemos perdido casi un millón de espectadores en diez años; en la música popular se han perdido nueve millones de espectadores. Es decir, que todo a lo que aspirábamos antes de la crisis y las propuestas que se venían poniendo en marcha al comienzo del siglo XXI relacionadas con las nuevas audiencias han quedado en un triste suspense... Pero es el momento de recomponernos y recomenzar.

Obviamente, en esta difícil coyuntura, quienes mejor han resistido —aunque no sin dificultades— han sido las instituciones musicales del sector público, algunas de las cuales han conseguido incluso mejorar sus indicadores en cuanto a público, abonados o recaudación manteniendo las mismas estructuras, pero modernizando su imagen y diversificando su oferta. En contraposición, incapaces de soportar el envite de la crisis, han sucumbido muchas iniciativas privadas, tanto de música clásica como de música popular, jazz u otros estilos. Muchas de estas iniciativas, ligadas a bancos o cajas de ahorro, han desaparecido completamente, dejando el circuito musical notablemente menguado.

Las luces: lo que nos cuentan los proyectos

Como una pequeña y modesta intervención musical que afectaba a once personas, comenzó el proyecto que hoy se ha convertido en el paradigma de las acciones que utilizan la música como herramienta de transformación social en todo el mundo. Quiere el tiempo que, mientras escribía este artículo, se apagase una potente luz para quienes nos dedicamos a la mediación musical, la de José Antonio Abreu, que nos ha mostrado que sí, que es posible, que la música puede ser transformadora y desplegar todo su potencial, cuando el

MC

ideal es ayudar a las personas, a tu gente, al eslabón más débil de la sociedad. Quizás, como manifestaba Simon Rattle en el conmovedor documental *Tocar y luchar* de 2006, la aparición del Sistema de Orquestas de Venezuela sea el acontecimiento musical más importante de los últimos sesenta años.

Esta iniciativa a la que Abreu dedicó su vida, un proyecto en el que ahora participan más de cuatrocientos mil niños y niñas, ha sido sin duda una revolución que nos ha mostrado un camino posible para contribuir, desde la música y su potente mensaje, a mejorar nuestro mundo, a que muchas personas recuperen la autoestima, la dignidad y la capacidad de soñar y crear. Es así de sencillo. La música está ahí, siempre, con todo su potencial intacto, y somos nosotros los responsables de decidir qué hacer con ella.

Así, lentamente y en el mismo periodo de crisis, diferentes iniciativas han ido surgiendo en nuestro país, proponiendo intervenciones musicales en contextos y espacios diversos: en hospitales, en auditorios de hospitales, en geriátricos, en centros especializados en el tratamiento del alzhéimer, en prisiones, en centros de discapacidad, en barrios, junto a colectivos en riesgo de exclusión social, en centros educativos o en centros educativos de alumnado con necesidades especiales; siempre a través de propuestas musicales innovadoras y especialmente diseñadas para cada colectivo.

Una intervención musical que ha evolucionado enormemente en diferentes comunidades autónomas es la que se realiza en hospitales, de forma organizada y continuada, mediante proyectos como Música en Vena, que lleva realizados en los últimos cinco años, en la red hospitalaria pública de la Comunidad de Madrid, más de dos mil doscientos microconciertos en planta, hospitales de día y auditorios de hospitales, en los que han participado más de seis mil músicos voluntarios de distintos géneros musicales —jazz, clásica, músicas del mundo, folk, pop o flamenco— y de los que se han beneficiado más de cuarenta y cuatro mil pacientes.

Por otro lado, es importante diferenciar entre las iniciativas que tienen que ver con acercar la música a diferentes públicos, continuando con la democratización del acceso a la misma, tarea que llevan a cabo principalmente las instituciones musicales sostenidas por el sector público, de las iniciativas de carácter educativo y de aquellas que utilizan la música como herramienta para trabajar en la inclusión, la integración y la cohesión social, y que generalmente parten del mundo asociativo o incluso de ciertas personas individualmente.

MC

50

51

Creemos que una de las buenas noticias que nos ha traído la difícil coyuntura actual es precisamente que estos ámbitos tan diferentes como son el asociativo, el institucional, el privado y el educativo han comenzado a caminar juntos como aliados necesarios para llevar a cabo determinadas actuaciones.

En el marco de esta interacción podemos ver proyectos liderados por asociaciones y apoyados por instituciones públicas y privadas, como puede ser LÓVA (La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje), proyecto educativo conjunto entre SaludArte y el Teatro Real, y al que posteriormente se han unido los Amigos de la Ópera, los Teatros del Canal y la Fundación Daniel & Nina Carrasco; o a músicos de catorce orquestas sinfónicas españolas de la AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas) trabajando mano a mano con personas con discapacidad intelectual y mediante el desarrollo de ocho federaciones de Plena Inclusión en el proyecto Mosaico de Sonidos, con el apoyo de la Fundación BBVA.

Un sutil cambio de paradigma: la mediación cultural

Coincide este movimiento musical de carácter social con los cambios y evoluciones de nuestra sociedad. Cada vez con más fuerza, la ciudadanía no quiere únicamente ser un mero espectador de las propuestas artísticas; no, las personas quieren participar, quieren establecer una relación más directa con el objeto artístico. Además, cada vez vivimos más y mejor, y la formación a lo largo de la vida se convierte en otro factor a tener en cuenta en la ecuación de la cultura.

Se trata, entonces, de que las instituciones musicales sean capaces de entretejer una nueva relación entre lo que denominaremos el objeto artístico, la música, y el público. Pero no solo las instituciones musicales se ven interpeladas en este cambio de paradigma, también el colectivo de músicos. La excelencia artística es, en este contexto, un requisito importante, sí, pero también la empatía, la flexibilidad y la capacidad de transmitir el mensaje musical desde diferentes formatos y miradas; talleres de creación, conciertos participativos, encuentros público-artistas, conciertos alternativos, experiencias multidisciplinares...

Tal y como lo expresa la periodista de la Universidad Católica de Chile M. Inés Silva⁵: “Si queremos luchar contra la exclusión y fomentar la participación ciudadana, tendremos que establecer juntos diferentes estrategias en

5 — M. Inés Silva, máster en “Patrimoine, Culture et Développement” por la Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, y candidata a doctora en “Sociologie de la Culture” por la Université Pierre-Mendès-France, Grenoble.

MC

función de los diferentes públicos a los que queramos interpelar, realizando diferentes intervenciones, promoviendo la interpretación de los proyectos artísticos y culturales, aportando las herramientas necesarias y el mayor número posible de claves de lectura para que los públicos puedan construir su propia relación con estos objetos y elaborar así una mirada crítica”. Es decir, debemos realizar una labor de mediación cultural.

3. Retos de futuro

La responsabilidad de las instituciones musicales

Como hemos dicho anteriormente, gran parte de las iniciativas de carácter social emprendidas en los últimos años han sido lideradas por asociaciones, individuos o colectivos que han ido recorriendo, como le ocurrió a Abreu con su proyecto de Orquestas Infantiles, un largo camino hasta conseguir el apoyo institucional necesario para consolidarse y crecer.

En este sentido, creemos que las instituciones musicales públicas más importantes del país, y que tienen recursos económicos y organizativos para ello, deben ser capaces de entender las diferentes realidades que las rodean y las características de los diversos colectivos para quienes la música sigue siendo de muy difícil acceso. Tienen que ser también valientes e innovadoras a la hora de liderar proyectos educativos y sociales de manera que la sociedad en general se sienta interpelada y atraída por sus propuestas.

Creemos también llegada la hora de que estas mismas instituciones cuenten con departamentos o servicios socioeducativos estables específicamente dedicados a esta labor de mediación. Manuel Cañas⁶ ofrece datos muy interesantes a este respecto en su tesis doctoral “Evaluación y calidad de programas educativos en instituciones musicales”, comparando las plantillas de orquestas de España, Reino Unido, Estados Unidos y Canadá, y concluyendo: “mientras el tamaño medio de las plantillas orquestales es equiparable al nivel internacional, el volumen de los equipos de gestión es reducido y sensiblemente menor. Y, en el caso de la educación, exiguo y escandalosamente menor”.

En nuestra opinión, uno de los retos más importantes y urgentes que tenemos por delante es articular estructuras organizativas estables dentro de nuestras

6 — Manuel Cañas Escudero, doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de Granada. La cita que sigue de este autor está tomada de la p. 146 de su tesis doctoral.

MC

52

53

instituciones musicales que sean capaces de afrontar esta nueva realidad social y cultural contando con profesionales formados específicamente para ello, con el fin de llevar a cabo proyectos a largo plazo que fidelicen diferentes tipos de público, trabajando siempre en los estándares de calidad artística, pero desde la perspectiva constante de servicio a la comunidad.

La responsabilidad de las instituciones educativas

Los datos aportados relativos a la situación de la música en España no dejan lugar a dudas de la gravedad de la situación, cuyas diferentes consecuencias no afectan únicamente al entramado musical; afectan también a la falta de oportunidades laborales de los jóvenes músicos. Probablemente la generación actual es la más numerosa, la más diversificada vocal e instrumentalmente, la más igualitaria desde la perspectiva de género y la mejor preparada que hayamos tenido nunca en nuestro país. Desgraciadamente es también el momento en el que menos oportunidades laborales les podemos ofrecer para desarrollar sus proyectos profesionales y de vida.

Esto nos lleva a otro reto importante sobre, precisamente, el perfil del músico del siglo XXI y en qué medida estamos formando a las nuevas generaciones para esta nueva realidad. En nuestra opinión, existen seis grandes áreas que engloban los diferentes perfiles profesionales de la música:

1. Enseñar y transmitir: profesor, musicólogo, musicoterapeuta, pedagogo...
2. Acompañar, administrar, gestionar: gerente, mánager, responsable de mecenazgo, responsable de comunicación, responsable de las relaciones con el público...
3. Interpretar, componer, dirigir: artista, intérprete, solista, camerista, director de orquesta, compositor, creador sonoro...
4. Acción cultural y social, mediador: responsable de las acciones sociales, programas de mediación musical, músico mediador...
5. Factura instrumental: lutier, constructor de instrumentos, restaurador de instrumentos...

MC

6. Producción: productor, ingeniero de sonido, productor de audiovisuales, regidor de espectáculos...

De estas seis grandes áreas que engloban las diferentes profesiones de la música, la formación que se imparte en los conservatorios, centros y escuelas superiores de música en España se centra básicamente en *interpretar, componer y dirigir*. Todas ellas, formaciones básicas e imprescindibles, pero sería interesante diversificar la oferta en los estudios de posgrado para poder ofrecer una especialización en las seis áreas citadas.

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)⁷ certifica que en la actualidad (2018) existen homologados por el Ministerio de Cultura un total de veintisiete títulos de máster en enseñanzas artísticas vinculados a las enseñanzas de música e impartidos en conservatorios, centros autorizados y escuelas superiores de música. De estos, veintiséis se centran en la interpretación, la composición y la dirección, y solo una de las propuestas de posgrado, el “Máster en enseñanzas artísticas: las artes escénicas en y para la discapacidad”, de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Escuela Superior de Canto y Conservatorio Superior de Danza “María de Ávila” de Madrid, ofrece una opción de especialización diferente y además de marcado carácter social.

Una perspectiva de género

Otro de los retos que tiene el mundo musical actual en nuestra sociedad es, en primer término, tomar conciencia del machismo imperante en el mundo de la música, fundamentalmente en la gestión y la dirección musical, y, en segundo término, seguir avanzando en la igualdad ya desde la formación. Actualmente solo hay una directora titular y dos gerentes mujeres en España, de entre las veintisiete orquestas profesionales que existen, una desigualdad que no se puede obviar y de la que se habla poco o nada.

MC

54

55

Conclusión

Más igualdad, mayor inversión e implicación de las instituciones musicales públicas y privadas y del colectivo de músicos, una formación conectada con la realidad social que amplíe las perspectivas laborales y la puesta en marcha de acciones de mediación musical en diferentes contextos para fomentar la participación con una clara y explícita voluntad de servicio a la comunidad pensamos que son las claves que pueden ayudar a remontar este complicado momento de la cultura y de la música, y contribuir a la cohesión en nuestra sociedad.

MC

5

François Matarasso



© Stephen Hatton

François Matarasso
(Reino Unido)

Artista comunitario y escritor

59 “No quiero arte para unos pocos, de la misma manera que no quiero educación para unos pocos o libertad para unos pocos.”

William Morris, *The Lesser Arts* (1877)¹

François Matarasso

¹ – William Morris, *News from Nowhere and Other Writings*, Londres, Penguin Classics, 1998, p. 253.

El arte participativo —y me refiero a la creación de arte mediante la colaboración entre artistas profesionales y no profesionales— está experimentando un periodo de crecimiento importante, gracias a la búsqueda por parte de las instituciones culturales públicas de nuevos enfoques de inclusión social. Esta práctica, antes marginal en el ámbito del arte, se ha convertido en algo habitual en los últimos veinte años; cada vez tiene un mayor reflejo en los programas institucionales y en el trabajo de las fundaciones independientes. Además, se van abriendo paso iniciativas híbridas, como las que combinan el arte y la salud, a través del ejercicio de la profesión, reuniones profesionales e investigación académica. Pero, sobre todo, las instituciones culturales están evolucionando para cubrir la demanda pública de nuevas formas de relacionarse con el arte y la cultura. Hoy es muy frecuente que organizaciones como la Philharmonie de Paris (Francia), el Finnish National Theatre (Finlandia) o la Compañía Nacional de Danza (España) trabajen con grupos comunitarios. Este trabajo suele estar dirigido a fomentar la inclusión de distintos públicos en los programas existentes, como sucede, por ejemplo, con las interpretaciones dirigidas a personas con demencia del West Yorkshire Playhouse (Reino Unido). Sin embargo, también existe un interés patente en el potencial de la cocreación artística con participantes no profesionales.

París, Helsinki, Madrid. La mera mención de estos lugares pone de manifiesto que el arte participativo es ya una práctica de ámbito europeo, incluso mundial. En la década de 1970 había calado con fuerza en los países angloparlantes y en los contextos poscoloniales; sin embargo, era mucho menos frecuente en la Europa continental. Esto se debía, en parte, a las diferencias a la hora de plantearse la relación entre cultura y estado, pero también a las distorsiones de esta relación creadas a ambos lados del “telón de acero” durante la Guerra Fría. Esto ha cambiado por completo: en los últimos años he sido testigo de trabajos excepcionales realizados en Portugal, Serbia, España, Polonia, los Países Bajos y Grecia.

A pesar de tratarse de contextos tan distintos, el trabajo tiene mucho más en común de lo que cabría esperar. El arte es, por naturaleza, característico del lugar y de la cultura en los que surge. Sin embargo, los procesos creativos presentan similitudes notables, lo cual da lugar a semejanzas en su forma. UstatShakirt trabaja con docentes y alumnos en Kirguistán para transmitir la música y el teatro tradicionales. Las actividades que he observado en las áreas rurales más recónditas próximas a la frontera china eran nuevas para mí por su formato musical, las historias y el idioma. Sin embargo, las acti-

FM

60

61

vidades de enseñanza y de los talleres me resultaron sorprendentemente familiares, al igual que la confianza, el respeto y el placer que los jóvenes obtenían a través de su participación. Estas experiencias confirman mi convencimiento de que crear arte es a la vez una necesidad y una capacidad de carácter universal. Los caminos que nos llevan hasta él, al igual que las formas de expresión de nuestra imaginación, pueden ser infinitos. Además, en el arte participativo se comparten valores humanos básicos entroncados en el respeto por la integridad y la aportación de cada persona.

En estos valores radica otra de las similitudes notables de este trabajo: su importancia para las sociedades inclusivas, tolerantes y democráticas. Hay muchas maneras de equilibrar la balanza entre artistas profesionales y no profesionales. Sin embargo, los mejores trabajos que he visto son siempre aquellos que permiten que todos los participantes asuman con confianza su lugar en el grupo y, por ende, simbólicamente, en la sociedad.

Fue una producción teatral española la que me alertó por primera vez sobre el cambio que estoy describiendo y me impresionó precisamente por ese motivo. *Migranland* fue una creación conjunta, para el festival Temporada Alta de 2013, de Àlex Rigola y catorce participantes locales, todos ellos inmigrantes en la ciudad catalana de Salt. La producción final se desarrolló a partir de conversaciones sobre sus vidas en otros países y sus experiencias sobre la migración. Se trataba al público como si fuesen recién llegados conducidos a un centro de detención bajo intensas medidas de seguridad y, a lo largo de la tarde, iban surgiendo poco a poco las historias de las personas. *Migranland* fue un montaje teatral inmersivo de calidad, pero también un trabajo sobresaliente de arte participativo que, al utilizar por igual la voz artística de profesionales y no profesionales, creaba una experiencia única y no realista, sino real. Al actuar como artistas, aunque solo fuera para esta ocasión específica, los catorce hombres y mujeres interpretaron sus papeles como compañeros, a pesar de no ser aún conciudadanos.

El resultado es un arte que trasciende lo meramente artístico. En el marco del festival, la exigencia de reconocimiento de esta obra se convirtió en una declaración política que no se limitaba a la pura retórica. Al invitar a personas que vivían en una situación legal incierta a hacer teatro con ellos y en pie de igualdad, los artistas profesionales no estaban hablando de inclusión: la estaban llevando a cabo. Incluso aunque los efectos fuesen simbólicos y temporales, como sucede en todas las obras dramáticas, cambiaron la percepción de los participantes sobre sí mismos y sobre su lugar en la sociedad.

FM

Además, a juzgar por la respuesta, transformaron también las percepciones del público, como viene haciendo el teatro desde sus inicios.

Migranland fue una iniciativa del programa “Arte para la Mejora Social” de la Obra Social La Caixa. “Arte para la Mejora Social”, iniciado en 2008, es otro ejemplo de normalización del arte participativo. En sus diez primeros años, la Obra Social La Caixa ha invertido cuatro millones y medio de euros en apoyar 345 proyectos de arte participativo en toda España. El programa forma parte de un compromiso más amplio con el uso del arte para la inclusión social que abarca conciertos participativos, exposiciones itinerantes para acercar la cultura a las personas y una iniciativa impresionante dirigida a interconectar los centros culturales y sociales. Más de mil quinientas organizaciones sociales se han inscrito para organizar sus propias visitas subvencionadas a conciertos, obras de teatro o museos a través del sitio web Apropra Cultura, que les permite controlar el qué, el cómo y el cuándo de su participación en la cultura.

En Portugal, la Fundação Calouste Gulbenkian mantiene un compromiso parecido a través de su programa PARTIS (Prácticas Artísticas para a Inclusão Social), lanzado en 2015. También en este caso, la intención es principalmente social. PARTIS es una iniciativa de la rama de desarrollo humano de la fundación y no de su programa de arte. Sin embargo, una vez más, sus resultados son notables. Los proyectos suscitan la participación de inmigrantes, personas con discapacidad, presos, escolares y comunidades en riesgo de exclusión de áreas urbanas y rurales en la creación de obras de teatro y ópera, exposiciones de arte, fotografía, festivales, música y películas. El programa, que actualmente inicia su tercer ciclo, demuestra lo que ya sabían los artistas veteranos que trabajan en el campo de la inclusión: que una gran ambición artística no está reñida en absoluto con los valores sociales; antes al contrario, la disciplina y el esfuerzo que se requieren para crear un arte de calidad son lo que recompensa a las personas y materializa la posibilidad de un cambio profundo tanto para ellas como para quienes las conocen a través de su arte.

Trabajar en un campo relativamente nuevo tiene sus ventajas y sus inconvenientes. Puede ofrecer un alto grado de libertad de pensamiento y de acción, puesto que todavía no existe una forma establecida de hacer las cosas. En ocasiones, siento que allí donde hay más experiencia en el trabajo cultural participativo existe el riesgo de que la gente crea que sabe cómo todo debe llevarse a cabo; los éxitos anteriores se convierten en objetivos que hay que repetir y los proyectos precedentes rigen la elección de los

FM

62

63

FM

siguientes. En los últimos años, los trabajos que más me han impresionado han sido de lugares donde esta rigidez todavía no se ha fraguado, especialmente en los países mediterráneos y de Europa oriental. En ellos, la profunda fe en el arte parece inspirar obras ambiciosas y valientes.

Pero la falta de experiencia también puede hacer que sea más fácil cometer errores o llevarnos a reinventar con mucho esfuerzo prácticas consolidadas. Al no existir demasiada documentación escrita sobre este tipo de trabajo, no resulta fácil comprender su lenguaje y sus normas ni aprender de los demás. Y es difícil ver los montajes de otros, ya sean artistas individuales o instituciones, porque para ello hace falta dedicación y poder viajar. Para una actividad que todavía suele depender de presupuestos reducidos, esto a menudo es un lujo inasequible. Por ello, lo habitual es trabajar en marcos relativamente aislados, aunque, gracias a internet y al vídeo digital, ahora resulte mucho más fácil ver lo que hacen otras personas que en los primeros años del arte comunitario.

En este contexto, las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas cobran especial relevancia. Permiten a los artistas y a las organizaciones levantar la vista de las exigencias cotidianas de su propio trabajo —que les obligan a fusionar las tareas financieras y administrativas con otras más gratificantes como la creación artística y las relaciones humanas— y mirar a su alrededor para ver lo que están haciendo otros. Este entorno nos ofrece la oportunidad de ver montajes que nos inspiren para hacer algo diferente o mejor —y también montajes que nos reafirmen en nuestro convencimiento de lo que *jamás* queremos hacer—. Permiten descubrir nuevas ideas y situaciones, y aprender de cómo han respondido otras personas a los mismos problemas que nos preocupan o a los que pronto tendremos que enfrentarnos. Pero, seguramente lo más importante, permiten a los artistas que trabajan en la periferia de sus propias instituciones, de las comunidades con las que interactúan o incluso de su propia profesión hacer amigos y aliados que saben lo que es vivir en ese entorno marginal y conocen, como nosotros, la euforia y la alegría que aporta la cocreación cuando sale bien.

Este tipo de oportunidades son escasas. Los festivales y los congresos de arte son bastante frecuentes, puesto que las giras son la esencia misma de los sectores creativos. Sin embargo, sacar el trabajo comunitario de su contexto supone el riesgo de vaciarlo de su significado. Tampoco es fácil o siquiera posible pedir a artistas no profesionales, que tienen otras prioridades y problemas, que se adentren en el terreno para ellos desconocido de un evento dirigido a artistas profesionales. Todo requiere tiempo, dinero, atención e



Claudio Pansera

65

64

FM

imaginación por parte de unas personas que apenas consiguen alcanzar sus propios objetivos. Esto explica por qué estas Jornadas son el único encuentro de este tipo en España y por qué son tan importantes para el futuro de la práctica del arte socialmente inclusivo y participativo en la península Ibérica. Personalmente, aprendí muchísimo en las de Sevilla y A Coruña, donde pude conocer a distintos artistas y ver trabajos memorables.

La generación pionera de artistas comunitarios británicos (1968-1986) se autodesignó como un movimiento porque tenían la ambición de cambiar el mundo del arte. Y lo consiguieron, a pesar de los costes personales que les acarreó. Pero lograron ser un movimiento porque se reunían regularmente en asambleas regionales y congresos nacionales. Resulta fácil infravalorar la importancia de este tipo de encuentros; es mucho más atractivo financiar otros proyectos artísticos, pues sus consecuencias resultan bastante más evidentes. Sin embargo, creo que, sin estas Jornadas que acaban de celebrar su décimo aniversario, probablemente el arte participativo en España no se habría desarrollado con tanta fuerza y rapidez.

Si hoy nos acercamos a la visión de la cultura inclusiva de la que hablaba William Morris hace ciento cuarenta años, es gracias a la imaginación, la creatividad y el compromiso de miles, tal vez ya cientos de miles, de artistas profesionales y no profesionales. Pero también es gracias a quienes los apoyan, incluidas las instituciones y las personas que hacen posible, por ejemplo, el encuentro anual en el marco de estas Jornadas. Sin embargo, el efecto de su trabajo no será visible allí donde tienen lugar estas reuniones. Será patente en el arte que crearán las personas que asisten a ellas una vez que regresan a sus propias comunidades.



Claudio Pansera
(Argentina)

Gestor e investigador cultural

67 Claudio Pansera

Una recurrente pregunta en toda jornada o congreso sobre cultura y política es si el arte puede realmente modificar las realidades. Para poder mostrar el entramado social existente detrás del nuevo movimiento del arte social en Argentina, analizaremos algunos componentes de este campo de activismo cultural¹. Un campo en el que el Grupo de Teatro Catalinas Sur puede calificarse como exitosa semilla del teatro social argentino.

Un marco general: arte o teatro social

Para entender el teatro que genera una mejor calidad de vida de las personas aportando salud social, es indispensable poder comprenderlo como una de las vertientes del teatro social, y a su vez contemplar a este como una de las principales y más exitosas herramientas que tiene el movimiento del arte social.

Si pensar en teatro es pensar automáticamente en conjunto (como mínimo, actores y público, más gente que piensa, escribe, educa, organiza, difunde y evalúa para producir ese acontecimiento *convivial* único²), pensar en salud implica el mismo razonamiento: no existe la salud individual; no existe una persona sana sin ser parte de una sociedad y un medioambiente saludables.

De esta forma, cada individuo saludable no solo tiene en cuenta su equilibrio saludable interno, sino que se convierte en un activo participante para la modificación de las realidades problemáticas que lo pueden rodear. Así, la salud deja de ser un estado abstracto y pasa a ser el medio o recurso que tiene un individuo para desarrollar su vida diaria y para construir mejores realidades.

Definiremos el arte social como toda actividad de creación artística que funciona más allá de su sentido espectacular o producción de objetos o bienes culturales, tangibles o intangibles, con objetivos de incidir en una comunidad.

1 – Para la elaboración de este análisis, estas han sido las principales fuentes: Marcela Bidegain, Mariana Marianetti, Paola Quain, *Teatro comunitario: vecinos al rescate de la memoria olvidada*, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2008; Claudio Pansera, *Teatro y salud. Entre el caos biológico y el arte terapéutico*, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2017; *La utopía teatral*, largometraje documental de Adolfo Cabanchik: www.youtube.com/watch?v=j69tbUbTgvs.

2 – Según sostiene el investigador argentino Jorge Dubatti, la institución ancestral del “convivio” es el punto de partida del teatro: la reunión, el encuentro de un grupo de personas en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas. Véase Jorge Dubatti, “Cultura teatral y convivio”, *Revista Conjunto*, n.º 136, La Habana, abril-junio de 2005.

Elige trabajar en entornos o con personas social o culturalmente desfavorecidas, privilegiando formas de creación colectiva para proponer algún tipo de modificación de la realidad en la que se desarrolla, a través de cualquiera de los procesos intermedios de desarrollo de un proyecto artístico: la formación o capacitación de los creadores o intérpretes; los procesos de investigación creativa de una obra; los procesos de elaboración, registro, puesta en escena, exhibición o reproducción individual o seriada; los mecanismos de difusión y/o promoción del bien u objeto producido; las etapas de análisis o evaluación de lo realizado³. Participar de esos procesos aporta experiencias únicas a los participantes en el desarrollo de la sensibilidad, un mayor conocimiento de su cuerpo y posibilidades, la ejercitación de la escucha y la empatía, la práctica democrática de debatir y construir en grupo y, finalmente, la paciencia de esforzarse para ser parte de un proceso y poder disfrutar de los resultados.

En este marco, podemos aventurar una definición más específica para lo que denominaremos teatro social argentino: llamaremos así a toda aquella actividad de las artes escénicas que trasciende su sentido espectacular, trabajando para proponer cambios en las realidades problemáticas donde se desarrolla, en cualquiera de los procesos intermedios de desarrollo de un proyecto teatral: capacitación, creación, producción, puesta en escena y evaluación. La particularidad está dada por las características de la realidad teatral de nuestro país, Argentina, donde existe una fuerte inserción en la comunidad artística, un reconocimiento social y una historia fuertemente marcada por el movimiento cultural del teatro independiente, que comenzó en 1930 y generó formas de producción y de funcionamiento autogestionado con marcada ideología anticomercial, las cuales dieron como resultado una realidad y modelos de producción actual de gran riqueza artística y organizacional.

Los componentes básicos del teatro social argentino son la herramienta artística adecuada (el componente constitutivo del teatro es la acción, imprescindible para producir transformación de realidades) y la sensibilidad social expresada normalmente en términos de solidaridad —como actitud desinteresada de accionar por el otro—. El teatro como posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales.

3 — Esta definición fue realizada en 2009 para mis apuntes de cátedra: *Apuntes. Materia: Diseño de proyectos socioeducativos desde lo teatral*, Licenciatura en Gestión y Producción Teatral, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

CP

CP

69

Es un campo de desarrollo que viene existiendo de forma paralela y muchas veces en contacto con la creación artística vinculada al mundo del espectáculo. La denominación geográfica, argentino, es para diferenciarlo de otros modelos de teatro social existentes, como los que se conocen en España o en Brasil. En España, asociado a una corriente de dramaturgos de principios del siglo xx que escribían sobre problemáticas políticas o sociales puntuales, como Miguel Hernández con la Guerra Civil española, o el gallego Manuel Lugrís Freire en la reivindicación del regionalismo. En Brasil, más cercano en el tiempo, Augusto Boal comienza a desarrollar hacia 1960 su Teatro del Oprimido, uniendo la participación del espectador/destinatario que propone el sistema de la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire y el compromiso político de las obras que desarrollaba Brecht con su teatro épico.

Buscando generar un marco teórico referencial desde distintas ciencias, podríamos señalar como conceptualmente afines algunos componentes teóricos que abarcan líneas relacionadas con la política, la educación popular y la mirada sociológica de teóricos que estudian los movimientos sociales. Una mirada con muchos puntos coincidentes es la del sociólogo español Josep Marquès⁴, que estudia las relaciones entre lo natural y lo “normal” en las sociedades contemporáneas. Afirma que las sociedades tienden a naturalizar lo ya instituido, con lo que se pierde la capacidad de cuestionar los saberes establecidos. En los modelos de poder vigentes hay cada vez más utilización de las tecnologías de la información y comunicación para fijar valores culturales dominantes cuidadosamente elegidos que no alteren la continuidad de quienes ejercen dicho poder. Al rechazar lo instituido como lo natural, podemos asumir que somos capaces de modificar microrrealidades, o que somos capaces de generar nuevas realidades.

¿Quiénes pueden crear e imaginar nuevos futuros? Indudablemente, los artistas tienen un entrenamiento muy útil al respecto: audacia para pensar lo que no existe (todavía), el conocimiento de los pasos a seguir, la energía para poner en marcha esa idea y la pasión para poder sostenerla contra los embates que sufren las propuestas innovadoras.

Paulo Freire propone una mirada coincidente desde la *educación popular*, donde plantea el conocimiento como eje liberador de la conciencia crítica.

4 — Josep Vicent Marquès González (Valencia, 29 de noviembre de 1943 – 4 de junio de 2008), sociólogo y escritor español; catedrático y profesor del Departamento de Sociología y Antropología de la Universidad de Valencia. Para almas inquietas, uno de los títulos sugeridos de este autor es *No es natural. Para una sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Anagrama, 1982.

CP

La educación es considerada como una toma de conciencia de la realidad, una lectura del mundo que precede a la lectura de la palabra⁵. Así, podemos pensar el arte como práctica y herramienta de apropiación simbólica que puede plantear nuevos modos de estar en el mundo, proponiendo al sujeto ser un participante activo de su propio aprendizaje, tanto en el rol de docente como en el de alumno, con el objetivo de hacer uso del conocimiento como elemento liberador.

¿Quiénes trabajan su formación desde la perspectiva del conocimiento generativo? Los artistas sociales se especializan en una pedagogía práctica con aprendizaje desde la acción. Y todos sus integrantes suelen ser multiplicadores de saberes, educadores y estudiantes a la vez.

En su formulación de la *modernidad líquida*, el filósofo y sociólogo polaco Zygmunt Bauman analiza las nuevas formas de abordaje de las problemáticas sociales, desde respuestas no convencionales y al margen de pensamientos dogmáticos, destacando la capacidad de los actores sociales para *adaptarse* al envase social contenedor. El poder se adapta a cualquier formato que le permita seguir dominando, y las resistencias también adoptan nuevas dimensiones. Uno de los principales problemas que señala para nuestra sociedad occidental es el de la convivencia con *el otro*⁶, la intolerancia con lo distinto a mí. Para ello, explica que las defensas utilizadas son la separación del otro excluyéndolo, la asimilación del otro despojándole de su otredad y la invisibilización del otro para que desaparezca de nuestro mapa mental.

¿Qué respuestas ofrece el arte social? Todos los proyectos trabajan pensando en el otro: sus circunstancias, su cultura, sus saberes, sus posibilidades y necesidades. Se construyen a partir de la detección de necesidades sociales. Usando la ductilidad que ofrece la herramienta artística, las respuestas van cambiando de formato de acuerdo con cada situación en particular.

Por último, no quiero dejar de mencionar al psiquiatra argentino Enrique Pichón-Rivière. De acuerdo con el marco teórico de la psicología social, de la que fue uno de sus principales impulsores, señala que la meta de los grupos operativos es aprender a pensar. Y para aprender a pensar, un individuo

5 — Entre otras muchas de sus obras, pueden leerse algunas de las principales ideas de Paulo Freire en *El acto de leer y el proceso de liberación*, México D. F., Siglo XXI, 1983, o en *Pedagogía de la indignación*, Madrid, Ediciones Morata, 2001.

6 — A los que les pueda interesar el concepto de la "otredad", recomiendo leer al filósofo argentino Rodolfo Kusch y su análisis del *otro* en las comunidades antiguas en América.

CP

70

71

necesita del otro, sea con presencia o con cualquier forma de expresión (un discurso, un diálogo, etc.) que da sentido al hecho. Así, pensar es siempre pensar en grupo. Pichón-Rivière considera la psicología social como una crítica de la vida cotidiana, una permanente interrogación que nos permite cuestionar nuestras prácticas en la medida en que tiendan a naturalizarse. Al cuestionarse lo cotidiano, también se cuestionan las prácticas institucionales y se desnaturalizan las relaciones de poder.

El arte social funciona, en la gran mayoría de los casos analizados, en forma grupal. A partir de un bagaje de conocimiento inicial, las permanentes miradas de lo producido estimulan la aparición de nueva información. En su fomento de la participación de los individuos, potencia los recursos individuales y colectivos.

La prehistoria del teatro comunitario

Si consideramos que encontramos restos tangibles de arte hacia el 90000 a. C.⁷, comenzando su etapa rupestre, y que hasta el 500 a. C. no existió el autor⁸ como figura creadora reconocida, es claro que la historia del arte estuvo siempre ligada a la producción anónima y colectiva, como patrimonio de la humanidad entera: el *arte social*. El arte individual o industrial surge en la época moderna con la aparición de la imprenta y de la pintura de caballete, cuando la firma de un artista individual pasa a ser un bien de un mercado que evoluciona rápidamente.

El Grupo de Teatro Catalinas Sur nació hacia 1983 en la zona sur de Buenos Aires, en el tradicional barrio de La Boca. La Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur convocó a Adhemar Bianchi para impartir talleres de teatro a los vecinos en las plazas. No es un hecho menor que, en el final de una sangrienta dictadura militar, una organización barrial llevara adelante una iniciativa que implicaba reconquistar el espacio público. Así se fija un concepto fundacional: el teatro comunitario es un proyecto teatral de la comunidad y

7 — Según el antropólogo Robin Dunbar, hace unos seiscientos mil años el *Homo sapiens* desarrolló un tamaño de cerebro similar al actual, por lo que estima que es en esta etapa en que aparece el lenguaje humano. Desde ahí hasta unos símbolos sombreados con ocre rojo hallados en costas al sur de África en el 90000 a. C., hay una etapa donde pueden haberse desarrollado artes verbales, de las que, junto a cantos y danzas, no quedan registros fehacientes. La palabra escrita aparece hacia el 3500 a. C.

8 — En Grecia están los primeros registros históricos de autores de pinturas, obras arquitectónicas o literarias. Pero no hubo un reconocimiento popular al artista creador hasta el Medievo, reconocimiento que se fortaleció en el Renacimiento.

CP

para la comunidad. Trabaja desde la inclusión y la integración; por lo tanto, está abierto a toda persona que se acerque y quiera participar de manera voluntaria y con la pasión como eje motivador. En él, todos tienen un lugar, sin distinción de edad, sexo, nacionalidad, religión o ideología política. Su metodología esencial consiste en un funcionamiento horizontal en la toma de decisiones artísticas, de gestión y también políticas.

En una época con preponderancia estética del teatro popular y el teatro callejero, el grupo desarrolla la idea de *fiesta teatral*; cada espectáculo es multitudinario (cien vecinos-actores en escena) y mezcla las raíces culturales de un barrio de inmigrantes: la opereta y la zarzuela (aportes italianos y españoles), el candombe (fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular), el sainete (esa mixtura de criollos inmigrantes en el patio del conventillo), el circo (donde nació nuestro teatro nacional) y la murga (de larga tradición popular en La Boca). Todo en el teatro comunitario se piensa en función de la concepción grupal. Sus integrantes se van formando en distintos talleres, siguiendo un modelo del teatro independiente donde todos deben capacitarse en distintos roles: la limpieza del espacio de trabajo, la preparación de vestuarios, la difusión, la venta de entradas, la atención del bufé y la interpretación de varios personajes en la obra. Desde su concepción, las obras se preparan con varios intérpretes para cada papel, lo que permite que, en caso de ausencia de algún vecino-actor, otros puedan reemplazarlo sin alterar las agendas de trabajo. No se establecen roles protagónicos, sino que se busca la rotación y complementariedad de los integrantes, como en los sistemas cooperativos, al no tratarse de profesionales, sino de vecinos que se especializan (aun los artistas profesionales que participan suelen hacerlo desde un rol de vecinos, acomodándose al sistema de producción). En estos treinta y cinco años de existencia, no solo se fueron sumando los hijos de los primeros integrantes; hay un fomento permanente de la participación de la comunidad para que sus miembros se vayan involucrando en el proyecto, primero como público, luego participando con apoyos económicos (club de socios), produciendo desde algún taller o actividad complementaria y, por último, invitándolos a ser parte de los ensayos.

Inspirados en esta experiencia comunitaria, en 1996 nace, dirigido por Ricardo Talento, un segundo grupo, Los Calandracas, que ya realizaban actividades de perfil social desde 1988 y que comenzaron un proyecto comunitario en su barrio bajo el nombre de Circuito Cultural Barracas.

CP

72

73

CP

Tejiendo la red

El año 2001 fue el momento crucial del movimiento de los grupos de teatro comunitario. La crisis social producto de la desocupación, el hambre y la violencia produce un masivo vuelco a los espacios públicos. Todo transcurre en la calle: debates, movilizaciones, presentaciones y representaciones. Aprovechando esta movilidad ciudadana y la vocación y voluntad de los grupos de teatro comunitario Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas de incentivar, retransmitir y apoyar la formación de otros grupos de la misma naturaleza, se conformaron nuevos grupos con vecinos de distintos barrios, reunidos con el objetivo común de contar sus historias individuales y, desde ellas, la situación general y la de su lugar de pertenencia.

Los temas de las obras suelen referirse específicamente a problemáticas que visualizan o padecen sus integrantes: pueblos que desaparecen por la clausura de ramales ferroviarios, niños en situación de vivir en la calle, cierre de fábricas y desocupación, marginación de monumentos, destrucción del medio ambiente. También son frecuentes las recreaciones de las propias historias, comenzando con los inmigrantes, gauchos y pueblos originarios, hasta los tiempos actuales o visiones futuristas. En estos casos es importante la apropiación de la herramienta comunicacional para dar su propia versión de los hechos o de su historia, generando sus propios relatos, y automáticamente cuestionando la historia oficial.

El trabajo en conjunto de los grupos de todo el país originó la Red Nacional de Teatro Comunitario⁹, con grupos en distintos estados de desarrollo, que suelen realizar ciclos y festivales conjuntamente.

Hoy en día podríamos esbozar distintas variantes de los proyectos. El teatro rural comunitario se desarrolla en pequeñas ciudades (varias de menos de mil habitantes) con muy altos porcentajes de participación, lo que implica también impactos sociales distintos. Muchas veces, el proyecto de teatro comunitario es el proyecto del lugar, lo que da identidad al pueblo. Entre los colectivos que responden a este modelo, podemos señalar a los grupos bonaerenses Patricios Unidos de Pie (Patricios, partido de Nueve de Julio, 700 habitantes), Arte Comunitario Timotense (Timote, partido de Carlos Tejedor) y los grupos alrededor del proyecto del Teatro Comunitario de Rivadavia, que a su vez reúne grupos de pequeñas localidades y parajes rurales cercanos (González Moreno

(2000 habitantes), América (13000 habitantes), Sansinena (630 habitantes), Roosevelt (200 habitantes) y Fortín Olavarría (1200. habitantes).

Otro subgrupo puede estar definido por un espacio de trabajo muy particular: las estaciones de tren en desuso. En pueblos donde dejó de pasar el tren, se generaron espacios vacíos, llenos de significados. Los edificios de las estaciones, galpones, talleres, casas de jefes y operarios de la estación pasaron a ser símbolos de abandono y lenta desaparición. Por eso, la acción de recuperar esos espacios por parte de grupos teatrales es mucho más que un hecho artístico. Esos grupos decidieron resignificar los espacios y construir sentido en ese sinsentido. Las primeras obras de estos grupos suelen tener muchos puntos temáticos en común, ligados a la nostalgia por lo perdido y a las expectativas por lo que se pueda generar. Algunos grupos en esta línea son: Los Guardapalabras de la Estación (Catamarca), Okupas del Andén (La Plata) o el mencionado Patricios Unidos de Pie (provincia de Buenos Aires).

A modo de síntesis: fortalezas del arte

- Implica al espectador. La obra llega directamente a lo emocional del espectador sin instancia de elaboración intelectual. La primera vista ya le provoca un sentimiento: gusto o disgusto, atracción o rechazo. La lectura de esas primeras sensaciones es una de las principales observaciones para diagnósticos.
- Es ruptura neocodificadora. Todo creador rompe con una definición dada de la realidad y genera su propia versión.
- Es placentero. Consumir o producir arte genera satisfacción por motivación estética (emocional) o lúdica (corporal).
- Desarrolla la creatividad. Impulsa el ejercicio de la imaginación creativa, como primer paso para pensar y crear nuevas realidades.
- Genera sentido. Aun en contextos de pocas posibilidades, crea riqueza expresiva, transformando la precariedad en potencia estética e ideológica.

CP

75

· Expresa lo oculto. Permite aproximarse a aquello que está por debajo del umbral de la conciencia; más allá de lo que se percibe y se ve.

· multiplica. El arte colectivo es potenciador de los recursos individuales, generando nuevas posibilidades en la suma directa.

· Es mediador emocional. Permite abordar conflictos internos a través de distintas herramientas que facilitan su expresión.

· Fomenta la participación. El arte colectivo estimula y atrae la participación por brindar un sentido de pertenencia.

· Construye ciudadanía. La creación colectiva facilita la comunicación entre pares desarrollando empatía y potenciando la funcionalidad democrática.

74

CP

Un panorama de las artes escénicas
y la discapacidad en el Reino Unido



Liselle Terret

77



Liselle Terret
(Reino Unido)

Directora del programa de la Licenciatura en Drama, Teatro Aplicado e Interpretación, University of East London. Miembro de la Higher Education Academy (FHEA)

79 “Para los actores de teatro con discapacidad, el mero hecho de dar permiso al artista que llevas dentro ya es un acto de desafío extraordinario.”

Bonnie Sherr Klein¹

Liselle Terret

¹ – Bonnie Sherr Klein, cit. en *Arts Smarts: Inspiration and ideas for Canadian Artists with Disabilities*, Vancouver, Society for Disability Arts and Culture, 2002, p. 41; también en Kirsty Johnston, *Disability Theatre and Modern Drama*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2016, p. 23.

La historia de la práctica de las artes relacionadas con la discapacidad en el Reino Unido es dilatada y compleja, y responde a la discriminación que impregna la sociedad. Esta discriminación continúa presente en el sector de las artes escénicas, donde las personas con discapacidad y sordas todavía han de enfrentarse cotidianamente a situaciones de exclusión. En el entorno actual de austeridad, de la cual se sigue culpando a los grupos marginados, las artes escénicas se utilizan con frecuencia como instrumento político para protestar contra la aparición recurrente de chivos expiatorios en nuestra sociedad británica. Las artes escénicas y relacionadas con la discapacidad han sido históricamente y continúan siendo un arma sumamente poderosa para cuestionar y modificar las barreras creadas por diversas actitudes que impiden que las personas con discapacidad accedan a los derechos humanos básicos. El año 2012 supuso, en este sentido, un momento importante en la historia reciente, cuando Jenny Sealey, directora artística del Graeae, codirigió la ceremonia inaugural de los Juegos Paralímpicos de Londres 2012.

La ceremonia inaugural de los Juegos Paralímpicos de Londres 2012 marcó la puesta de largo de las artes relacionadas con la discapacidad en el Reino Unido. Dos años después, los recortes del Access to Work [plan británico de acceso al trabajo], amenazan todos los logros conseguidos.²

El artículo de *The Guardian* publicado el 29 de julio de 2014 cuyo encabezamiento acabamos de citar permite conocer mejor nuestro pasado reciente, los avances actuales de las artes relacionadas con la discapacidad en el Reino Unido, el binomio discapacidad-teatro y el espectáculo *crip*³, que impulsa este campo hasta cotas inexploradas.

El modelo político-relacional de la discapacidad⁴ aporta un marco que permite estructurar el desarrollo de la discapacidad en el sector de las artes escénicas. Se ofrecen más adelante en este artículo algunos ejemplos de organizaciones británicas importantes orientadas a la discapacidad que avanzan con decisión y valentía a partir de los movimientos de artes relacionadas con la discapacidad que tuvieron lugar en las décadas de 1970 y 1980⁵.

2 — www.theguardian.com/stage/theatreblog/2014/jul/29/disability-arts-cuts-access-to-work-theatre

3 — Véase Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, Nueva York, NYU Press, 2006.

4 — Véase Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2013.

5 — www.disabilityartsonline.org.uk/Chronology_of_Disability_Arts

5

8

8

5

Pero, para entrar en contexto se requiere una breve explicación. Tradicionalmente, solemos referirnos al modelo social de la discapacidad⁶, que surgió en respuesta al modelo médico —también denominado “trágico”— de la discapacidad descrito por la OMS en 2001⁷, en el cual los expertos médicos hablaban en nombre de las personas discapacitadas y definían la discapacidad como una “pena” o una “tragedia” asociada con personas individuales. La discapacidad, pues, debía ser corregida y, si esto no era posible, quienes la padecían quedaban excluidos y eran “extirpados” de la sociedad, pasando a ser ingresados en instituciones que a menudo podían considerarse inhumanas. En respuesta a este enfoque, una serie de personas con discapacidad crearon el modelo social de la discapacidad y lideraron el movimiento que daría lugar a la ley británica contra la discriminación por discapacidad (Disability Discrimination Act) de 1995/2005⁸, que en 2010 sería sustituida por la ley británica de igualdad (Equality Act)⁹. Estas leyes protegen los derechos de las personas con discapacidad en materia de educación, empleo, vivienda y entorno. Sin embargo, como defienden Shakespeare y Watson¹⁰, el modelo social probablemente ha quedado obsoleto, pues solamente ofrece una comprensión limitada de la discapacidad en la sociedad.

Kafer acuñó en 2013 el modelo político-relacional de la discapacidad porque “reconoce la política de la interacción con la discapacidad en las relaciones y a través de ellas, no como un fenómeno aislado”, con lo que la discapacidad se ofrece como “espacio para la reinención colectiva”¹¹. El modelo político-relacional de la discapacidad supone contextualizar la discapacidad como fuerza política, puesto que subraya la potencia del espacio liminar situado entre el público y el actor. Es este espacio intermedio el que nos permite alejarnos de la dicotomía histórica entre discapacidad y no discapacidad. El modelo político-relacional posiciona la discapacidad considerando un grupo cultural minoritario que puede “trabajar activamente contra los sistemas opresivos existentes que se ciñen a las normas estructuradas.

6 — Véase UPIAS (Union of Physically Impaired Against Segregation), *The Fundamental Principles of Disability*, Londres, Disability Archive, Reino Unido, 1976; Michael Oliver, *The Politics of Disablement*, Nueva York: St. Martin's Press, 1990.

7 — Véase WHO (World Health Organization, 2001), *International Classification of Functioning, Disability and Health (ICF)*, en www.who.int/classifications/icf/icfbeginnersguide.pdf?ua=1 [acceso 28/03/2017].

8 — www.legislation.gov.uk/ukpga/1995/50/section/21 y www.legislation.gov.uk/ukpga/2005/13/contents

9 — www.legislation.gov.uk/ukpga/2010/15/contents

10 — Torn Shakespeare, Nicholas Watson, “The Social Model of Disability: An outdated ideology?”, en Sharon N. Barnartt, Barbara M. Altman, eds., *Exploring theories and expanding methodologies: Where we are and where we need to go*, col. “Research in Social Science and Disability”, vol. II, Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 2009, pp. 9-28.

11 — Alison Kafer, *op. cit.*, pp. 8-9.

De este modo, incita a reimaginar la sociedad desde un punto de vista más político y activista¹². McRuer utiliza el término *crip* para definir un concepto de discapacidad que se convierte en algo deseable, en oposición al “sistema de capacidad física obligatoria, que no debería ser la norma, sino que [...] [deberíamos] imaginar cuerpos y deseos que encajan más allá de ese sistema”¹³. Este atractivo deseable es lo que considero esencial para la fuerza motriz que impulsa las artes relacionadas con la discapacidad en el Reino Unido.

En este momento, cada vez son más los artistas con discapacidad, sordera, dificultades de aprendizaje y neurodivergentes que por fin están consiguiendo recibir el apoyo y el reconocimiento que merecen y por el que tanto han luchado. Esto les dota de visibilidad y, por supuesto, influye también en el sector “establecido” de las artes escénicas. En la televisión y el teatro profesional de carácter convencional, cada vez trabajan más personas con discapacidad (tales como Liz Carr o Sarah Gordy). Sin embargo, solo hay algunas agencias que incluyen a actores con discapacidad entre sus representados. Es el caso de Simon and How¹⁴, una de las agencias importantes que acepta actores con dificultades de aprendizaje.

Cabe destacar que la riqueza de la práctica a la que aludimos aquí se basa en el trabajo de compañías, activistas políticos y profesionales de las artes relacionadas con la discapacidad que se formaron hace más de diez, veinte o treinta años. Hablamos de Graeae, Shape, Mind The Gap, Heart N Soul, Disability Arts Online, Matt Fraser, Katherine Araniello o Alison Lapper, que representan algunas de las actividades de las artes escénicas que han sentado las bases para nuevos activistas. Desde ahí, una serie de organizaciones ilustran los tipos de práctica actuales que han abierto la puerta a la creación y consolidación de nuevas alianzas y formas de trabajar eliminando las barreras y ofreciendo una plataforma para que los artistas con discapacidad creen obras innovadoras y rebeldes. Se describen a continuación algunas de ellas —Diverse City, Unlimited, Creative Minds, Ramps on the Moon, A Different Way y Access All Areas—, ejemplos reales del cambio que se ha operado en el ámbito de la discapacidad en su relación con las artes escénicas.

12 — Véase Robert McRuer, *op. cit.*

13 — *Ibidem*, p. 32.

14 — www.thestage.co.uk/news/2017/talent-agency-theatre-company-team-represent-learning-disabled-actors/

57

82

83

17

Diverse City se constituyó en 2005 con el objetivo de crear plataformas que permitiesen revelar las voces silenciadas, los talentos excluidos y las historias ocultas. Diverse City siempre crea proyectos valientes en colaboración con sectores establecidos de las artes escénicas, además de impartir formación sobre prácticas inclusivas de la discapacidad. En este momento trabajan en colaboración con Bristol Old Vic en la obra *The Elephant Man (El hombre elefante)*, protagonizada por Jamie Beddard, un actor con discapacidad que da vida a Joseph Merrick. Esto supone un importante paso respecto a la práctica habitual de utilizar a un actor sin discapacidad que “actúa como un discapacitado”. Otro de sus logros fue *Extraordinary Bodies*, un espectáculo circense de trapecio en el que artistas con discapacidad física realizan una actuación arriesgada e “impensable” que cuestiona, a través del arte, las actitudes limitadoras hacia la discapacidad.

Unlimited nació en 2012. Se trata de un programa de encargos artísticos que permite llevar al público británico e internacional obras nuevas de diversos ámbitos realizadas por artistas con discapacidad, con la intención de “cambiar las percepciones respecto a las personas con discapacidad encargándoles [...] obras nuevas, vanguardistas, de alta calidad”¹⁵. Entre 2013 y 2016, Unlimited ha apoyado trabajos que han visto más de ciento treinta mil personas. Se trata de un festival en constante crecimiento que ofrece espacios para debates vitales y es fundamental para impulsar a los artistas con discapacidad y llevarlos a los espacios convencionales. Estamos ante una organización importante e innovadora que rinde homenaje, nutre y promueve la nueva estética de la escena relacionada con la discapacidad.

Creative Minds fue fundada en 2013 por un grupo de artistas con dificultades de aprendizaje que deseaban controlar cómo eran representados en las artes escénicas. Por desgracia, todavía se considera a las personas con dificultades de aprendizaje “incapaces” de conseguir nada, como si nunca pudieran dar la talla. Injustamente, a menudo solo experimentan las artes como alguna forma de terapia o apoyo. A lo largo de un lustro, Creative Minds puso en marcha una serie de iniciativas nacionales que incluían conversaciones con el sector de las artes escénicas para expresar su derecho a dirigir y crear su propio trabajo, en lugar de limitarse a ser dirigidos. Jez Colborne (*Irresistible*) fue uno de los primeros artistas con dificultades de aprendizaje que recibió un encargo de Unlimited y compartió sus experiencias en la 2014 Creative Minds Conference¹⁶.

15 — weareunlimited.org.uk/

16 — disabilityarts.online/magazine/opinion/creative-minds-north-arts-conference-difference/

Ramps on the Moon se creó en 2014 a partir de la fusión de siete compañías teatrales británicas y la Graeae Theatre Company. Lleva más de seis años realizando giras, impartiendo formación e incluyendo a los actores con discapacidad en espacios y producciones convencionales. Su finalidad consiste en cambiar el posicionamiento de la discapacidad en los espacios teatrales establecidos, de forma que se convierta en una parte inesperada del sector. El programa pretende generar cambios profundos en las oportunidades de empleo y las opciones artísticas para los artistas con discapacidad y los equipos creativos, además de obrar un cambio cultural en las organizaciones participantes, de tal forma que la accesibilidad se integre en los procesos de reflexión e influya en los procesos de creación del teatro. Además de impartir cursos para el personal, cada año montan y llevan de gira espectáculos inclusivos.

A Different Way es una compañía creada por Daryl Beeton, autor y actor de teatro con discapacidad, cuya intención es abordar la ausencia de representación de artistas con discapacidad en el segmento del teatro para públicos jóvenes. A Different Way genera oportunidades de explorar cómo llevar la “voz de los jóvenes con discapacidad al centro del planteamiento creativo”¹⁷. Para ello, trabaja con diversas compañías teatrales consolidadas con el fin de desarrollar e impulsar, en el sector del teatro para públicos jóvenes, un enfoque dirigido a “trabajar con (y no para) jóvenes con discapacidad”¹⁸.

Access All Areas es una “compañía urbana galardonada y revolucionaria, integrada por artistas con autismo y dificultades de aprendizaje”¹⁹, fundada originalmente en 1976 bajo el nombre de Rainbow Theatre Group. Con sede en los Graeae Theatre Studios de Londres, su trabajo emblemático es un teatro inmersivo, de corte político y muy específico en función del lugar en que se representa, y cuyos artistas actúan en espacios situados fuera del teatro. Su proyecto más reciente, Madhouse Re:Exit²⁰, es una respuesta a los recortes económicos, al aislamiento, al maltrato y a la institucionalización de las personas con dificultades de aprendizaje que, en la actualidad, suele terminar con el aislamiento domiciliario. Uno de los actores, Cian Binchy, lo expone así:

Antes nos encerraban en una institución psiquiátrica de por vida. Ahora estamos atrapados en casa y, en algunos sentidos, nuestra habitación se convierte en una institución,

17 — darylbeeton.com/a-different-way/

18 — Ibidem.

19 — www.disabilityartsinternational.org/artists/profiles/access-all-areas/

20 — www.accessallareatheatre.org/madhouse-reexit/

57

84

58

17

porque estamos confinados en ella sin nada que hacer. Nadie nos hace caso y nos tratan como si no existiéramos.²¹

En 2013, ante la exclusión formativa de las personas con dificultades de aprendizaje, Access All Areas creó una diplomatura de un año conjuntamente con la Royal Central School of Speech and Drama²². Esta iniciativa, que obtuvo en 2015 el premio Guardian University Award por la diversidad de su alumnado y la ampliación del espectro de participantes²³, nació con una clara finalidad:

“[...] en respuesta a la exclusión que sufren los adultos con dificultades de aprendizaje en los cursos profesionales de educación superior relacionados con las artes escénicas” y reafirma al artista como cocreador en los espectáculos corales y en solitario, con el fin de desarrollar nuevas formas estéticas de interpretación y prácticas pedagógicas posdramáticas, experimentales y, con frecuencia, específicas del lugar donde se producen. Se centra en “subvertir y desafiar los valores y supuestos hegemónicos experimentados por las personas con dificultades de aprendizaje”.²⁴

El éxito de estos estudios no deja de aumentar. Todos los años se gradúan entre diez y quince intérpretes y actores, muchos de los cuales entran a formar parte de compañías profesionales o crean las suyas propias, o bien realizan montajes en solitario o giras, e incluso obtienen papeles en programas de televisión.

En el verano de 2016 trabajé con varios estudiantes de la diplomatura y fui cocreadora de un cabaret punk rock de carácter político, Not F**ckin’ Sorry²⁵ (NFS), cuya producción se llevó a Duckie y al Soho Theatre. NFS recibió las influencias de la discriminación y lucha personal que habían experimentado los miembros de esta compañía colaborativa de intérpretes. También participé en el diseño de la producción, para el que decidimos recuperar los *freak*

21 — www.thelowry.com/news/learning-disabled-artists-platform-to-campaign-and-provoke-in-madhouse

22 — Liselle Terret, “Re-Positioning The Learning-Disabled Performing Arts Student as Critical Facilitator”, en Sheila Preston, ed., *Applied Theatre: Facilitation. Pedagogies, Practices, Resistance*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2016. www.cssd.ac.uk/course/performance-making-diploma-learning-disabled-adults

23 — www.theguardian.com/higher-education-network/2015/mar/19/student-diversity-category-award-winner-and-runners-up

24 — Sally Mackey, Liselle Terret, “Move Over, There’s Room Enough: Performance Making Diploma: training for learning disabled adults”, *RiDE, The Journal of Applied Theatre and Performance*, 2015, vol. xx, n.º 4, pp. 1-5.

25 — performanceprocesses.wordpress.com/

shows, los espectáculos de fenómenos de la época victoriana en los que se exhibían cuerpos con discapacidad, y reapropiarnos de estas funciones discriminatorias para dar la vuelta a esta mirada discapacitante.

A partir de experiencias autobiográficas, pero alejándonos de las narrativas individuales para hallar una manera colectiva de interpretar las consecuencias de la discriminación, jugamos con los estereotipos, alardeamos de los cuerpos, utilizamos metáforas para transmitir el dolor o la exclusión, y rompimos la cuarta pared para crear un cabaret beligerante, extravagante y político en el que los intérpretes verbalizaban, con su actuación y sus palabras, “no nos disculpamos por lo que somos, ¿algún problema?”: “experiencias, narrativas e historias de personas con discapacidad [...] para resaltar la grave dimensión política de la discriminación que sufren”²⁶.

Queríamos saltar de la compasión al orgullo y de ahí al activismo político. Trasformamos las experiencias personales trágicas en personas *crip*, con discapacidad y extrañas, sí, pero también rebeldes, sexis, beligerantes y enfadadas sobre el escenario.

*Not F**ckin’ Sorry* hacía suyo el *freak show*²⁷ como medio para exponer las experiencias discriminatorias y voyeuristas que todavía padecen las personas con dificultades de aprendizaje²⁸ (*learning disabilities*; LD, por sus siglas en inglés) y neurodivergentes²⁹, así como para alejar a los artistas con LD

26 — disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-glasgow-lecture.pdf

27 — Eli Clare, “Freaks and Queers”, en Margaret Hobbs, Carla Rice, eds., *Gender and Women’s Studies in Canada: Critical Terrain*, Toronto, Women’s Press, 2013, cap. xv, pp. 145-159.

28 — El término “dificultades de aprendizaje” es una etiqueta polémica. Para una explicación en profundidad sobre la complejidad y la política del término, véase Matt Hargrave, *Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire / Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 21-27. Sin embargo, en el sitio web del British Institute of Learning Disabilities, la definición es la que sigue: “El término ‘dificultades de aprendizaje’ es una etiqueta y una etiqueta solamente consigue describir un aspecto de una persona; una persona con dificultades del aprendizaje es siempre, ante todo, una persona”: www.bild.org.uk/about-bild/aboutbild/

29 — Véase Judy Singer, *Odd People In: The Birth of Community Amongst People on the “Autism Spectrum”*. A personal exploration of a New Social Movement based on Neurological Diversity, Sydney, Faculty of Humanities and Social Science University of Technology, 1998. Singer escribe lo siguiente: “En mi opinión, el significado de ‘espectro autista’ reside en su alusión y previsión de una ‘política de la neurodiversidad’. Los ‘neurologicamente diferentes’ representan una nueva incorporación a las categorías políticas que ya nos son familiares, tales como clase, género o raza, y permite aumentar el conocimiento del modelo social de la discapacidad. El auge de la neurodiversidad permite llevar la fragmentación posmoderna a un nuevo nivel. Del mismo modo que en esta era posmoderna las creencias antes sólidas terminan desvaneciéndose, también se disuelven los supuestos que consideramos verdades absolutas, a saber, que, a grandes rasgos, todos vemos, sentimos, tocamos, oímos, olemos y clasificamos la información más o menos de la misma forma (a no ser que padezcamos una discapacidad visible)”; pp. 12-13.

57

86

78

17

del posicionamiento deshumanizado inherente al modelo médico de la discapacidad. Un ejemplo del espectáculo incluía una reinterpretación, desde el punto de vista del concepto *crip*, de la autoestimulación³⁰, un comportamiento considerado tabú en la sociedad que suele asociarse con las personas neurodivergentes y que también suele estar presente en el día a día de las personas con LD. Los artistas alardeaban visiblemente de su cuerpo y redefinían, según sus propios términos, cómo deseaban utilizarlo en el escenario. Allí, en la escena, tiene lugar un reposicionamiento de la identidad cuando la persona con LD se revela como activista político que lucha por la discapacidad y afirma: “Pues más os vale mirar y mirarme un buen rato [...] Y no desviéis la vista, porque, después de tantos años mirándome boquiabiertos, todavía no me veis”³¹.

Los actores no deseaban la compasión de las personas del público, sino que las seducían utilizando la mirada histórica que, todavía hoy, proyecta sobre ellos la idea de que las personas con dificultades de aprendizaje son “fenómenos” de la naturaleza. La oportunidad de someter al público al modelo “trágico” de la discapacidad a través de esta mirada permitió a los artistas reposicionarse en el centro del escenario para deshabilitarla y convertirla en una interpretación *crip* de una sexualidad orgullosa y de cuerpos dotados de género para celebrar la discapacidad como algo “deseable”.

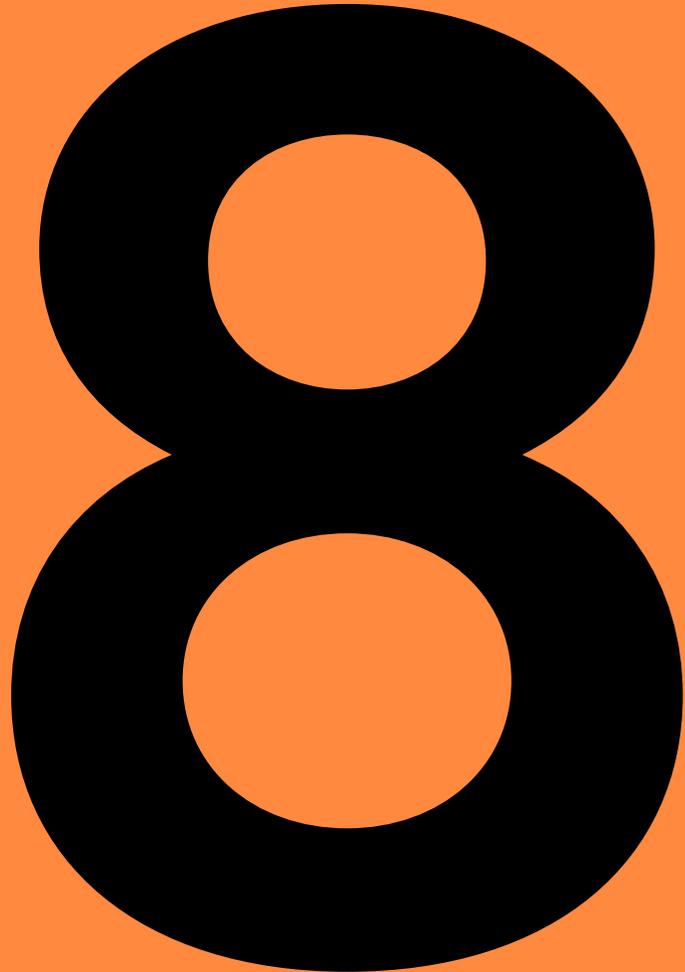
Después de esta descripción de algunas relevantes organizaciones y compañías de artes escénicas orientadas a la discapacidad, me gustaría asimismo enumerar algunas otras que también están dando importantes pasos para mejorar las cosas en el Reino Unido: Birds of Paradise Theatre Company, The Lawnmowers Independent Theatre Company, Gatehead, Dark Horse Theatre Company, Hijinx Theatre Company, Lung Ha Theatre Company, Edinburgh, Vital Xposure, M-SET, Deafinitely Theatre Company, Oily Cart y Extant Theatre Company.

¿Qué tienen en común todas las organizaciones que hemos ido mencionando? Richard Tomlinson, cofundador de Graeae Theatre Company, afirmó:

El acto mismo de controlar un medio concreto durante un tiempo determinado ante un público en gran medida pasivo y cautivo permite, en realidad, la posibilidad de

30 — www.autism.org.uk/about/behaviour/obsessions-repetitive-routines.aspx

31 — Eli Clare, *Exile and Pride: Disability Queerness, and Liberation*, Cambridge, MA, South End Press Classics, 2009, p. 110.



James Thompson

89

88

LT

eliminar gran parte de la metodología que se ha creado sobre la discapacidad [...] De este modo, la actuación proporciona poder [...]³²

Estas organizaciones crean plataformas y espacios públicos para artistas con discapacidad que se encontraban silenciados y marginados. En la declaración citada, Tomlinson plantea preguntas sobre la potencia de estas plataformas para reequilibrar la disparidad de poder, educar y desmontar los mitos erróneos en torno a la discapacidad y, por supuesto, visibilizar cada historia individual. Vivimos una época en que los grandes “pilares de las verdades establecidas” y conocimientos se desmoronan para dejar paso a quienes habían sido silenciados y excluidos. Este proceso arroja luz sobre el hecho de que tanto nuestro lenguaje como las instituciones han reforzado históricamente la disparidad de poder en nuestra sociedad.

Para concluir, retomemos algunos aspectos vinculados a los pensamientos políticos y dinámicos actuales sobre discapacidad e inclusión en las artes escénicas mediante el modelo político-relacional de la discapacidad propuesto por Kafer. A través de este modelo, se realiza una selección de organizaciones que tienen en común una ética de la práctica profesional que encaja en él. Sin embargo, más allá de esto, los avances actuales ponen en entredicho el concepto binario de la discapacidad y la transmutan en algo deseable y digno de celebración, como articulan McCruer y Clare en su teoría de la discapacidad *crip*, que reconoce esta condición como una ideología, una cultura minoritaria. En este momento, el binomio discapacidad y teatro en el Reino Unido presenta un cierto sesgo político, pero también se nutre de nuevas prácticas interpretativas que se insertan tanto en las formas tradicionales del teatro como en los montajes de tipo *performance*, arte en directo y teatro inmersivo, mientras lucha por hallar formas de desmontar los mitos del público en relación con la discapacidad. Vivimos un momento apasionante, a pesar de los constantes recortes y de los desafíos a los que hemos de enfrentarnos.



James Thompson
(Reino Unido)

Profesor de teatro social y aplicado. Vicepresidente de Responsabilidad Social, University of Manchester

91 James Thompson

A los profesionales académicos nos forman para que seamos críticos: encontramos los fallos, dudamos de la verdad, cuestionamos las certezas y tratamos de rebatir las ideas cómodas. Esto cobra importancia en el desarrollo de diversos campos; es preciso cuestionar las ideologías, la ética y las políticas del ejercicio de nuestra actividad en las distintas áreas. Este ha sido sistemáticamente mi estilo al escribir sobre teatro aplicado. Escribía con actitud crítica y, casi siempre, sobre mi propia profesión. Hasta el punto de que un colega nos llegó a bautizar, a mí y a otros compañeros de Mánchester, con el nombre de “escuela miserabilista de teatro aplicado”. Y creo que no andaba desencaminado. Este artículo pretende marcar una nueva tendencia. Partiendo de la premisa de que buscar los errores puede generar más problemas que soluciones, planteo que podría haber otros registros de escritura más productivos.

En mi primer libro sobre teatro aplicado citaba un proverbio de África occidental al hilo de una explicación sobre las metodologías de investigación. El proverbio dice: “los jinetes deben sentir el calor del suelo”. Lo que esto sugiere es que, a veces, los escritores académicos estudian una práctica local desde una “distancia crítica” y con una actitud de superioridad que, en sí misma, les impide reconocer algunas de las realidades de la situación. Esta tendencia a menospreciar y a criticar con demasiada premura puede enmascarar la verdad tanto como revelarla. Y tal vez funcione bien en los campus universitarios y en los artículos de investigación como estilo predeterminado de observación, pero no siempre contribuye a apoyar y desarrollar la práctica que pretendemos mejorar. De hecho, en mi trabajo reciente sobre marcos de consolidación de la paz, nos enseñan todo lo contrario. Está muy bien encontrar los fallos de quien tenemos enfrente, pero, para que el cambio sea posible, debemos estudiar nuestros puntos de conexión, acuerdo y consenso. La *disposición crítica* como actitud sistemática no da buenos resultados en muchas situaciones de conflicto o posconflicto. En estas situaciones, los jinetes y otros comentaristas críticos deben bajarse de la montura y situarse al mismo nivel, no por encima.

En 2010 trabajaba en un proyecto a favor de los derechos de las mujeres de la República Democrática del Congo (RDC) en un teatro al este del país. Al principio, estaba bastante descontento y algo desanimado por cómo progresaba. Desde mi óptica, adolecía de muchos de los fallos ligados a los montajes de teatro aplicado que se habían documentado detalladamente en otros lugares. Por ejemplo, las obras no eran tan participativas como afirmábamos; la labor del cristianismo evangélico limitaba en gran medida lo que se podía decir; los espectáculos solo se representaban en iglesias y, por lo tanto, no

eran realmente públicos, y, en las comunidades, los hombres dominaban los diálogos con demasiada frecuencia. Sin embargo, al final, todas estas críticas, por fácil que fuese expresarlas, no ayudaban a desarrollar el programa en sí.

JT

Me di cuenta de ello en una conversación a altas horas de la noche con el director del proyecto, Eraste Rwantangabo. Él, aunque reconocía los problemas asociados al elemento teatral de la iniciativa, me explicó que, en todos los programas de la República Democrática del Congo, había un toma y daca. Para él, lo importante era disfrutar de los micromomentos extraordinarios y no distraerse con los inevitables compromisos y dificultades. Con una claridad notable, me habló de la importancia de centrarse en lo que él llamaba “lo bueno”. Y eso, “a pesar de” la calidad del proyecto. Por ejemplo, fijarse en que, en un entorno extraordinariamente complicado, ahora las niñas *iban* al colegio, las personas *se reunían* para hablar de los problemas de género y *se aceptaba* el teatro como un vehículo de aprendizaje. El diálogo con Eraste supuso un punto de inflexión en mi enfoque “miserabilista” y me inspiró para plantearme una forma diferente de escribir sobre los proyectos de arte social. Me comprometí a pensar en cómo sería investigar, estudiar y explicar lo positivo de un proyecto. Esta conversación me impulsó a examinar, de acuerdo con el proverbio del jinete, lo que podría significar para nuestra práctica y nuestra escritura una actitud de acompañamiento y colaboración; ocuparnos de hacer surgir el proyecto, en lugar de situarnos por encima o más allá de él.

Al empezar a pensar en lo positivo del teatro aplicado, o de la práctica del arte social, pronto me di cuenta de que mi formación crítica, centrada en señalar los errores, me había preparado mal para esta tarea. Aunque en el pasado he intentado hablar de la belleza de determinada iniciativa de arte comunitario, tengo un vocabulario limitado para aludir a conceptos como alegría, disfrute o diversión. Creo que los profesionales académicos tenemos poco desarrollada la capacidad de describir, relatar y documentar estas áreas vitales. El sentido de este breve artículo es animar a mis compañeros a desarrollar, apoyar y plantearse con más claridad cómo hablar y escribir en este registro.

¿Cómo se forma a las personas para detectar lo que sí funciona en un proyecto? A pesar de los defectos, ¿cómo describimos esas ocasiones en que los grupos se demuestran recíprocamente respeto, cuando surge la alegría en un lugar inesperado, cuando las pasiones de las personas son objeto de celebración y apoyo, en lugar de ser blanco de menosprecio o vacío? Dentro del marco general de una iniciativa, ¿cuándo hemos disfrutado de los micromomentos de éxito? ¿Se ha creado algo bello en un contexto inesperado?

92

93

¿Cómo reforzar las chispas de cariño y amor que brotan en el seno de una complicada iniciativa de arte participativo plagada de problemas logísticos? ¿Cómo se genera capacidad creativa en situaciones de exclusión, opresión o vulnerabilidad?

Los métodos utilizados en gran parte de los análisis académicos conllevan actos de deconstrucción. Se trata de desmontar, desensamblar, interrogar y desglosar con atención forense nuestras equivocaciones y limitaciones. Nos enseñan a diseccionar y examinar a fondo la información para revelar la verdadera naturaleza defectuosa de las buenas intenciones. Este lenguaje genera el desapego, la desconexión y la indiferencia mutua que son parte del problema de la propia sociedad que esperamos mejorar. Es el lenguaje del jinete y, si nos planteamos detenidamente el significado de términos como “interrogar”, el de agresores mucho peores. Poner los pies en la tierra supone admitir que la realidad es profundamente difícil, embrollada y complicada, pero que no debemos pensar que somos particularmente inteligentes o especiales por ser capaces de señalar estos defectos. Nuestra disposición debe centrarse en detectar los destellos de eso que Eraste denomina *lo bueno*. Las artes, en su máxima expresión, producen momentos de inspiración, esperanza, respeto mutuo, disfrute, celebración, alegría, risa, orgullo y expresión dinámica. Y estos momentos, a su vez, generan respuestas sensatas, y sensacionales, en el seno de las comunidades y entre ellas. Así que vamos a buscar estos aspectos positivos y a empezar a describirlos, analizarlos y relatarlos en un lenguaje que respete a las comunidades con las que trabajamos.

JT

Nueva cuestión social y teatro
político nocturno



César de Vicente Hernando

95



César de Vicente Hernando
(España)

Ensayista, filólogo, profesor, investigador, director de escena y animador teatral. Coordinador del Centro de Documentación Crítica

César de Vicente Hernando

97

¿Quién es el sujeto de una acción? Para el teatro moderno, esto era algo obvio: el individuo libre y autónomo del liberalismo. Ya fuera en su versión protagonista o antagonista, o estuviera en una posición social ascendente o descendente, el personaje dramático en la modernidad es un ser humano consciente de sus actos y orientado hacia sus proyectos, *completo*. Este modelo ideal era degradado en función de las carencias y taras, sociales o físicas, que prescribía el propio discurso liberal (locos, deficientes, analfabetos, etc.). En todo caso, lo completo o lo deficiente era un problema de la persona. La dirección escénica naturalista no hizo sino confirmarlo a través de técnicas y conceptos interpretativos con los que desarrolló sus puestas en escena, tales como “línea de acción continua”, “supeorbjetivo” o “memoria afectiva”. Además, hizo asimilar su concepción del teatro con su concepción de la llamada naturaleza humana, convirtiéndola en hegemónica. Uno de los ejemplos más emblemáticos fue, a finales del siglo *xix*, la Nora de *Casa de muñecas* (de Henrik Ibsen), que rompe con su marido y sale de su casa después de reconocerse como un ser independiente y autosuficiente. Sin embargo, pronto se produjo un cambio en el enunciado de la pregunta con la aparición de la *cuestión social*, como se denominó al conjunto de problemas (hambre, insalubridad, paro, analfabetismo, etc.) derivados de la explotación capitalista —según la perspectiva del movimiento obrero organizado— o de algunos desajustes producidos en el mismo —según los burgueses reformistas—. La pregunta cambió a ¿quién es el sujeto que padece la acción? El sujeto libre y autónomo dejó su lugar al sujeto sometido y dependiente de fuerzas superiores a los individuos (destino, clases dominantes, etc.) que se hallaba *sujeto* a condiciones y determinaciones. De la pregunta deriva otra que inquiere sobre *qué* es lo que le hace padecer. Una parte del teatro, lo que denominamos teatro social, tomó a su cargo esta problemática y la mostró como efectos procedentes de la sociedad inmoral que había que *reformar*. Otra parte, lo que definimos como teatro político, se propuso explicar las condiciones y determinaciones que hacen posible tal cuestión social a través de una *analítica del poder*. Los nuevos discursos políticos abundaron en esta diferencia: al padecimiento se respondía, en un caso, con modelos de integración en el sistema social, mientras que en el otro se definían formas de liberación y transformación de la sociedad. Un ejemplo significativo de esta segunda pregunta es el personaje Hinkemann (de la novela homónima de Ernst Toller), que muestra el sometimiento de un individuo a las estructuras sociales y a las coyunturas históricas.

Con las diferentes reestructuraciones del capitalismo a partir de la segunda mitad del siglo *xx*, primero convertido en sociedad de consumo y después en sociedad del conocimiento, la cuestión social se transmutó inicialmente en un

conflicto derivado de la *alienación social* para acabar en lo que hoy tenemos: una *nueva cuestión social*. Consecuentemente, también cambió el sujeto y las preguntas. La sociedad de consumo define la nueva problemática haciendo un poco más compleja la pregunta: *¿quién es el sujeto cuya acción le hace padecer?* El sujeto actúa para conseguir algo que no necesita pero que se esfuerza por necesitar y cuya carencia le daña, pues “solo poseemos nuestro poder de ser suministrados”, como planteaba Günther Anders, somos “soberranos de nuestra mera pasividad”¹. Un ejemplo sumamente rico en el teatro contemporáneo es el hombre —acaso un muñeco— del fragmento “Nocturno” incluido en *Germania, muerte en Berlín* (de Heiner Müller), que es capaz de mutilarse brazos y piernas para ajustarse a su objeto de deseo: una bicicleta que no tiene ni pedales ni manillar. La sociedad del conocimiento retuerce aún más la pregunta: *¿quién es el sujeto que actúa consumiéndose (extinguíendose, atormentándose)?* Es fácil encontrar ejemplos de esta última pregunta si atendemos al uso que se hace de las redes sociales, los libros de autoayuda y las políticas de emprendimiento, pero no lo es si los buscamos en el teatro actual. De nuevo, la mera *expresión* se considera suficiente: en la escena, alguien (actor o actriz / personaje) reproduce, o realiza, actos por los que se consume a sí mismo (cortándose, mostrándose en su *acabamiento*, etc.), pero con los que no se intenta ninguna *explicación*. Para una parte del teatro posmoderno, que responde estéticamente en los últimos cincuenta años a esta problemática, el sujeto desconoce la lógica que lo construye. Sigue creyendo en su libertad o en su cautividad, pero no descubre el orden en el que se desarrolla su vida y que ha interiorizado. Como el pez en la pecera, no se da cuenta del agua en la que vive. Este sujeto actúa sobre él mismo siguiendo una lógica que, sin embargo, es externa. El precariado, el paciente de las llamadas enfermedades del vacío, el endeudado, figuras clave de nuestro tiempo histórico, no han tenido su lugar aún en el teatro actual más allá de su simple descripción. El gran esfuerzo que Augusto Boal hizo al elaborar las “técnicas del arco iris del deseo” es, a todas luces, insuficiente. En el Teatro del Oprimido aún se abordan las problemáticas desde la consideración de individuos dañados, sí, pero racionales y capaces de articular una respuesta a lo que padecen mediante lo colectivo. Tampoco el teatro relacional ha conseguido ir mucho más allá, debilitado por la facilidad con la que se convierte en acto lúdico, promocional o directamente conductual.

Así pues, buena parte de las propuestas que han reclamado al teatro un compromiso social, mala comprensión de aquel imperativo sartriano, no han en-

1 — Günther Anders, *La obsolescencia del hombre*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 21-29.

tendido que el sujeto mismo está atravesado de una vez y para siempre por la sociedad misma, una segunda naturaleza que le define como un ser social; que no puede deshacerse de la misma y que, por tanto, está comprometido siempre. Da igual si quiere o no quiere, está comprometido por cada cosa que hace y dice, por cada respuesta que da. Por ello, lo importante no es si declara *estar comprometido* o no, sino qué hace con el mundo ese indefectible compromiso. Ahí se abre, entonces, un agujero negro que liquida las declaraciones y manifestaciones del compromiso, entendido como una responsabilidad con el mundo que, paradójicamente, lo deja intacto. Más aún: esta declaración funciona como frontera que anuncia que más allá de este compromiso no hay teatro. ¿Para las dramaturgias actuales es suficiente con exponer en la escena la *nueva cuestión social* que nace en las últimas décadas? ¿No sería necesario explicarla? ¿Qué tipo de acción política deriva de una escena que deja intacto el mundo?

Ahora bien, puesto que nuestras sociedades son culturalmente múltiples, es posible ver acumuladas las cuatro preguntas con sus respectivas respuestas históricas. Imaginemos que, en lugar de responder a las preguntas desde el sujeto liberal o desde el sujeto social, lo hacemos desde un sujeto antagonista. Necesitaríamos un teatro político nocturno, es decir, una práctica escénica que se opusiera a las formas actuales de poder, pero que “ha roto con las categorías políticas de la modernidad, especialmente con la noción de espacio político o espacio de aparición, cuyo origen se remonta a la polis griega. En su lugar, la política nocturna emplea la secuencia interioridad común – fuerza del anonimato – espacios del anonimato”². No un teatro político que actúe como si todo fuera transparencia y luz, sino como si tuviera que surgir en medio de la noche, en la más absoluta opacidad. Imaginemos cómo sería este teatro si tuviera que afrontar el mundo tal y como se está conformando, según Anders: una expansión de máquinas impulsadas únicamente por el principio del máximo rendimiento, imposibles de saciar, con sed de acumulación, que irían conquistando el mundo y arrinconando, como carentes de valor y nullos, todos aquellos fragmentos de mundo que no se pliegan a su co-maquinización, un estado técnico-totalitario del que los seres humanos serían eliminados³. ¿Cómo podría actuar aquí un teatro político? ¿Qué tendría que *hacer* más allá de la queja y el compromiso con los valores humanos? En nuestro tiempo, el sujeto de la acción parecería ser *nadie* (el ser anónimo), no porque en la posmodernidad el sujeto sea líquido o incierto, sino porque

2 — Santiago López Petit, *La movilización global*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2009, p. 131.

3 — Günther Anders, *Filosofía de la situación*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2007, pp. 93-98.

el rasgo de negación que define este término es un rechazo del lugar que le da este mundo y de los rasgos que le atribuye.

Si aceptamos esta *previsión del mundo*, los intentos por desarrollar un teatro social mediante paradojas, juegos cuánticos, retratos testimoniales o incursiones en desoladoras distopías no dejan de ser representaciones teatrales que cumplen la misma función que tenía en el teatro moderno el teatro social: ven, oyen y hablan de una realidad que, ciertamente, no existe sino como simulacro (cf. Baudrillard), sin tratar nunca de restituir lo político (el antagonismo) reprimido. En un pequeño volumen de 2002 titulado *Por una política nocturna*, se puede encontrar un epígrafe homónimo en el que se enuncian algunos de sus rasgos⁴ y se abren líneas posibles de investigación en un teatro político posmoderno que se haga cargo de las preguntas apuntadas. La solución brechtiana que invertía la *caverna teatral* del teatro burgués —por la que los personajes y decorados eran representaciones del mundo y eran tomados, por efecto de la ilusión escénica, como el mundo mismo— para convertirla en un laboratorio de la investigación crítica no nos permite hacernos una idea de lo que sería hoy un teatro antagonista y transformador, capaz de hacer algo con un mundo que camina hacia el colapso social y ecológico. La insistencia en el humor y en la tragedia mientras esto ocurre, ¿no muestra ya la renuncia que ha hecho el teatro? Tal vez simplemente hacen lo que la orquesta del Titanic: interpretan para hacer asumibles sus propias muertes. Parecería como si la exposición escénica de estos procesos que hemos llamado *nueva cuestión social* justificara a los artistas que los han hecho, les eximiera de cualquier otra responsabilidad. Pero podríamos darnos una máxima: nadie cuya obra no haya movido en algo el mundo para transformarlo debería estar satisfecho de nada de lo hecho. Por ello, si el capitalismo ya está en nuestras cabezas —y no solo el poli que estudiara Boal— en forma de emprendimiento, por ejemplo, tendría que haber un teatro capaz de actuar ahí, de seguir la lógica en toda su extensión, estableciendo formas de antagonismo y de ruptura. ¿Tal vez una reversión del experimento Milgram? ¿Dónde hacer actuar al teatro en la cadena delirante que va de la firma de una hipoteca a un desahucio? Si las relaciones de explotación ya se han convertido en formas de relación social normalizadas, despolitizadas, llegando incluso a explotarnos nosotros mismos, ¿tendrá el teatro alguna posibilidad de repolitizarlas? ¿Es suficiente con esconderse en las identidades?

4 — Mar Trafal, *Por una política nocturna*, Madrid, Debate, 2002, p. 24.

CVH

100

101

CVH

A la mayoría de los individuos, el teatro no les ofrece ni siquiera síntomas de lo que nos sucede. El compromiso social y el teatro que da cuenta de la miseria y de los demás conflictos cotidianos nacidos de una realidad compleja y radicalmente histórica producen un efecto de *déjà-vu*, como si fueran los mismos problemas que hace dos siglos, cuando aparecieron todos los contornos de la llamada *cuestión social*. Anuncios y programas nos dicen todo lo que podemos, aunque tengamos límites físicos y psíquicos, bajo la consigna “no hay límites”. Pero lo importante, una vez más, no son nuestros límites, sino lo que hacemos con el mundo. ¿Qué teatro tiene la potencia de destruir las máquinas de Anders como si de un nuevo luddismo se tratara? ¿Qué teatro puede construir subjetividades políticas e individuos múltiples? ¿Qué teatro puede hoy convertirse en contrapoder? ¿Qué teatro puede ir más allá de la manifestación y las reivindicaciones para, como pasa diariamente en los centros ocupados, en las cooperativas, en las ciudades en transición, etc., hacer el mundo? Ya es tiempo.

-2018

O

1

-2009-

Madrid

2009

Jornada I

“UK / Spain: inclusión social y educación en las artes escénicas”

9 de febrero de 2009

Salón de Actos del Ministerio de Cultura, Madrid

105

Ponencias

“Música para todos. Cómo apostando por la música se puede sustentar el futuro de todos”

Marc Jaffrey (Reino Unido)

Miembro del consejo de administración de la BBC Performing Arts Fund. Asesor de la empresa social de artes innovadoras Bigga Fish y del proyecto In Harmony. Cofundador y director de Think Again Media

“Genios a escena. Experiencias de un programa por la creación artística y la proyección social de las personas con distinta capacidad”

Ángela Monleón (España)

Coordinadora general de la Fundación Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo

“Vidas transformadas por la danza. La danza y la inclusión social en el Reino Unido: política y práctica”

Nikki Crane (Reino Unido)

Directora de Integración Social en el Arts Council of England. Miembro de la Royal Society of Arts

“Entre la escena y la diversidad: la deformidad como expresión en la escena”

Patricia Ruz (España)

Coreógrafa, bailarina y actriz

David Ojeda (España)

Actor, director y pedagogo teatral

“El arte del compromiso – el compromiso del arte: el teatro y la inclusión social en el Reino Unido”

Adrian Jackson (Reino Unido)

Fundador, director y gerente ejecutivo de la compañía Cardboard Citizens

“El pescadero de Darwin y el origen de las especies”

Pedro Sarmiento (España)

Coordinador del proyecto educativo del Teatro Real “La ópera, vehículo para el aprendizaje”.

Director ejecutivo de Mecenartis

Madrid

2010

Jornada II

“La inclusión social y la educación en la música”

15 de febrero de 2010

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

107

Ponencias

Richard Hallam (Reino Unido)
Director Nacional de Participación Musical

Janneke van der Wijk (Países Bajos)
Directora del Muziek Centrum Nederland

Gloria Cid Gerlach (España)
Responsable del Programa de Actividades Culturales de Impacto Social de la Fundación La Caixa

Rogelio Igualada (España)
Coordinador pedagógico del Proyecto Educativo de la Orquesta y Coro Nacionales de España

Peter Garden (Reino Unido)
Director ejecutivo de la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra

Concierto

Ensemble Klang (Países Bajos)

Madrid
2011

Jornada III

“La inclusión social y la educación en las artes escénicas”

14 de marzo de 2011
La Casa Encendida, Madrid

109

Ponencias

España

Blanca Rosillo

Coordinadora del Área de
Solidaridad de La Casa Encendida

Cecilia Pérez Pradal

Directora del proyecto
“Historias de vida I, II y III”
en La Casa Encendida

Christian Gordo López

Participante del taller de
creación escénica y discapacidad
en La Casa Encendida

Holanda

Jan Jaap Knol

Director del Fonds voor
Cultuurparticipatie

Reino Unido

Gillian Moore

Directora de Cultura
Contemporánea, Southbank Centre

Elaine Craig

Departamento de Aprendizaje y
Participación, Southbank Centre

Madrid
2012

IV Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

12 y 13 de marzo de 2012

Salón de Actos de la Secretaría de Estado de Cultura / La Casa Encendida, Madrid

111

Ponencias

“Terminología, contexto y buenas prácticas para la inclusión social en las artes escénicas”

Núria Sempere (España)

Directora de la Escola de Música –
Centre de les Arts, Hospitalet
de Llobregat

Esperanza González (España)

Psicóloga social de transFORMAS,
Artes Escénicas y Transformación,
Barcelona

“Del patio de butacas al patio de mi casa: del público a la comunidad”

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

Fernando Sáenz de Ugarte (España)
Auditorio de Barañáin, Navarra

José Luis Rivero (España)

Auditorio de Tenerife

Sonsoles Herreros (España)

Auditorio de la Universidad Carlos III
de Madrid

Joan Morros (España)

Kursaal – Spai d’Arts Escèniques,
Manresa, Barcelona

“Estar en contacto: la reflexión de un artista de danza sobre la integración”

[proyección y ponencias]

Adam Benjamin (Reino Unido)

University of Plymouth. Cofundador
de Candoco Dance Company

Jordi Cortés (España)

Compañía de danza Alta Realitat

“Programas europeos de cultura y educación para proyectos de artes escénicas orientados a la inclusión social”

Augusto Paramio Nieto (España)

Secretaría de Estado de Cultura

María Ángeles Heras Lázaro

(España)

Organismo Autónomo de
Programas Educativos Europeos

“Inclusión social: una decisión consciente”

Doro Siepel (Países Bajos)

Theater Zuidplein, Róterdam

“Bàsquet Beat: deporte, música e inclusión” [presentación del vídeo]

Josep M. Aragay Borrás (España)

Proyecto Bàsquet Beat, Barcelona

“Diferentes caminos”

Nadia Adame (Estados Unidos)

Bailarina y coreógrafa

“Flamenco puro en lengua de signos”

María Ángeles Narváez (España)

La Niña de los Cupones

PechaKucha

Ángel Nieto – El Tinglao / Circuito

Abecedaria / DiversiON/OFF /

Danza para cualquiera / Fira

Mediterrània de Manresa / Maset

de Frater / The Cross Border /

Rueda ETC / Plaudite Teatre /

Dan Zass / IMEB. Tot Dansa /

Comusitària

Barcelona
2013

V Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

20 y 21 de marzo de 2013
Institut del Teatre, Barcelona

113

Ponencias

“Teatro por la coexistencia”

Eduardo Kofman (Israel-Argentina)
Director del Teatro para
la Convivencia

“¿Qué estás mirando...?”

Jo Verrent (Reino Unido)
Asesora y comisaria

**“Fundraising cultural: factores
clave de éxito”**

David Camps (España)
Vocal de Cultura de la junta
directiva de la Asociación Española
de Fundraising

**“Artes escénicas aplicadas:
inclusión social y comunidad”**

[seminario-debate]
Eduardo Kofman (Israel-Argentina)
Director de teatro comunitario
Lucina Jiménez (México)
Directora general de ConArte
Modera:
Eva García (España)
Coordinadora de las Jornadas

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

Selina Busby (Reino Unido)
Profesora titular y directora del
Máster en Teatro Aplicado en The
Royal Central School of Speech and
Drama, University of London
Liselle Terret (Reino Unido)
Profesora titular del programa de
la Licenciatura en Drama, Teatro
Aplicado y Educación en The Royal
Central School of Speech and
Drama, University of London

**“Arte comunitario y el mundo, una
mirada exclusiva hacia la ‘inclusión’
y otras palabras de moda”**

Eugene van Erven (Países Bajos)
Director artístico del International
Community Arts Festival (ICAF) de
Róterdam

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

Lucina Jiménez (México)
Directora general de ConArte

“La formación en las artes escénicas aplicadas”

[seminario-debate]

Liselle Terret (Reino Unido)

Profesora titular del programa de la Licenciatura en Drama, Teatro Aplicado y Educación en The Royal Central School of Speech and Drama, University of London
Selina Busby (Reino Unido)
Profesora titular y directora del Máster en Teatro Aplicado en The Royal Central School of Speech and Drama, University of London
Modera:
Antonio Simón Rodríguez
Coordinador académico del Institut del Teatre

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

[seminario-debate]

Jo Verrent (Reino Unido)

Asesora y comisaria
Eugene van Erven (Países Bajos)
Director artístico del International Community Arts Festival (ICAF) de Róterdam
Maral Kekejian (España)
Coordinadora de Artes Escénicas de La Casa Encendida
Modera:
Cesc Casadesús (España)
Director del Mercat de les Flors, Barcelona

115

Presentaciones

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

Construyendo Mi futuro

Congreso IFRT/FIRT (International Federation of Theatre Research)

Institut del Teatre de Barcelona

+Cultura=+Inclusión

FEAPS

Proyecto Mucha Mujer

Proyecto de danza y discapacidad visual

Asociación Marge Contemporani/dansa

Federación Nacional de Arte y Discapacidad

Festival “Una mirada diferente”

Centro Dramático Nacional

Proyecto Rua XIC

Marabal

Espectáculos

Kamuyot

IT Dansa (España)

Una ciudad encendida

Danza Mobile (España)

114

Sevilla

2014

VI Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

“Crisis, conflicto
y artes escénicas”

Ponencias

“Sin ayuda, sin permiso: las artes comunitarias en tiempos de cambio”

François Matarasso (Reino Unido)
Artista, productor, investigador, escritor y docente

“Usos y discursos del teatro como técnica de tratamiento de conflictos”

Manuel Muñoz Bellerín (España)
Profesor asociado de la Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Trabajo Social, de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.
Director académico del Curso de Especialidad Universitaria y Máster en Teatro Social Crítico e Intervención Socioeducativa.
Coordinador de Teatro de la Inclusión

“Elimina tus ideales: los dilemas a la hora de trabajar en zonas de conflicto”

Merlijn Twaalfhoven (Países Bajos)
Compositor

Presentación de proyectos

Espais cecs

“¿Me sigues?”

Para adolescentes en zonas vulnerables consistente en la creación colectiva de una webserie

Andarte, Asociación de Teatro Social y Flamenco

Polifonías utópicas

Adolescencia y conflicto: la inclusión a través de la creatividad

Compañía de danza Vinculados

200 m

Colectivo artístico Mobiolak

¡La belleza de estar juntos!

Asociación cultural La Voz que Escucha

Explorando los límites de la creación colectiva con crisis y metáforas

La Nave Va Teatre

Recicla tus ideas: creaktua

Tr3s Social

119

Talleres

“Crear desde el conflicto”

Thomas Louvat (España)
Director artístico de transFORMAS

“Las artes en zonas de conflicto”

Merlijn Twaalfhoven (Países Bajos)
Compositor

“Aprender con flamenco”

José Galán (España)
Coreógrafo, bailarín y pedagogo

“Una vida dedicada a las artes comunitarias”

François Matarasso (Reino Unido)
Artista, productor, investigador, escritor y docente

“Teatro en la guerra: la poética de un teatro sin medios”

Pepa Gamboa (España)
Directora teatral

“Creación escénica: material biográfico y de ficción”

Daniel Gallardo, Miguel Pérez, Juan Ayala y Miguel Oyarzun (España)
Colectivo Mirage Teatro

Espectáculos

Quijotadas

Mirage Teatro (España)

118

Pamplona
2015

VII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

“El creador como
impulsor de cambio”

**“Como está no puede continuar:
por un teatro social”**

Volker Lösch (Alemania)

Director de escena

**“Por un teatro político nocturno
en el tiempo histórico de
la postmodernidad”**

César de Vicente Hernando

(España)

Director de escena e investigador
teatral. Coordinador del Centro
de Documentación Crítica

**“El creador como impulsor
de cambio” [encuentro-debate]**

Alfredo Sanzoli (España)

Autor y director de escena

Àlex Rigola (España)

Director de escena. Director
de la sección teatral de la
Bienal de Venecia

Volker Lösch (Alemania)

Director de escena

Moderador:

Grego Navarro (España)

Directora del Teatro Gayarre
de Pamplona

**“El compromiso social de las
orquestas sinfónicas españolas.
Realidad actual y objetivos
de futuro” [foro]**

En colaboración con la Asociación
Española de Orquestas Sinfónicas
(AEOS) y con la participación
de los gestores de las orquestas
españolas

Moderador:

Jaime Guerra (España)

Asesor técnico del Instituto
Nacional de las Artes Escénicas
y de la Música

**“Rompecabezas interculturales:
working the Alakondre way
(trabajando con el sistema
Alakondre)”**

Alida Neslo (Surinam)

Actriz y directora de escena.
Especialista en tradición, arte y
culturas del Caribe, Oriente y África

Presentación de proyectos

Abierto al público

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

**Observatorio de las Artes
Escénicas Aplicadas a la
Comunidad, a la Educación
y a la Salud**

Institut del Teatre

La RESAD y el Teatro Aplicado

Real Escuela Superior de Arte
Dramático

El inicio del cambio

Federación Nacional de Arte
y Discapacidad

Si hago más teatro soy yo

Escuela Navarra de Teatro

**¿Destacan las artes performativas
en el aprendizaje universitario y
ejecución profesional del trabajo
social? Una experiencia de
formación práctica de posgrado
en las Artes Escénicas para la
Intervención Social**

Universidad Pública de Navarra

Crecer con arte – Hazi Arte

Fundación Auditorio de Barañain

**Proyecto COCREAR
(Colectivo Creativo Artístico)**

Escuela Municipal de Danzas y Arte
Escénico “Ernesto de Larrechea”,
Rosario, Santa Fe, Argentina

Fundación Atena

**Propuestas inclusivas en un
mercado de artes escénicas**

Fira Mediterrània de Manresa

125

Talleres

**“Micropolíticas escénicas para
un teatro político nocturno”**

Cesar de Vicente Hernando

(España)

Director de escena e investigador
teatral. Coordinador del Centro de
Documentación Crítica

**“Danza comunitaria:
movimiento y creación grupal”**

Javier Alameda y Guiomar Campos

(España) Colectivo Lisarco

Marie Delbousquet (España)

Miembro de la Orquesta Sinfónica
de Castilla y León

**“Junglefever (Fiebre de la selva):
otros lenguajes de comunicación”**

Alida Neslo (Surinam)

Actriz y directora de escena.

Especialista en tradición,
arte y culturas del Caribe,
Oriente y África

Nilo Berrocal (Países Bajos)

Actor, director, profesor de drama
y creación teatral en la Universidad
de Ámsterdam

**“Cómo utilizar el potencial
transformador de la música para
crear una sociedad más justa,
creativa y solidaria”**

Mikel Cañada

Coordinador del Departamento
Educativo de la Orquesta Sinfónica
de Euskadi

**“Five days to dance
(Cinco días bailando)”**

Amaya Lubeigt y Wilfried

van Poppel (Países Bajos)

De Loopers-Tanztheater

Espectáculos

Synergy

Colectivo Lisarco (España)

Five days to dance

[proyección del documental]

Rafa Molés y Pepe Andreu (España)

124

**A Coruña
2016**

VIII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

**“Artes escénicas
y comunidad”**

Ponencias

“Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad”

Jean-Frédéric Chevallier (Francia)

Director de teatro y filósofo

“Xamfrà: un centro de música y escena en el barrio del Raval de Barcelona”

Ester Bonal (España)

Directora de Xamfrà, Centro de Música y Escena para la Inclusión Social en el barrio del Raval de Barcelona. Directora de El Telar de Música

“Generando estrategias creativas para la vinculación, participación e inclusión a través de las artes. Cómo desarrollar la creatividad individual y colectiva”

Marga Íñiguez (España)

Licenciada en Filosofía y Letras y Arte Dramático. Experta en creatividad y comunicación

“La obra de teatro como espacio de inclusión”

Aristides Vargas

(Argentina-Ecuador)

Actor, dramaturgo y director de escena. Fundador de Teatro Malayerba

Comunicaciones

La creación del personaje, un camino hacia la inclusión social

Victoria Tejerino, La Quinta del Arte

Periplus en concierto

Laia Serra, Comunitària

Cáscaras vacías

Inés Enciso y Miguel Cuerdo

Teatro comunitario: 30 años de experiencia en Argentina

Virginia Martínez Palacio

y Sebastián Ramírez

Alas Abiertas. Acacias Teatro

Mercedes Pacheco, Conservatorio

Superior de Danza María de Ávila

Proyecto encuentro: Artes por la Integración

Carlota Pérez, Experimenta Cultura

La discapacidad a escena.

Directores y dramaturgos, agentes clave en la contratación de artistas con discapacidad

Marta Gago Castro, Fundación

Universia

Proyecto Teatro Accesible: tecnología e innovación para la inclusión social

Javier Jiménez, Aptent

Talleres

“Madremanya: procesos artísticos para la transformación social”

Beatriz Santiago (España)

Actriz, directora de escena, artista multidisciplinar y activista feminista

“Arte y comunidad: perspectivas transversales”

Hugo Cruz (Portugal)

Profesor, gestor cultural y director de teatro. Cofundador y director artístico de A-PELE, Espacio de Contacto Social y Cultural. Coordinador del grupo de Teatro del Oprimido

“Eroski Paraíso: colectivizar la memoria”

Xron y Patricia de Lorenzo (España)
Grupo Chévere

“Memoria y olvido: una reconstrucción comunitaria del pasado”

Arístides Vargas

(Argentina-Ecuador)

Actor, dramaturgo y director de escena. Fundador de Teatro Malayerba

“El baile de la atención. Una aproximación a los procesos de investigación creativa”

Rafael Lamata (España)

Escuela Pública de Animación de la Comunidad de Madrid

“Comunidad y escena: ¿representación o presentación?”

Jean-Frédéric Chevallier (Francia)

Director de teatro y filósofo

“Educación emocional para las artes. La clave de la empatía en los procesos colectivos del trabajo comunitario”

Pax Dettoni (España)

Autora, directora teatral, escritora y formadora

“El Telar de Música”

Ester Bonal (España)

Directora de Xamfrà, Centro de Música y Escena para la Inclusión Social en el barrio del Raval de Barcelona. Directora de El Telar de Música

131

“La rebelión del Augusto y el coste de mantener una institución pública en desuso”

Jorge Barroso “Bifu” (España)

Creador y director de la compañía Varuma Teatro

Santiago Cirugeda (España)

Arquitecto

Colabora:

Rubén Barroso “Mini” (España)

Artista de circo y teatro de calle de la compañía Varuma Teatro

“Creatividad en marcha”

Marga Íñiguez (España)

Licenciada en Filosofía y Letras y Arte Dramático. Experta en creatividad y comunicación

Espectáculos

Las muchas

Mariantònia Oliver

Vida laboral

Claudia Faci

“Cidadãos de corpo inteiro / Ciudadanos de cuerpo entero”, sobre el proceso de creación del espectáculo teatral “MAPA-O Jogo da Cartografia” [proyección del documental]

Realizadora:

Patricia Poçao (Portugal)

Director artístico:

Hugo Cruz (Portugal)

130

Murcia
2017

IX Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

“Cuerpos en movimiento.
Los cuerpos como
sujetos de la creación
y la expresión escénica”
para la inclusión social”

Inauguración

Cartografía de un cuerpo diverso

Recorrido itinerante por la ciudad presentando seis microacciones desde el Centro Escénico de Pupaclown

Ponencias

“Hacia un cambio positivo en la práctica del circo social y en la formación y desarrollo de sus artistas”

Claire Teasdale y Jamie Beddard (Reino Unido)
Extraordinary Bodies

“El cuerpo plural: la irrupción de la diversidad en la danza”

Marisa Brugarolas (España)
Directora de Ruedapiés Danza

“El teatro participativo y el arte como transformación en la salud mental”

Alberto Sava (Argentina)
Artista, docente y psicólogo social

Comunicaciones

Mosaico de sonidos, orquestas en movimiento

AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas)

Artes escénicas accesibles

CESyA (Centro Español del Subtitulado y la Audiodescripción)

El circo como herramienta para la igualdad. Feminismo y circo
Escuela Internacional de Circo y Teatro CAU

Aplicación socioterapéutica del método Schinca de expresión corporal

Estudio Schinca

Llull en la Ciudad Nueva / Llull a la Ciutat Nova

La Trilateral

Taller Naranja Imaginario, música electrónica y diversidad

Taller Naranja Imaginario

Proyecto DAP (Dreaming is Always Possible)

Terranova Teatro

El carnaval como una forma de arte inclusiva y accesible que tiene el poder de cambiar vidas

The New Carnival Company y Viva Disability Carnival Club

135

Talleres

“Cómo gestionar una sala de ensayo inclusiva”

Claire Teasdale y Jamie Beddard (Reino Unido)
Extraordinary Bodies

“La transformación social a través de las artes circenses”

Ophélie Mercier (Francia)
Caravan International Youth and Social Circus Network

“Teatro participativo e intervención social”

Alberto Sava (Argentina)
Artista, docente y psicólogo social

“Danza integrada en la inclusión”

Marisa Brugarolas (España)
Directora de Ruedapiés Danza

“Pupaclown-integra, Pupaclown-normaliza”

Pupaclown (España)

“Taller-performance de danza ‘Tú y las formas’”

Compañía Sharon Fridman (España)

Encuentro de Escuelas Superiores de Arte Dramático y de Conservatorios Superiores de Danza

“La inclusión en la educación superior de las artes escénicas”
[debate]

Espectáculos

Mesa para Tr3s

Fritsch Company (España)

Mur

Nacho Flores (España)

134

Madrid
2018

X Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

“Retos: la conquista
de una sociedad más
igualitaria a través
de las artes”

Ponencias

“¿Es posible cambiar el ecosistema cultural? Prácticas artísticas, derechos culturales y cultura de paz”

Lucina Jiménez (México)

Directora general de ConArte

“Es difícil herir a alguien cuando conoces su historia”

Scott Rankin (Australia)

Director creativo de Big hART

“Liderando con la diferencia”

Jenny Sealey (Reino Unido)

Directora ejecutiva y directora artística de la Graeae Theatre Company

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

Eugene van Erven (Países Bajos)

Director artístico del International Community Arts Festival (ICAF) de Róterdam

François Matarasso (Reino Unido)

Artista, productor, investigador, escritor y docente

“La profesionalización de las personas con discapacidad en las artes escénicas” [panel de debate]

Guiomar Campos, Marta Cantero,

Fernando Coronado, Inés Enciso,

Jaume Girbau, Marta Navarrete,

Marcos Pereira, Juanjo Rico,

María Sánchez, Jenny Sealey

y Marisa Vázquez

Moderadora:

David Ojeda

139

Comunicaciones

Barrios orquestados: metodología musical desde lo social

Asociación Orquesta Clásica

Béla Bartók

Circápolis, un proyecto de Circo Social para la ciudad de Sevilla

Circápolis

Teatro físico: teatro del Sí, el coro griego como transmisor emocional. Lenguaje teatral para el empoderamiento y la provocación de historias personales en colectivos vulnerables

Compañía de teatro Acting Now

La danza de la diversidad

Dan Zass

El arte como transformador social, el circo como herramienta de cambio en lugares socialmente deprimidos

Fekat Circus

Gran Teatre del Liceu: presentación de su proyecto social

Gran Teatre del Liceu

DaLaNota, el programa musicosocial de Lavapiés

Programa musicosocial DaLaNota

El *verbatim* como herramienta inclusiva en un proyecto escénico.

El caso de “Fiesta, Fiesta, Fiesta”

The Cross Border Project

Talleres

“Metodología para la interacción artística comunitaria”

Lucina Jiménez (México)

Directora general de ConArte

“Big hART y el fluir del cambio: el teatro comunitario en acción”

Scott Rankin (Australia)

Director creativo de Big hART

“Sinergias: taller inclusivo de música y danza”

Ballet Nacional de España,

Compañía Nacional de Danza

y Orquesta y Coro Nacionales

de España

“La evaluación de resultados de los proyectos culturales e inclusivos. Qué cambios provocamos y cómo medirlo”

Juan Andrés Ligeró (España)

Sociólogo especializado en psicología social

138

Espectáculos

La Belleza

Proyecto artístico comunitario del Antic Teatre con las vecinas y vecinos del barrio del Casc Antic de Barcelona

Mientras llueve

Compañía artística Atena. Fundación Atena

Sinergias: taller inclusivo de música y danza

Muestra del taller del Ballet Nacional de España, la Compañía Nacional de Danza y la Orquesta y Coro Nacionales de España

140

Lectura fácil



© Logo europeo de lectura fácil: Inclusion Europe.
Más información: www.easy-to-read.eu

141

La lectura fácil es un método destinado a publicar documentos comprensibles para personas con dificultades de comprensión lectora. Existente desde hace cincuenta años, este método incluye unas pautas y recomendaciones de redacción y diseño, e implica la participación de los propios lectores beneficiarios a través de unas pruebas de comprensión, denominadas técnicamente validaciones.

Con la lectura fácil se pretende recrear la esencia de los contenidos textuales para que resulten más sencillos a personas con dificultades de comprensión lectora, entre las que se incluyen, entre otras, personas con discapacidad intelectual, personas mayores con deterioro cognitivo, inmigrantes recientes no hispanohablantes, personas con baja formación o analfabetismo funcional, o personas con trastornos específicos de aprendizaje.

En la presente publicación, Plena Inclusión Madrid ha realizado este trabajo, en el que han participado adaptadores profesionales de la organización y validadores con discapacidad intelectual pertenecientes a sus asociaciones, que han comprobado la comprensibilidad de los artículos adaptados. Con la validación, se quiere crear una alternativa laboral especializada para este colectivo de personas.

Los textos en lectura fácil están identificados con el logotipo europeo de color azul promovido por Inclusion Europe, la Asociación Europea de Personas con Discapacidad Intelectual y sus Familias.

Índice de artículos

Danza

Barreras y soluciones

Nadia Adame 149

La isla de la danza... de la danza inclusiva

Henrique Amoedo 155

Música

La música como herramienta de integración, inclusión y cohesión social

Mikel Cañada 163

Teatro

Equilibrio de poder

François Matarasso 171

Del arte social al teatro comunitario

Claudio Pansera 177

Un panorama de las artes escénicas y la discapacidad en el Reino Unido

Liselle Terret 183

Arte social en positivo

James Thompson 189

Nueva cuestión social y teatro político nocturno

César de Vicente Hernando 195

Danza



Barreras y soluciones

Nadia Adame

1. Quién soy

Me llamo Nadia Adame.

Empecé a aprender danza a los 7 años.

Tuve un accidente de tráfico a los 14 años.

Desde ese momento, necesito una muleta para andar.

Intenté seguir en España con la danza y me tuve que ir a otros países.

Estudié teatro en Estados Unidos y trabajé en compañías de danza en Estados Unidos y en Inglaterra.

En estas compañías, aceptaban y disfrutaban con mis habilidades para la danza.

La muleta no era importante.

Bailé con grandes artistas.

En España dirigí mi propia compañía de danza con otra persona.

Había varias personas con habilidades diversas.

La compañía existió durante 10 años.

Tuvimos que cerrar la compañía porque nos faltaba dinero.

Hoy vivo en Estados Unidos y trabajo como bailarina, actriz, coreógrafa y asesora para la inclusión de personas con habilidades diversas en compañías de danza.

A mí me gusta hablar de personas con habilidades diversas.

Me gusta más que personas con discapacidad.

La palabra discapacidad me parece que quiere decir incapaz de hacer algo.

Por ejemplo, yo hago movimientos con mi muleta que otro bailarín no puede hacer.

Es una habilidad que yo tengo, pero no tienen otras personas.

2. Los profesores de danza

Los artistas con habilidades diversas tenemos problemas para encontrar escuelas que nos den una buena formación. Por ejemplo, no pude terminar mis estudios de danza en Estados Unidos porque no hice un curso de ballet.

Los profesores no sabían adaptar sus clases.

Hoy me encuentro también este problema.

Voy a clases y los profesores me dicen que baile sola en un rincón.

No puedo aprender nuevos movimientos o formas de bailar.

A los profesores les falta preparación y estudios para dar clases a personas con habilidades diversas por 3 motivos:

- Les faltan apoyos de las escuelas y las universidades.
- Les faltan conocimientos para incluir a personas con habilidades diversas.
- Quieren hacer las clases como siempre.

A veces hay clases adaptadas para personas con habilidades diversas.

Estas clases son solo de pocas horas o pocos días en vez de ser clases durante todo el año.

Necesitamos profesores que incluyan a los estudiantes con habilidades diversas en vez de separarlos.

Por ejemplo, pueden adaptar los ejercicios de baile.

Un bailarín puede hacer una pirueta de baile con los pies de punta.

Un bailarín con habilidades diversas puede hacer la pirueta con la cabeza o con la silla de ruedas.

Unos profesores que tengan una buena formación para incluir a todas las personas ayudarían a los estudiantes y a los artistas.

Las personas que más me apoyaron en mi formación han sido personas que aceptaron las diferencias de mi cuerpo y de mi forma de bailar.

Todos los profesores deberían aprender cómo hacer clases con personas diversas, que llaman educación especial.

Hoy los profesores tienen todavía poca formación para incluir a las personas con habilidades diversas, pero aceptan mejor las diferencias.

Por ejemplo, hoy nadie me rechazaría en la universidad de Estados Unidos donde estudié danza por tener habilidades diversas.

3. Las dificultades para trabajar

Otra barrera para los artistas con habilidades diversas es el trabajo.

Hay compañías de danza solo de personas con habilidades diversas que van a festivales con otras compañías parecidas.

No hay compañías de danza que incluyan a personas con habilidades diversas.

Yo me pregunto: ¿aceptaría una compañía de danza a una persona en silla de ruedas que bailara muy bien?

Los festivales de danza más conocidos tampoco incluyen a compañías de danza de personas con habilidades diversas.

Sería buena la participación de compañías de danza de personas con habilidades diversas en festivales conocidos.

Por ejemplo, yo trabajé con dos importantes bailarinas.

Este trabajo fue muy valioso porque:

- Yo aprendí nuevos movimientos y formas de baile.
- Estas importantes bailarinas descubrieron otra forma de entender la danza.
- El público descubrió algo nuevo y diferente.

Yo me fui de España hace 20 años para buscar un trabajo que no tenía aquí.

Hoy veo que las personas relacionadas con la danza son más abiertas con las personas con habilidades diversas.

Todavía necesitamos avanzar mucho para conseguir la inclusión.

El apoyo de las instituciones y las personas relacionadas con la danza es necesario para conseguir la inclusión de las personas con habilidades diversas.

Resumen del artículo

Nadia Adame es bailarina y utiliza muletas.

Ella habla de sus vivencias fuera de España para ser bailarina.

Ella prefiere hablar de personas con habilidades diversas en vez de personas con discapacidad.

Nadia Adame explica que todavía hay muchos profesores de danza que tienen problemas para incluir a personas con habilidades diversas en sus clases.

También dice que hay pocas compañías de danza que incluyan a bailarines con habilidades diversas.

La isla de la danza... de la danza inclusiva

Henrique Amoedo

1. Los comienzos de “Bailando con la diferencia”

Yo llegué desde Brasil hasta Portugal poco después de los atentados con los aviones en Nueva York en septiembre de 2001.

Llegué a la isla portuguesa de Madeira.

Iba a hacer mi trabajo final para mis estudios de Interpretación Artística en Danza.

Allí había una asociación que organizaba actividades artísticas con personas con discapacidad.

Descubrí que Madeira era un lugar ideal para el proyecto de danza inclusiva.

Yo ya había trabajado con niños y jóvenes con discapacidad en Madeira.

Había organizado actividades de teatro y danza.

Estas actividades fueron el inicio del proyecto de danza inclusiva.

Poco después de llegar a Madeira en 2001,

empezamos el proyecto “Bailando con la diferencia”.

Muchas personas empezaron a participar en “Bailando con la diferencia” solo por curiosidad.

Elas participaban porque querían bailar y convivir con otras personas.

Pero había muchas dificultades para el proyecto,

por ejemplo, había pocos medios de transporte

y las personas tenían problemas para llegar a las clases de danza.

El primer año participaron muchas personas con discapacidad y sin discapacidad que solo querían bailar juntos.

Las personas se repartieron en varios grupos.

El grupo principal se dedicaba a preparar actividades de danza para actuar.

Este grupo es el grupo principal de “Bailando con la diferencia”.

Los otros grupos utilizaban la danza para la educación y apoyo a las personas, por ejemplo, para mejorar su capacidad para moverse.

2. Lo que hemos conseguido con “Bailando con la diferencia”

Muchas personas reconocen hoy que nuestro trabajo en “Bailando con la diferencia” es bueno.

Estas personas son expertos en danza, el público que va a vernos, familiares y amigos de personas que participan en el grupo de “Bailando con la diferencia”.

Todos se dan cuenta de que nuestras actividades son valiosas, pero también creen que es importante el avance que observamos en las personas, por ejemplo, son más autónomas en su día a día, para ir en transporte público, cuidar de su cuerpo o decidir por sí mismas. Todos se dan cuenta de que la gran variedad de personas con discapacidad y sin discapacidad es valiosa en vez de ser un problema.

Hay muchas cosas que nos motivan a seguir:

- El buen humor de las personas que participan en el proyecto.
- Conocer cómo otros artistas inventan y crean sus danzas.
- Ver que otros artistas también aprenden y utilizan ideas de “Bailando con la diferencia”.
- La amistad y la sonrisa que vemos cuando vamos a la oficina, a las clases o actuamos.
- Saber que “Bailando con la diferencia” es parte de nuestra vida.

Nosotros trabajamos de un modo igual a otros grupos de danza. No hacemos cosas diferentes porque participen personas con discapacidad. Tratamos igual a todas las personas y vemos el valor de cada persona. Todos conocen las normas y las pueden criticar. Todos tienen obligaciones y derechos. Queremos descubrir las capacidades de nuestros bailarines con discapacidad y sin discapacidad. La relación entre personas con discapacidad y sin discapacidad nos ayuda a hacer algo diferente.

3. Lo que nos queda por conseguir

Las personas con discapacidad sienten muchas veces que no son normales o que no forman parte de la sociedad.

En “Bailando con la diferencia” queremos que las personas con discapacidad sientan que son normales y que forman parte de la sociedad.

Queremos que puedan crear nuevas formas de hacer arte y danza para la sociedad. Ya hemos hecho cerca de 30 obras de danza.

Varios coreógrafos importantes han creado espectáculos de danza para nosotros. La participación de estos coreógrafos nos ha ayudado a tener muchas obras de danza

y que podamos bailar en muchos teatros importantes.

También nos ha ayudado para que muchos artistas hayan descubierto que existe una danza inclusiva con bailarines con discapacidad y sin discapacidad.

Lo difícil para nosotros ahora es mantener las actuaciones durante un tiempo en un teatro.

Sabemos que todavía hay muchas cosas que son necesarias para las personas con discapacidad, por ejemplo:

- Hacen falta leyes que reconozcan la experiencia de nuestros bailarines con discapacidad. Estos bailarines han actuado, han ido a clases con muchos maestros de danza, bailan desde hace muchos años, pero no tienen un certificado de una escuela o una universidad. Es necesario que su experiencia tenga un reconocimiento.
- Debemos pensar una ley para los artistas con discapacidad.
- Hay que solucionar la accesibilidad de los teatros, tanto para el público como para los artistas.
- Tenemos que conseguir que los políticos, el público y los directores de teatros se den cuenta del valor de los artistas con discapacidad.
- Tenemos que conseguir que los artistas con discapacidad tengan una formación y unos estudios.

¡Poco a poco lo conseguiremos!

Resumen del artículo

En la isla portuguesa de Madeira, un grupo de personas con discapacidad y sin discapacidad tienen un proyecto llamado "Bailando con la diferencia". Muchas personas reconocen los aciertos del proyecto, por ejemplo, las personas son más autónomas en su día a día y deciden más cosas por sí mismas.

Las personas con discapacidad y sin discapacidad participan de la misma forma en el grupo de danza.

Ya han participado en cerca de 30 obras de danza con público.

Música



La música como herramienta de integración, inclusión y cohesión social

Mikel Cañada

Los últimos años han sido malos para los músicos por la crisis.
En los últimos años han desaparecido muchas actividades relacionadas con la música.
Tenemos que aprender de los errores de estos años
y pensar qué hacer en los próximos años para conseguir una sociedad más justa.

1. Un material mágico: la música

Todas las personas que pueden escuchar sienten emociones con la música.
Los sonidos de la música nos producen emociones
y tenemos recuerdos de esas emociones durante nuestra vida.
Cada persona tiene diferentes sentimientos y emociones con la música,
pero todos sienten algo. No podemos vivir sin la música.
Escuchar música, bailar con la música, tocar un instrumento son actividades
que hacen las personas.
Algunas personas realizan estas actividades como entretenimiento,
otros lo hacen para aprender o para comunicar ideas.
La música sirve para unir a las personas.
Por ejemplo, miles de franceses cantaban el himno de Francia
después de los atentados terroristas de 2015 y 2016.
Todos se sentían unidos por ese canto.

2. La música en tiempos revueltos: luces y sombras

En los últimos 10 años, la música ha sufrido con la crisis.
Ahora, los músicos ganan menos dinero con los conciertos,
hay menos conciertos, menos salas de conciertos,
y menos público que va a conciertos.
Además, el público son personas cada vez más mayores.
Hay pocos jóvenes.
Ha habido muchas actividades musicales relacionadas con empresas privadas
que han desaparecido con la crisis.
Las actividades musicales relacionadas con empresas o instituciones públicas
han aguantado mejor la crisis.

Frente a la crisis ha habido proyectos interesantes, por ejemplo:

- Hay muchas actividades musicales en hospitales, residencias de personas mayores, cárceles o centros de personas con discapacidad. Estas actividades están pensadas para cada grupo.
- Con el proyecto Música en Vena ha habido muchos pequeños conciertos en los hospitales de la Comunidad de Madrid. Los pacientes han escuchado música de diferentes estilos, como flamenco, música clásica o música de otros países. Los músicos participan de forma voluntaria, es decir, sin cobrar por su trabajo.
- El proyecto LOVA une a asociaciones, teatros de la Comunidad de Madrid y otras organizaciones para dar a conocer la ópera.
- El proyecto Mosaico de Sonidos acerca la música clásica a personas con discapacidad intelectual.

Las personas quieren participar más en las actividades.

Las personas quieren ser algo más que público en las actividades musicales.

Los teatros y los auditorios de música y los músicos deben crear una nueva relación con las personas que van a los conciertos.

Es necesario pensar diferentes actividades para acercar la música a diferentes tipos de personas.

3. Los retos del futuro

Hay 3 asuntos importantes que debemos mejorar en el futuro.

El primer asunto está relacionado con las instituciones públicas.

Las asociaciones han organizado muchas actividades musicales para personas que tienen más dificultades para ir a conciertos.

Ahora, las instituciones públicas dedicadas a la música deben proponer ideas y acercarse a todos los públicos.

Estas instituciones públicas deben hacer más cosas que ofrecer conciertos.

Por ejemplo, deben ofrecer actividades educativas para explicar la música o para organizar actividades donde las personas participen más.

Es necesario que las instituciones organicen actividades que atraigan a diferentes públicos de forma continuada.

El segundo asunto está relacionado con los estudios sobre música.

Hay que cambiar también los estudios sobre música para que las personas consigan más trabajos relacionados con la música.

Ahora, la mayoría de los estudios son para ser músicos, para componer música o para dirigir orquestas y grupos.

Hay más trabajos relacionados con la música, por ejemplo, profesor, fabricante de instrumentos, técnicos para manejar el sonido en los conciertos o directores de empresas musicales, entre otros muchos.

El tercer asunto está relacionado con la igualdad de hombres y mujeres.

En España hay 27 orquestas con músicos profesionales y solo hay 3 mujeres que son directoras o gerentes.

Debemos darnos cuenta del machismo que hay en las actividades musicales.

Para terminar, pienso que el sector dedicado a actividades musicales necesita:

- Más igualdad entre hombres y mujeres.
- Más dinero para hacer actividades.
- Más propuestas de las instituciones públicas, las empresas y los músicos profesionales.
- Unos estudios que ofrezcan más oportunidades de trabajo a las personas que se dedican a la música.
- Actividades que favorezcan la participación de las personas.

Resumen del artículo

La música ha vivido varios años complicados por la crisis.

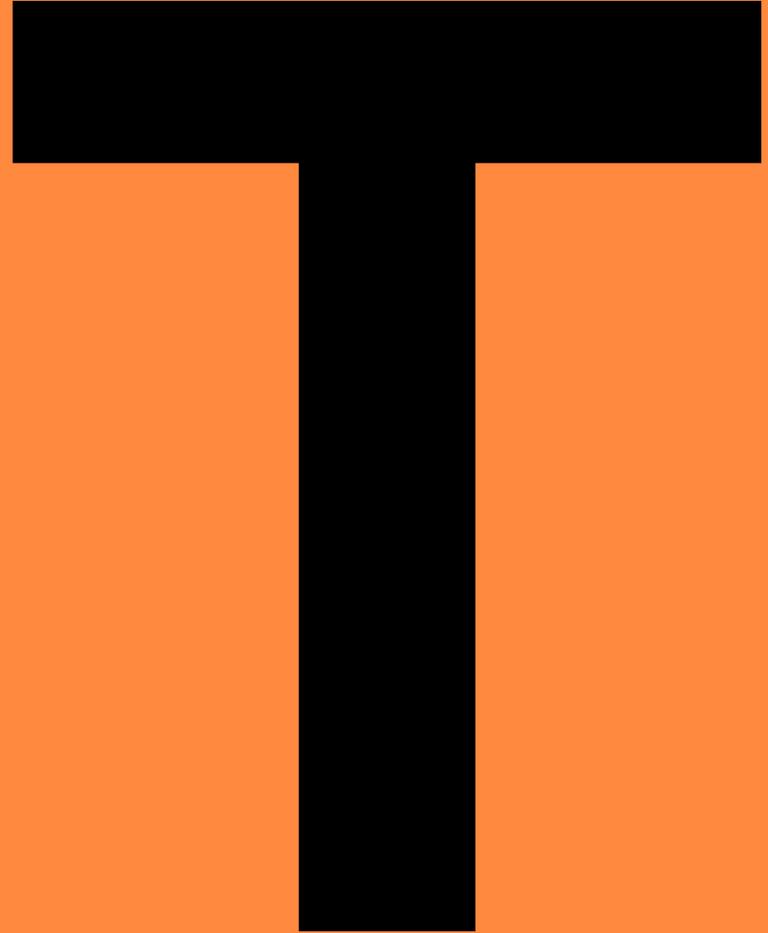
Las personas quieren hacer más cosas que escuchar música.

Las personas también quieren participar.

Además, hay 3 asuntos importantes respecto a la música:

- Las instituciones públicas relacionadas con la música deben proponer más actividades aparte de conciertos.
- Hay que aumentar el número de estudios relacionados con la música.
- Hay que conseguir más igualdad entre hombres y mujeres en la música.

Teatro



Equilíbrio de poder

François Matarasso

1. El arte participativo

El arte participativo es la creación de arte entre artistas y personas no relacionadas con el arte.

El arte participativo solo existía antes en países como Inglaterra.

El arte participativo ha crecido mucho en los últimos 20 años.

Hoy existe en muchos más países de Europa.

Por ejemplo, hay proyectos de este tipo en Francia, Finlandia o España.

Cada país tiene su propia cultura, pero el trabajo de arte participativo es muy parecido en todos los países.

Crear arte es una necesidad y una capacidad de las personas.

Además, el arte participativo supone compartir el valor que tienen las personas por sí mismas y por su aportación al grupo.

Por ejemplo, he estado en países muy lejanos.

En estos países, las actividades de educación con arte y los talleres se parecían en muchas cosas.

Los mejores trabajos que he visto son los que permiten que todos los participantes confíen en el grupo.

2. Ejemplos de arte participativo

Voy a poner un ejemplo de arte participativo.

Es la obra de teatro Migrantland.

Los actores de la obra eran inmigrantes que hablaban de sus vidas y de su experiencia de viajar desde su país a un país nuevo por necesidad.

En el espectáculo, el público participaba porque eran tratados como inmigrantes que llegan a un centro de detención lleno de policías.

La voz de los artistas y las personas que no son artistas tenían el mismo valor.

La obra de teatro era una experiencia real.

En esta obra de teatro, el arte era más que arte.

Los artistas hacían inclusión dentro del arte.

Los participantes en la obra de teatro y el público tenían unos sentimientos al principio de la obra y sus sentimientos cambiaban al final de la obra.

El proyecto “Arte para la mejora social de la Caixa” en España o el proyecto PARTIS de la Fundación Calouste Gulbenkian en Portugal son ejemplos de arte participativo.

El proyecto “Arte para la mejora social de la Caixa” organiza conciertos, exposiciones y pone en comunicación varios centros culturales.

El proyecto PARTIS significa prácticas artísticas para la inclusión social y cuenta con la participación de inmigrantes, personas con discapacidad, personas encarceladas, entre otros.

El arte participativo es nuevo.

Todos los proyectos nuevos de arte participativo tienen ventajas, por ejemplo, un proyecto nuevo permite proponer muchas ideas nuevas y muchas actividades nuevas.

Los proyectos nuevos de arte participativo también tienen inconvenientes, por ejemplo:

- El arte participativo suele repetir ideas y proyectos que ya salieron bien.
- Las personas pueden cometer más errores en un proyecto nuevo.
- A veces es difícil entender los proyectos de arte participativo, por ejemplo, por falta de información.
- Otras veces es difícil ver otros proyectos parecidos de arte participativo por ejemplo, por falta de tiempo.

3. Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas

La cultura inclusiva surge por la imaginación y las nuevas ideas de varios artistas profesionales y no profesionales. También surge por el apoyo de instituciones y otras personas, por ejemplo, para organizar las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas.

Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas son muy importantes porque nos permiten ver qué hacen otros artistas. Estas jornadas cumplen 10 años.

Sin estas jornadas, el arte participativo en España no habría crecido tan rápido. Aquí vemos proyectos e ideas de teatro que nos dan ideas para hacer cosas nuevas. El resultado del trabajo de estas jornadas es visible cuando todos los participantes vuelven a sus países y lugares para crear nuevos proyectos.

Resumen del artículo

El arte participativo es la creación de arte entre artistas y personas no relacionadas con el arte.

El arte participativo es nuevo, pero es muy parecido en todos los países.

En España, hay varios ejemplos de arte participativo.

Las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas son muy importantes para conocer otros proyectos de arte participativo y tener ideas para hacer obras nuevas.

Del arte social al teatro comunitario

Claudio Pansera

1. El arte social

Una persona tiene salud cuando la sociedad también tiene buena salud.

El arte es parte de la salud de las personas.

El arte social es el arte que quiere provocar cambios en la sociedad.

El teatro social es parte del arte social.

Los artistas sociales trabajan con personas que tienen más dificultades en su vida y proponen actividades para que su vida cambie.

Por ejemplo, hacen actividades de formación, de participación en obras de teatro o de promoción de la cultura.

Los participantes en actividades de teatro social conocen mejor su cuerpo, aprenden a escuchar y a ponerse en el lugar de los otros, aprenden a debatir y hacer proyectos juntos y también aprenden a ser pacientes.

En Argentina tenemos el Teatro Social Argentino.

El teatro en Argentina tiene características propias, por ejemplo, es un teatro que propone obras muy poco comerciales y es un teatro que tiene buena fama en la sociedad.

Este teatro también es muy sensible con los problemas sociales.

El arte social propone proyectos que piensan en los demás, en la vida de los demás, su cultura, sus saberes y sus necesidades.

Los proyectos de arte social se fijan en las necesidades sociales.

Además, el arte social es un arte en grupo.

2. El Grupo de Teatro Catalinas Sur en Argentina

El Grupo de Teatro Catalinas Sur surgió hace 25 años en un barrio de Buenos Aires, la capital de Argentina. Es un grupo de teatro comunitario, porque el grupo organizó un proyecto que surgió de la comunidad, es decir, de los vecinos del barrio. El teatro comunitario propone trabajar con el teatro en la comunidad, en el barrio, en la ciudad. Este proyecto además quería proponer soluciones y cambios en la comunidad. El proyecto estaba abierto a todas las personas que querían hacer teatro de forma voluntaria. Era un teatro sin jefes. La opinión de todos era igual de importante.

Este grupo organizó las fiestas teatrales. En cada obra de teatro participaban 100 vecinos y mezclaban estilos y músicas muy diferentes. Estos estilos y músicas eran tan diferentes porque los vecinos venían o tenían familias de lugares muy diferentes. Este proyecto propuso que los participantes hicieran talleres de formación para conocer los diferentes trabajos del teatro, como ser actores, pero también limpiar el teatro, preparar el vestuario de los actores o vender entradas. Varios actores preparaban un mismo personaje para que el grupo pudiera interpretar la obra si faltaba alguien. Con los años, los hijos de los participantes se unieron al grupo. Además, también apareció un nuevo grupo de teatro, llamado Los Calandracas. Este grupo de teatro también organizó un proyecto parecido al Grupo de Teatro Catalinas Sur.

Los grupos de teatro social vivieron un momento muy importante en el año 2001. En ese año, en Argentina hubo una gran crisis. Había muchos debates y manifestaciones en las calles. Los grupos de teatro apoyaron a personas que querían organizar otros grupos parecidos con los vecinos. Las obras de teatro que organizaban tenían que ver con los problemas que vivían, como pueblos que se quedan sin habitantes, niños que viven en la calle, fábricas que despiden a sus trabajadores o la destrucción de la naturaleza. Hace unos años, todos estos grupos de teatro crearon la Red Nacional de Teatro Comunitario. Esta asociación organiza festivales de teatro donde participan los grupos. Hay muchos proyectos de teatro comunitario en Argentina, por ejemplo, en pequeñas ciudades o en estaciones de tren cerradas que provocaron la desaparición de muchos pueblos.

3. ¿Qué es el arte comunitario?

El arte comunitario tiene las siguientes características:

- La obra afecta a los sentimientos de los espectadores, porque provoca gusto o disgusto.
- Los artistas crean su propia versión de la realidad y cuentan las cosas según las viven y sienten.
- Ver y hacer estas obras de teatro produce satisfacción y placer.
- Favorece la imaginación y la creación de nuevas obras de teatro.
- Permite contar lo que está más allá de lo que se ve.
- Favorece que cada persona exprese sus puntos de vista y su creatividad artística.
- Permite hablar de los problemas de cada uno.
- Favorece que todas las personas participen y se sientan parte del grupo.
- Favorece las relaciones entre las personas y permite que las personas se sientan parte de la sociedad.

Resumen del artículo

El arte social es el arte que quiere provocar cambios en la sociedad.
En Argentina tiene importancia el Teatro Social Argentino.
El Grupo de Teatro Catalinas Sur es un grupo de teatro comunitario.
El teatro comunitario propone trabajar con el teatro en la comunidad,
en el barrio, en la ciudad.
El Grupo de Teatro Catalinas Sur organizó las fiestas teatrales.
Los vecinos participaban en las obras de teatro
y hacían talleres de formación para conocer los trabajos del teatro.
El ejemplo del grupo de teatro se extendió por Argentina.
Hoy hay muchas representaciones teatrales de teatro comunitario.

Un panorama de las artes escénicas y la discapacidad en el Reino Unido

Liselle Terret

1. El cambio de idea sobre la discapacidad

Las personas con discapacidad sufren la discriminación en el teatro en Reino Unido. Reino Unido es un país que agrupa a Inglaterra, Gales, Escocia e Irlanda del Norte. Las personas con discapacidad viven muchas situaciones en las que están excluidos, es decir, se sienten apartados de la sociedad.

El teatro relacionado con la discapacidad sirve para dar a conocer y cambiar las barreras que la sociedad pone a las personas con discapacidad.

Hace años, la sociedad hablaba de la discapacidad como una enfermedad.

A esta explicación de la discapacidad lo llamaban el modelo médico.

El modelo médico decía que la discapacidad era un drama y que había que arreglarla o curarla.

Este modelo médico quería curar a la persona con discapacidad.

Cuando una persona con discapacidad no tenía cura, esta persona debía quedar fuera de la sociedad encerrada en un lugar solo para las personas con discapacidad.

Después, la sociedad propuso otra explicación de la discapacidad, llamada modelo social.

El modelo social propone leyes para proteger los derechos de las personas con discapacidad en temas de educación, trabajo y vivienda.

Hoy hablamos de otro tipo de explicación de la discapacidad, llamado modelo político-relacional.

El modelo político-relacional propone que las personas con discapacidad son un grupo que lucha contra las normas actuales y plantea imaginar una nueva sociedad con más iniciativa a favor de los derechos de las personas con discapacidad.

2. Compañías de teatro con personas con discapacidad

Cada vez más artistas con discapacidad tienen apoyo y reconocimiento por la sociedad.

En la televisión y en el teatro trabajan más personas con discapacidad, pero en las empresas que buscan trabajo a los actores el número de personas con discapacidad es bajo.

Algunos ejemplos de proyectos y compañías teatrales que incluyen a personas con discapacidad en Reino Unido son:

- Diverse City

Hace proyectos valientes.

Por ejemplo, el protagonista de la obra de teatro “El hombre elefante” es una persona con discapacidad.

El actor que hace esta obra era un actor sin discapacidad que hacía de persona con discapacidad.

Ahora para estos personajes busca actores con discapacidad.

Esta compañía también hace un espectáculo de circo donde personas con discapacidad física hacen actuaciones de riesgo, por ejemplo, dar volteretas en un columpio a gran altura.

- Unlimited

Es un festival que encarga obras de arte a artistas con discapacidad, por ejemplo, obras de teatro o de danza.

Miles de personas han asistido a este festival.

- Creative Minds

Son un grupo de personas con discapacidad intelectual que organizan encuentros

entre artistas con discapacidad y sin discapacidad y profesionales del teatro y la danza.

En estos encuentros, los artistas con discapacidad intelectual quieren hacer ver que son capaces de participar y organizar obras de teatro y danza de la misma forma que los profesionales del teatro y la danza.

- Ramps on the Moon

Es la unión de varias compañías de teatro.

Lleva varios años recorriendo Reino Unido con obras de teatro.

Incluyen a personas con discapacidad

y proponen que las obras de teatro tengan en cuenta la accesibilidad.

Hacen cursos y muchas obras que incluyen a personas con discapacidad.

- A different Way

Un actor de teatro con discapacidad creó esta compañía.

Propone obras de teatro de personas con discapacidad para jóvenes.

Estos proyectos, festivales y compañías de teatro crean lugares para que los actores con discapacidad puedan trabajar y dejen de estar apartados de la sociedad.

3. La compañía Access All Areas

Voy a hablar ahora de otra compañía donde yo participo.

Se llama Access All Areas.

Los actores de esta compañía son personas con discapacidad intelectual y con autismo.

La compañía hace obras de teatro que proponen ideas políticas.

Por ejemplo, en una de sus obras de teatro hablan de que las personas con discapacidad intelectual y con autismo sufren maltrato y quedan separadas del resto de la sociedad por la crisis económica.

En esta obra de teatro, la casa se convierte en una especie de cárcel, porque nadie hace caso a las personas con discapacidad intelectual y estas personas se quedan siempre en casa.

Access All Areas tiene unos estudios universitarios para actores con discapacidad con la Universidad de Londres.

Por estos estudios, Access All Areas recibió un premio.

Cada año hay 10 o 15 actores nuevos que aprueban este curso.

Estos actores crean sus propias compañías de teatro, entran en compañías de teatro que existen o participan en programas de televisión.

Yo participé con Access All Areas en una obra de teatro que proponía no pedir perdón por tener discapacidad. La obra habla de muchas situaciones de exclusión social que viven las personas con discapacidad intelectual. Los actores jugaban con las imágenes típicas de la discapacidad, hablaban del dolor o del sentimiento de estar fuera de la sociedad. Los actores con discapacidad querían que el público no sintiera pena por ellos, sino que querían mostrar que están orgullosos como personas. Ellos proponen que la discapacidad también puede ser algo deseable.

La relación entre el teatro y la discapacidad en el Reino Unido tiene un tono político, es decir, a favor de las personas con discapacidad y además también incluye nuevas ideas sobre:

- Cómo interpretar un papel como actor.
- Qué es el teatro.
- Cómo acabar con las ideas equivocadas del público sobre la discapacidad.

Sufrimos las dificultades por la falta de dinero y tenemos muchas cosas que mejorar, pero vivimos un momento apasionante.

Resumen del artículo

En el Reino Unido hay varias compañías de teatro en las que participan personas con discapacidad. Liselle Terret participa en una compañía de teatro que propone ideas políticas sobre la discapacidad. La compañía de teatro de Liselle Terret también hace cursos universitarios para actores con discapacidad. Los actores de esta compañía de teatro quieren mostrar que están orgullosos como personas y no pedir perdón por tener discapacidad.

Arte social en positivo

James Thompson

1. El problema de criticar mucho

Yo soy un investigador de una universidad.

Los investigadores de universidades estudiamos para ser críticos, es decir, hacernos preguntas de todo y dudar de todas las ideas.

Yo he escrito mucho sobre lo que llamamos el **teatro aplicado**.

Teatro aplicado

Propuesta para que las obras de teatro sirvan para educar o hacer participar a las personas en un lugar.

Es decir, quiere hacer algo más que entretener.

He escrito de forma crítica, es decir, siempre busco los fallos o los problemas.

Me he dado cuenta de que los investigadores de universidades estudiamos proyectos de otros sitios con mucha crítica.

Hacemos una crítica como si estuviéramos por encima

de los que hacen esos proyectos y los miramos con desprecio.

Está bien encontrar los fallos, pero también hay que darse cuenta de las cosas buenas, como los acuerdos entre las personas para hacer estos proyectos.

Ser muy crítico puede ser malo en muchas ocasiones.

2. Un proyecto en África

Por ejemplo, hace varios años estuve en un país africano, que se llama República Democrática del Congo.

Había un proyecto para que las mujeres pudieran disfrutar de sus derechos.

El proyecto utilizaba el teatro para conseguir sus objetivos con las mujeres.

Yo estaba descontento, porque veía los fallos, por ejemplo:

- Participaba poca gente, las representaciones de teatro eran solo en iglesias.
- Había muchas cosas que nadie decía por estar en una iglesia.
- Los hombres dominaban los diálogos de las obras de teatro.

El director del proyecto me dijo que esos problemas eran verdad.

Él también decía que había pequeños momentos de éxito.

Había momentos en que las cosas salían bien, por ejemplo:

- Las niñas iban al colegio.
- Las personas hablaban de los problemas que sufrían las mujeres.
- Todos aceptaban que el teatro servía para aprender.

El director del proyecto me pedía que mirara lo bueno, aunque había también cosas que fallaban.

Me di cuenta de que debía fijarme en las cosas buenas y de que debía ser más colaborador.

3. Vamos a buscar lo bueno en los proyectos

Me costaba mucho hablar de lo bueno en los proyectos.

Yo siempre escribía sobre los fallos de los proyectos.

Sentía que me faltaban palabras para hablar de lo bueno.

Creo que debo animar a otros investigadores de universidades a escribir y hablar de lo bueno, a ser más claros cuando hablamos.

¿Cómo podemos enseñar a los investigadores a ver lo bueno de los proyectos?

¿Cómo podemos escribir sobre los pequeños momentos en los que las cosas salen bien?

Los investigadores de las universidades están acostumbrados a estudiar todos los detalles y ver los fallos.

Esta forma de estudiar y de escribir nos aleja de la sociedad.

Debemos estar más dispuestos a hablar de lo bueno de los proyectos.

Las artes producen momentos de respeto, de alegría, de disfrute.

Estos momentos producen situaciones fantásticas en las personas.

Vamos a buscar lo bueno en los proyectos

y vamos a escribir todos esos detalles de una forma respetuosa con los grupos de personas con los que trabajamos.

Resumen del artículo

Los investigadores de la universidad se dedican a ser críticos, es decir, a hacerse preguntas, a dudar de todo y a encontrar fallos.

James Thompson es un investigador de una universidad y cree que ser muy críticos es malo.

Él cuenta que una vez vio un proyecto de teatro en África y veía solo lo malo.

El director del proyecto de teatro le explicó que había muchas cosas buenas.

James Thompson dice que los investigadores de la universidad deben aprender a ver más lo bueno de los proyectos en vez de solo lo malo.

Nueva cuestión social y teatro político nocturno

César de Vicente
Hernando

1. Las obras de teatro y las ideas políticas

Los escritores de obras de teatro han mostrado a sus personajes según sus ideas políticas.

Hace unos 200 años, los personajes eran personas libres, que tomaban decisiones y querían conseguir sus metas.

Los problemas que tenían los personajes eran los problemas que tenían las personas.

Después hubo un cambio en la forma de entender el mundo.

En la sociedad había problemas, como el hambre, el paro o la falta de estudios.

La organización de la sociedad y de la economía provocaba estos problemas a las personas.

El teatro empezó a hablar de los problemas de la sociedad.

Las personas sufrían estos problemas porque estaban dominadas.

Había dos tipos de teatro:

- El teatro social, que proponía que había que cambiar la sociedad.
- El teatro político, que explicaba por qué había problemas sociales.

2. ¿Qué hace el teatro en relación con la política?

La organización de la sociedad y de la economía volvió a cambiar.

La sociedad se convirtió en una sociedad de consumo, es decir, las personas querían comprar muchas cosas, aunque muchas veces no las necesitaban.

Las obras de teatro hablan entonces de la nueva cuestión social.

Las personas trabajan para conseguir cosas innecesarias, pero sufren si no las tienen.

Después, la sociedad se convierte en sociedad del conocimiento, es decir, lo importante es saber cosas.

En esta sociedad, los personajes del teatro se castigan a sí mismos.

El teatro no intenta explicar nada.

Unos personajes creen que son libres.

Otros personajes creen que están dominados,

pero no entienden el sentido de la vida de su época.

Son como peces en una pecera porque viven sin darse cuenta del agua que les rodea.

Muchas personas piden que el teatro sea social, pero no se dan cuenta de que la persona es un ser social. Es decir, la persona está en la sociedad, quiera o no quiera. Hace 100 años hablaban de la cuestión social. Hoy hablamos de la nueva cuestión social, pero nadie explica qué es esta nueva cuestión social. ¿No es necesario explicarla?

3. El teatro político nocturno

Hoy necesitamos un teatro político nocturno. Llamamos teatro político nocturno a una forma de hacer teatro que se enfrente a los poderes que nos dominan. Este teatro político nocturno debe hablar de lo que el mundo está empezando a ser: un mundo donde las máquinas dominan el mundo y los seres humanos desaparecen. ¿Cómo podemos hacer aquí un teatro político?

Hoy, el protagonista de las obras de teatro es una persona que no es nadie o no tiene nombre. Por eso, el teatro social de ahora habla de la realidad, pero nunca de lo político. El teatro ha renunciado a lo político. Solo cuenta la cuestión social, sin intentar cambiarla. Por ejemplo, hoy pensamos en producir y ganar dinero, es decir, pensamos como piensan los que dominan en la organización económica. Este sistema produce explotación. Hay personas que explotan a otras. Al final, hemos aceptado este sistema. Estamos explotados, pero lo vemos normal.

¿Tiene el teatro posibilidades de hacer política y mostrar la política en la relación entre explotadores y explotados? Para muchas personas del público, el teatro no les dice lo que sucede en la sociedad. El teatro parece que enseña los problemas sociales de hace 200 años. Tal vez ya es hora de que el teatro deje solo de mostrar situaciones y empiece a construir el mundo y a enfrentarse a los poderes que nos dominan.

Resumen del artículo

Los autores de teatro han mostrado sus ideas sobre política a través de los personajes de sus obras de teatro. Las ideas han cambiado durante los últimos 200 años. El teatro social proponía cambiar la sociedad. El teatro político explicaba los problemas de la sociedad. Ha habido muchos cambios en la sociedad. Hoy necesitamos un teatro político nocturno para enfrentarse a las personas que dominan la sociedad.

Conference on Social Inclusion
and Education in the Performing Arts

201

2009-2018

Books are part memory and part future. The one in your hands, for example, spans the past ten years of the Conference on Social Inclusion and Education in the Performing Arts but it is also intended to serve as a valuable instrument for the future, thanks to the selection of articles penned by some of the sector's most prestigious personalities.

I am particularly proud to commemorate in this publication the first decade of the conference, a project that was and is very close to my heart both now, as the Minister of Culture and Sport, and in the past as the head of La Casa Encendida. I have had the great fortune to be able to support this event practically from its inception.

It is gratifying to see how the collaboration between different institutions has come together on a project such as this, which can boast of having placed on the social agendas of cultural organizations all over Spain the need for reflection on the type of inclusive management in which we all play a role. The collective effort that goes into this conference shows us that progress is made in community. When we unite for a common goal, it is easier to conceive of a brighter future.

And that is precisely the spirit that drives the Conference on Inclusion which is, more than anything else, an open forum for making our demands, ambitions and achievements known: a space for sharing ideas for continued growth and improvement.

There are many types of books, but this one can be considered a success story. Not only because of how accessible it is — with an easy reading section for people with cognitive difficulties — but also because it reflects the efforts and sensitivities of many professionals whose commendable work has helped us to understand that the vision of the world cannot be limited to a single perspective, because the world is the sum of all visions. I hope you enjoy reading this book.

José Guirao

Minister of Culture and Sport

This publication, which commemorates the tenth anniversary of the “Conference on Social Inclusion and Education in the Performing Arts”, is a recap of the road travelled thus far but it is also a commitment to the continuation of an annual event that is a “must attend” for all of us who believe in and envision culture as the greatest tool available to us for social transformation.

Like art, these conferences are not a product but rather a process which, after a decade, continues to break down the barriers between society and art and is becoming a benchmark for institutions and professionals who, in turn, are spearheading the movement to view diversity in the performing arts as a cultural asset.

This forum faces the challenge of remaining steadfast in the search for the commitment of all participants in the performing arts to continue uniting the communities that are currently fragmented and generators of exclusion.

Artistic practice implies the conscious empowerment of each and every individual in his or her most personal sphere. At the same time, it is also capable of placing us on a plane of equality in the collective sphere, establishing dialogue and thus experiencing the sense of belonging and participation, both of which are basic pillars of social inclusion.

For “*Más Cultura, Más Inclusión*” (More Culture, More Inclusion), which emerged out of the conviction that culture is a source of social utility, being a part of this Conference on Social Inclusion and Education in the Performing Arts along with the other participating institutions provides the impetus we need as we continue, day by day, on the path that will ultimately lead to a more just and equitable society.

1 Paz Santa Cecilia

207

Everything started in Autumn 2008, by sheer chance, the way some things happen, and with no clear definition. I was directing the 2009 *Festival Escena Contemporánea* when I got a call from the British Council, a habitual partner of the Festival, asking me for a list of contacts in the performing arts sector in order to contact them about a series of conferences they wanted to organise on “social inclusion via the arts”. From what I’d been seeing for quite some time, it was precisely this exciting artistic area that was becoming a high-priority objective in European cultural and educational programmes outside Spain. That’s why the call struck me as a golden opportunity to start to inject this perspective into the system, from the system, in our own country.

Naturally, a list of contacts in our sector wasn’t enough to get the professionals interested; we also needed to provide a context. With this in mind, I proposed to include the conferences as a workshop within the parallel activities of the *Festival Escena Contemporánea* (the section called ADE+) and so transmit things transversally and simultaneously to all the stakeholders that, from our perspective, could be involved.

Bearing in mind that, in this territory of practice and recognition of the arts as a tool for transformation and social cohesion, we were a long way behind in comparison with other countries, we could not start to produce knowledge just in the arts sector without generating the platforms and complicities essential to sustain these practices. We aimed very high and worked on a major invitation to artists in music, dance, theatre and the circus, cultural institutions in the three areas: state, regional, municipal, the social funds of banking institutions, foundations, therapists, occupational and residential centres, dramatic arts schools and conservatories, orchestras, faculties of fine arts, prison employees, different NGOs, associations... In collaboration with them, we also went to all the members of the professional data base of *Festival Escena Contemporánea*. It seemed pretty clear that the most fertile and permeable fishing grounds of artists were mainly in the modern sector, given the diversity, the exchange of languages, bodies and disciplines that form a part of their work.

In Spain, such artists and the spaces they reveal continue to be excluded from an almost bullet-proof arts system that decides what is or what should be dance, what is or what should be art. However, the

connection between the excluded, professionals and non-professionals on the margins in art has created a territory of immense creative power.

To continue with our adventure, we decided that what we needed was the right place to hold the conference. We imagined a national event, so we needed some serious institutional support. We aimed high once again and sent a proposal for collaborative work in organising the conference with the INAEM (National Institute of the Performing Arts and Music), borrowing the conference hall of the Ministry of Culture, with room for two hundred and sixty people.

Just before the festival commenced (always in a hurry!), I was correcting the programme page proofs and, when I came to the name of the conference, I noted down that a “1st” should be put in front. We hadn’t talked about continuing, but leaving the option open gave the feeling that there would be a future. And so the 1st Conference on Social Inclusion and Education in the Performing Arts was born, in Madrid, on Monday 9 February 2009.

We said in the announcement text:

The objectives of this first Conference are, on the one hand, to offer a broad vision of the current landscape of social inclusion and education in the areas of theatre, music and dance in Spain and Great Britain. We also set out to encourage exchange and facilitate the adoption of best practices and the application of policies and projects relating to the performing arts that further social inclusion, the integration of communities, education and the development of new audiences.

The tremendous response we received through the registrations was a living record of the enormous interest that the initiative had awoken. The day came and we had a full house! The initial plan evolved into a conference that included the participation of three British and three Spanish experts who had been working for some time in isolation on major inclusive projects.

We had organised the contents and the logistics, but the most important thing just happened. Or, to be more accurate, we all did it together: the coffee breaks, the lunch, the shared cigarettes and taxis... everything was used to generate information highways and emotional and professional links that naturally underpinned a necessary common space for future relations.

PSC

208

209

The conclusions after the 1st Conference made it crystal clear that it’s necessary to continue and showed us the road to follow if we in Spain want to carry on with our work:

1. While the British experts, besides having years more practice, can effectively transfer and communicate their work, the Spanish experts, despite the fact that they are developing equally interesting initiatives, have not yet found the way to share and transmit them.
2. The work is done under very precarious conditions (of resources, links, recognition, etc.) and almost furtively, which leads to situations that encourage *well-intentioned* and *counter-productive* professional intrusiveness.
3. There is a lot of ignorance and therefore disconnection between initiatives currently in progress, collectives, institutions and arts professionals.
4. There’s no time to train, retrain or reflect on what we are doing or how we are doing it.
5. There are hardly any national artistic references, and that makes it necessary to expand the sector’s iconography, contribute towards inspiring and encouraging artistic creation with collectives at risk of exclusion and create platforms to make them visible.

In 2010 we decided to organise the Conference from the Ministry of Culture itself. Year after year we have been reformulating the proposal using those first conclusions as a guideline, from the duration, which has increased, to the programme, the communication formats, the type of workshops, the introduction of specific interests for each announcement, etc., implementing different ways of doing and combining talks by international and national experts and experiences in progress in Spain.

We have furthered collaboration between bodies, both within the organising committee itself and amongst the participants in the events over the years. What started by being a trio of organisations: *Festival Escena Contemporánea*, the British Council and INAEM, became a collective of institutions with a common roadmap. Over the years, the Conference has included the Dutch embassy, who are also real experts in the issue, *La Casa Encendida*, *Red Española de Teatros*, *Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, *Teatro Central*, the Regional Government of Andalusia, *Teatro Gayarre*, RESAD (Royal

PSC

Higher School of Dramatic Arts), *Teatro Rosalía de Castro*, the Government of A Coruña, *Teatro Circo Murcia*, *Teatro Valle Inclán*, *Centro Dramático Nacional*, as well as the collaborators that have supported us in different years (*Fundación ONCE*, *Plena Inclusión*, etc.).

The growing complexity involved in managing the event led us to appoint Eva García by general consensus as the person to take charge of coordinating our work and guiding the workshops. Her inclusion, thanks to her experience in managing community arts projects, her vision and vitality, marked a major turning point in the design and running of this yearly event, which has become the most important one in Spain within its field.

Our feeling is that after ten Conferences on Social Inclusion and Education in the Performing Arts, a major contribution has been made to strengthening the evolution of the performing arts in Spain, to make it one of the flagship events of the Ministry of Culture. With this publication, in which some of our conference maestros have participated, we set out to produce, share and expand knowledge that can contribute to the same evolution in many other places.

[Paz Santa Cecilia](#)
(Spain)

Conference organizing team

PSC

210

211

1 Eva García

In 2011 I participated in the 3rd Conference on Social Inclusion and Education in the Performing Arts. I had been working for over ten years in the development of arts creation projects with *different people in different contexts*; I tried to attend each workshop, seminar, meeting. I think networking is essential and I want to know the people who share the work with me. After those two days at the *Casa Encendida*, breathing in deeply, recovering oxygen, feeling less alone and hearing experiences that I thought would be impossible in our context, I was lucky enough to have a conversation with the organisers of the Conference (Paz Santa Cecilia and Jaime Guerra) and, the next day, to share a long and inspiring chat with Maral Kekejian, representative of *La Casa Encendida* in the event and director of performing arts in that institution. From my perspective as a grassroots entity, besides indicating the enormous potential of the Conference as a meeting point and platform for dissemination of territorial diversity and Spanish professionals, I shared some ideas with her that could contribute values to the event that are consistent with the practices of inclusive art. We commented that the areas to be improved included the (ongoing) scarce participation of cultural stakeholders and the need to build bridges with local realities or to increase socialisation spaces at the Conference, and the importance of enabling international guests to know the context in which the interventions took place.

Four months later I was asked to take part in the development of the content of the Conference with the group of institutions that made up the organising team. This adventure became more complex with every year that passed by, adding the task of production of the event to the initial content proposal. And that was how I finally came to take on the coordination. Years of a highly intense learning process and, in my humble opinion, of contributions necessary to a dialogue between the reality of the professionals, the organisations of the sector and the institutions involved in the project; each one according to their nature and mission. Little by little, ways of doing things were set in motion that are closely related to the type and framework of the projects themselves.

We started to work with a yearly transversal subject matter that combines the content and is accompanied by a text that acts as a declaration of intent by the organising team. To tackle these issues as completely as possible, we have implemented a wide range of presentation formats and content: the presentations of a theoretical and reflexive nature provide conceptual frameworks, the round tables add a wide and diverse range of points of view, the practical presentations contribute towards producing knowledge via arts

workshops and management methodologies (evaluation, financing, emotional and creative work, project development, etc.).

We maintain ongoing relations with experts who, year after year, suggest issues, possible subjects, guests, etc., establishing close links of mutual collaboration and knowledge.

On the other hand, the yearly meeting of sector professionals as part of the Conference has promoted exchanges, collaborations and even some “networks” that are simmering very nicely at the moment. To encourage relations and exchange resources and information amongst participants and entities, dynamic organisations in the informal spaces that are generated at each event.

In 2013, with a view to decentralising and increasing the visibility of the diversity of territories and contexts in Spain, the Conference left Madrid. From then on, every event is held in a different city, hosted by a local partner, in collaboration with other local institutions and organisations, with special emphasis being placed on increasing the visibility of direct local arts or transversal work. For example, in Pamplona (2015), the occupational therapy centre for persons with intellectual diversity, *El Molino (Fundación Ciganda)*, participated by supporting the work of attention to the public and participants. In Murcia (2017) the Pupaclown theatre, the first adapted performance space in Spain, was given greater visibility.

The impact of making the Conference more mobile has been tremendous, contributing on many occasions to making local institutions more aware and committed to their proposals in terms of proximity and in maintaining collaborations after the event. As regards their attendance at the Conference, there has been more intense work in awareness-raising for cultural programmers and managers, a profile with little presence and whose participation has been strengthened with the inclusion of the Spanish Network of Publicly Owned Theatres, Auditoriums, Circuits and Festivals (*Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública*).

Since 2012, rapporteurships have been carried out for each event, along with video recordings of all the activities that take place in each one. This material, which is exempt from fees, has created a bank of shared knowledge available on the Conference website.

EG

212

213

A crowning moment (and a much desired one) of the Conference was the inclusion in 2013, of arts programming, which enabled us to disseminate work regarded as benchmarks because of its excellence in the arts world, while also promoting creative performance by and for different capacities.

The vision and philosophy of the Conference was put on paper in 2015. After several years the organising team had matured in its knowledge of the sector and in inclusive artistic practices, and so it decided to draw up a document that would declare the principles used as the basis for the project.

Finally, and no less important for being so, the loyalty of the participants over the ten years of the Conference has been crucial to the project's success. By this we mean (with all our love) the fans of the Conference, who we have tried to get to know personally and get feedback from their experience and their links to the project.

Today the Conference is a benchmark and a meeting point. It has been further enriched with other events and festivals that have bloomed since 2009, but still maintains its very own stamp, based on the development of contents and network creation.

Ten years on we can now celebrate, amazed by how the sector has evolved in Spain and seeking the best way to be there alongside it.

Eva García
(Spain)

EG

Conference organizing team

2 Nadia Adame

215

I began to study dance at the age of 7 at the Royal Dance Conservatory in Madrid (*Real Conservatorio Profesional de Danza de Madrid*). When I was 14, I suffered a spinal cord injury in a traffic accident and was confined to a wheelchair for a year. I've been using a crutch to get around ever since. After several years searching for opportunities in Spain, I decided to travel to other countries to find other ways to view dance and continue my training. I earned a degree in theatre arts from the University of Colorado and worked with companies such as AXIS Dance Company (USA) and CandoCo Dance Company (UK), where my skills were respected and celebrated. I've danced with Mikhail Baryshnikov at the Kennedy Center in Washington D.C., at the Salt Lake City Winter Olympics and with great choreographers such as Bill T. Jones, Stephen Petronio, Arthur Pita, Chevi Muraday, Asun Noales and Rafael Bonachela, among others. For ten years, Mark Swetz and I co-directed our own company in Madrid, *Compañía Y*, which gave a voice to diversity. The company was dissolved in 2014 due to lack of financial support. I am currently living in California, where I work as a choreographer, dancer, actress and consultant on diversity and integration for various companies.

Based on my artistic and personal experiences in countries like Spain, the United Kingdom, Switzerland and the United States, I have reached the conclusion that it is more appropriate to talk about abilities than disabilities. Since the word “disability” signals the inability to do something, it describes a person as an inferior being. The reality is quite different. To give you an example, the movements I can do with my crutch are impossible for a dancer who doesn't use a crutch. Would you call that person disabled? That's why, throughout this article, I always speak about diverse skills rather than “disabilities”.

The main barriers I have encountered on both sides of the Atlantic are access to quality training to acquire the necessary technical and artistic skills and limited career opportunities.

While I was a student at the University of Colorado in the United States, the Dance Department did not want to allow me to earn a dance degree because there was a one-semester ballet course that I could not take. The six years I had spent studying at the conservatory were not enough to demonstrate my skills. The faculty was not trained to make adaptations and was not open to body types other

than the “traditional” ones. Even today, when I go to dance schools and I want to take a class for professionals I’m faced with the same dilemma: either the instructors don’t know what to do with me or they send me to a corner to do whatever I want. None of these options helps me improve my technique or my artistic vision. The reality is that most instructors are not trained to teach people with diverse abilities. Since they don’t receive support from institutions, they don’t have the necessary tools or knowledge. Generally speaking, people just want to do things in the traditional, albeit archaic, way and they have no interest in anything new. Even when there are classes for people with special needs, they are sporadic and short-lived, with one-hour classes once a week or a one-week course in the summer.

When you study any discipline, you have professors who guide you, you take classes taught by different professionals in the chosen field, you do projects, you do research, you make mistakes and you learn from them. That’s how you find your voice and form your opinions. The same principles and patterns should apply to the performing arts. To become professionals, we need professors who do not push students with diverse abilities aside but rather include them and give them the same attention as the rest. In short, professors who know how to adapt. I may not be able to do a *pirouette* on my toes, but I can do one with my head, torso, or wheelchair. It is important to see the student’s possibilities and to guide him or her to improve those technical and artistic skills. At the same time, a skilled instructor should know the purpose of the exercises, not simply teach them according to tradition. For example, the purpose of a *tendu* is to stretch, traditionally the foot and leg, but this same exercise can be adapted so that a student in a wheelchair can stretch the hand and arm if that is the part of his or her body that needs to be stretched. It’s not necessary to give the student special attention, as some would say, but it’s not right to ignore them either. A properly trained teaching staff is needed to face the challenges of inclusion and diversity in the classroom and in the performing arts. This would benefit all students and artists by offering them an alternative artistic vision, one without creative limitations.

My best mentors have been people who have celebrated my physical and artistic differences, who see diverse abilities as an advantage rather than an impediment. Nowadays, teacher education programmes are divided into specialisations, one of which is “special education”. In order to create a fully integrated and inclusive student body, “special education” should be mandatory for anyone interested in becoming an educator so that every student has access to a varied teaching staff. In recent years I’ve observed an

NA

216

217

NA

important change in education at several institutions, such as the Dance Conservatory in Madrid or the London Contemporary Dance School in the United Kingdom. Although instructor training in this area is still limited, the vision of dance is more open and the faculty members show a renewed interest and disposition towards students.

If I were to go back to an American university today, I would not be denied access to dance studies based on my diverse abilities because that would be discriminatory and unacceptable. The faculty may not be trained, but the perception of diverse skills is changing and society and the art world are gradually becoming more inclusive.

However, career opportunities are still very limited. There are companies that are fully integrated in the sense that all of the artists have diverse abilities, but the “conventional” companies that are open to professionals with different abilities are few and far between. What company would accept a dancer in a wheelchair or one with Down’s Syndrome, no matter how good their technique? Would they even be allowed to audition or would they be disqualified in the pre-selection phase?

At the same time, integrated companies participate in festivals with other integrated companies and are generally excluded from the international festivals that have greater financial support and wider audiences. This limits their growth and visibility, not only within the performing arts but in society as well. Inclusive festivals were created to give a voice to these companies, but true integration and inclusion will only happen when every dance, theatre and music festival has integrated companies that can showcase their work and offer workshops as part of the festival programme. This visibility would benefit companies that have artists with diverse abilities and would also enable them to share their vision with society and other artists. Choreographers, directors and creators would be open to working with such artists if they were familiar with their work. That’s what Asun Noales and Arantxa Sagardoy did when they saw my work and included me in their production of *Afán*. This was an enriching experience for everyone involved. For me, it gave me access to dance techniques that I was not accustomed to; for them, it opened their eyes to the different alternatives and opportunities for understanding dance; and for the audience it was something different and unexpected.

Although not everyone has the skills to be professional performers, it is true that offering professional and educational opportunities increases their pos-

“I clearly remember how it all happened. I was walking around the market, looking at the fruit, enjoying the colours, feeling the aroma of each one of them penetrating my nose, activating my feelings and awakening my desires. A real delight, a tour around the senses. Everything happened very quickly. Very quickly! A shout took me out of that universe of colours, smells and tastes. The loud voice of a man who, to judge from the noise he made, was also strong.

‘What’s going on? Don’t you have anything better to do? Let me get on with my work! If you’re not going to buy anything, get away from the fruit.’

The change from the initial shouts to total violence was almost instantaneous. I felt the man over me. He hit me in the face, he punched and kicked me repeatedly. The delicious smell of the fruit gradually disappeared, to be replaced by the smell of blood. I could feel the hard member, his sexual organ, enter my nose. He split it open and then, the repetitive movements... the interminable in and out.

I stopped seeing!!! It became totally dark because my optical nerves were almost torn out, they were violently loosened, thus creating total darkness. Yes, a total darkness I’ve lived in till today”.

3 Henrique Amoedo

219

218

NA

sibilities. To achieve this goal, faculty must be trained and supported by institutions, and career opportunities must begin to emerge within “conventional” companies and festivals. There must be greater visibility of integrated companies and for that to happen we need more social and cultural support.

I left Spain not by choice but rather to look for opportunities which I couldn’t find in my own country. After twenty years, things are slowly changing on both sides of the Atlantic, and what I am seeing is a greater openness to people with diverse abilities. The road ahead will be long and slow, but with the support of institutions and professionals, inclusive creativity can bring tangible benefits to social and artistic integration.

Nadia Adame
(Spain / USA)

Actress, choreographer and adviser on diversity and inclusion

This is one of the innumerable happy stories that inhabit our minds. A lot of laughter was heard when one of our performers, describing how blindness took over his life, invented this scene and told it to a new member of the group. We were in a hotel room in Versailles and more stories were invented that night, while the new member of the group listened to them very attentively, but also with fear and disbelief.

Besides the story of the blind boy in the market, we heard the testimony of a seventeen year old girl who had decided to have an abortion — a crime at that time — when they told her that the child would be born with a disability. The result was that the professionals of the Social Security obliged her to enter our group. “That way you’ll have to live with persons that have the same condition as the one your child would have had if it had been born. Then you’ll see!”, said the girl when describing the conversation she had with the professionals. Another participant added: “I was abandoned by my family and entering this group was like a rescue. Someone saw me on the television and came to look for me. They saved me”. “They’re fantastic”, another one said, while laughter filled the room.

In this easy-going manner and with a very peculiar sense of humour that says a lot about us, we integrated a new performer into our cast during a trip. It is her perspective, that of someone that has just joined a new group, which could also be defined as a new place, that is the guiding thread of what I am going to talk about. I identify with the viewpoint of the newly arrived person: discovering a new reality and exploring it in depth in order to understand it and, finally, to feel part of this universe. From the grandiose São Paulo to the beautiful city of Natal, in Brazil. From Natal to the encounter with the land of our discoverers, Lisbon, and from there to the discovery of a unique reality, on the island of Madeira. I moved to the island shortly after 11 September and I’d never gone through such complicated boarding procedures; just a few days before one of the terrorist attacks had taken place that, as we were to discover, would bring major changes to the world.

From the moment I entered the airport at Lisbon, with its heavily guarded access points, till I reached the departure lounge I had the sensation of taking part in a film in which the main rule was security. On Sunday I had a free day, and so I could enjoy my arrival at the island of Madeira: see it and feel it like I never had before, even though I had often visited it to give courses and workshops. I was aware that this time everything would be different, that my way of seeing things was no longer that of a passing visitor, but of someone that

arrives with the desire to learn, teach and give the best of themselves. The gaze of someone exploring a new space, that of someone who has just arrived.

Alongside all the dreams I had brought with me, I was accompanied by the certainty that I would be in this beautiful place in the middle of the Atlantic for one year, enjoying the privilege of doing what I liked most. It was a day full of incredible feelings!

Fifteen years have gone by since those days that marked the commencement of our journey with the first year of the pilot project “Dançando com a Diferença” [Dancing with a Difference], and I am more than convinced that the route map we follow is absolutely wonderful. I, we, carry on together on a beautiful journey that is like a river: sinuous, but full of surprises and beauty. I used this metaphor of the river to describe my encounter with the universes of dance and of people with disabilities in an article published in 1996, for an institutional newspaper of Rio de Janeiro (Brazil). In 2001, in the Autonomous Region of Madeira, a very specific and efficient special education organisation was up and running. Under the umbrella of the public institution that took care of all the activities carried out in this area by applying a very well organised model that was way ahead of its time when compared to the rest of the country, there was a specific service for artistic activities developed by persons with disabilities. The island was therefore fertile ground for setting up our project of “inclusive dance”, a concept that appeared for the first time in 2002, when I presented the final project in Lisbon of my master’s in Artistic Interpretation – Dance, which was the reason for my going to Portugal.

I had already worked from different institutions in Madeira, with children and young people with disabilities in the theatre and music, and therefore in a land that was in some ways already prepared and fertile, we laid the foundations to enable social inclusion to be implemented via the arts, since this was a major building block in the intervention proposal for “inclusive dance” presented to the Regional Government of Madeira. The proposal ended up covering the work that had already been carried out. My luggage, the baggage of someone who had come to stay for a while, included fascination with the new, the will to overcome new challenges and, above all, the concept and practices of an all-encompassing something I call “inclusive dance”. At that time, my experiences were mostly the ones I had accumulated during my work with Roda Viva Cia. de Dança, the company I founded in 1994 in the city of Natal, in Rio Grande do Norte, always with the unconditional support of my guide and friend, the much-missed Edson Claro. Now, other records have

HA

222

223

HA

been added and are etched into the person I am today. They are added and help to make up the different social, psychological, philosophical and artistic strata that, along with so many others, interfere with, define and differentiate the artistic efforts of every one of us at Dançando com a Diferença.

I think curiosity was the thing that initially attracted many people to our pilot project on the island of Madeira. The pleasure of dancing and of being together, but also the tenacity of those people, made a lot of them continue with us, despite the practical difficulties involved in attending the classes, almost always caused by a poor transport network.

Over those nine months we had approximately a hundred and seventy participants. Persons with and without disabilities, whose main interest was in the experience of dancing together. Other working groups were also created in that initial phase: the secondary groups and the main one. In the secondary groups, activities focused mainly on the educational and therapeutic spheres, while the main group, which we now call Dançando com a Diferença, focused on artistic activities, without neglecting the basic elements (educational and therapeutic support).

We realise now that our work is recognised and valued not just by specialists in the sector, but also by the general public and even by the people closest to us, family and friends. They all appreciate what we put on stage, but at the same time they also value the “total” development of the people that form part of our group, both the performers in our ensemble and those who are involved in the different educational activities. The development of personal autonomy via day to day activities, such as using public transport, caring for your own body or the capacity for self-representation, even if they are not directly related to the techniques of dance or do not have such a high profile, form a foundational element in our approach towards intervention and are also greatly appreciated by the environment surrounding the people that are with us.

Nowadays, our colleagues appreciate the heterogeneous nature of the ensemble of Dançando com a Diferença (plus the fact that they regard us as being at the same level as they are, which is a tremendous achievement in itself) and they consider that such a “difference”, instead of being a difficulty, as was believed before, may in fact mean added capacities. In simple terms, it is a clear transformation of the negative into the positive. A sense of humour, which can be seen in the stories we used to start this text, continues to motivate us. Without humour and wellbeing it would be impossible to live

with the difficulties of a job that sets out to modify mentalities. The passage of time has made us see the place where we are now and the people we share our lives with in a new light. The magic of the initial passion has gradually dissipated and when this happens, you have to be able to replace it with the peace and serenity of love. And I believe that motivation is one of the main ingredients of this love. A motivation that arises from the opportunity to discover the best in people with every passing day. Sometimes we discover things along the way that aren't so good. To start with this may seem negative but it often turns out to be positive later on.

What also motivates us is the opportunity to know the creative processes of other artists and collaborate with them to construct new works, which may be choreographies or films, photographs or installations; the end result is a new artistic product. And we also feel motivated when these artists incorporate some of the experiences that they have had with us into their daily lives, either by including persons with disabilities, or by applying the principles of the concept of "inclusive dance" in what they do on a day to day basis. We are motivated by the friendship and smiles that greet us every day, in the office, in class and in the shows. It motivates us to know that "inclusive dance" forms a part of our being almost like a vital organ.

In our approach there is no room for distinguishing between the processes of artistic creation just because there are persons with disabilities in the cast of performers. We are in Dançando com a Diferença to work as well as we can, and that applies to everyone. There are no patronising attitudes, there are no euphemisms, people with disabilities should not be treated as if they were better or worse.

There's nothing new in this. It's a way of being that values everyone as an individual, as a human being. Everyone should know and understand the rules to be able to criticise them; everyone has to take on their responsibilities and enjoy their rights. Persons with disabilities should also be prepared to take on their social roles and do so effectively, so as not to be excluded from a society that never stops showing with an endless number of excluding gestures that it does not want them there. Therefore, when we manage inclusion we want to exclude. We do not agree with the discourse that may be understandable from a theoretical perspective, but which we know only too well (because we live with it) that in practice and in daily life means many moments of real exclusion. We have to discover where are the skills of our performers with disabilities and where are the skills of those without, and be very sure that in such a relationship we can

HA

224

225

HA

build something different together based on discovering the abilities of each and every one.

The notion of "abnormality" is something that people with disabilities live with every day from the moment they are born. Society is organised in such a way that, despite the innumerable advances made in this regard, persons with disabilities feel every day that they do not fit in, as if they were inadequate for the social spaces and norms that currently apply.

The sensation of inadequacy and abnormality does exist and we do not want Dançando com a Diferença to reinforce it. The idea is to do quite the opposite, not from an approach that focuses on abnormality, but rather from a logic of creation of new aesthetic-artistic horizons that can in the long term be extended to society as a whole. The invitations sent to different choreographers for them to create works for the company has led to us having an important repertoire, which gives us access to theatrical spaces that under other circumstances might not have opened their doors. We have also gradually opened up opportunities for creating works with an inclusive cast that have become part of the creative process of a number of artists. In short, little by little new and important spaces have been conquered. Keeping them is harder than conquering them, because ongoing work is necessary, always with the focus on artistic quality and constant preparation of the performers, which is something we do with great pleasure.

After almost thirty years, Dançando com a Diferença can now occupy its rightful place thanks to the experiences it has acquired with the choreographers we have worked with. We feel that major achievements have been made in our universe, one that unites dance and inclusion, the one of "inclusive dance", but we also feel that there is a very long way to go. There is a lot to conquer, there are mentalities that need to be changed, new objectives to reach, there is a world to be conquered. And that's a wonderful thing!

For example, there are legal vacuums. Some performers have been dancing with us for seventeen years. In all this time they have participated in important works by Portuguese choreographers and have received many hours of class with a number of teachers. Many of them have had an irregular academic background and their educational levels are low. Did you know that there is absolutely no academic recognition of everything they have learnt up till now?

The years running parallel to the always stimulating Conference on Social Inclusion and Education in the Performing Arts, an event which in 2018 marked its tenth consecutive year, have not been good years for the world of culture or music. We've actually gone backwards in many respects. Many interesting initiatives, some with magnificent, well-established projects underway, suddenly disappeared. No, these have not been good times for music. The question now is how to approach the future, understand the complexity of the present moment, observe how society has conducted itself on this difficult journey and to what extent we can learn from what happened and which elements to seize upon, from a musical standpoint, in order to contribute to the construction of a more just and inclusive society.

1. Music: something magical

Music is a language that requires no explanation; it is what it is or, to be more precise, it is what it sounds like. Anyone who has the ability to listen can interact with music and have an intimate experience with it. It has recently been discovered that musical memory resides in a magical and protected corner of the brain, so protected that even Alzheimer's has difficulty reaching it¹. In a process that we are just beginning to decipher, the brain converts sounds into images and sensations, which connect directly to our emotions, and then stores them safely away.

Because we are all different, the path of the musical notes as they move through us, with their frequencies, timbres and rhythms, is different in each one of us and it is precisely on this path where there is a communion within ourselves, with others and with the world around us. A communion that does not make distinctions based on ideology, race, sex, conditions

¹ — According to a study carried out at the Max Planck Institute for Human Cognitive and Brain Sciences in Leipzig, when the areas associated with musical memory were pinpointed for the first time it was discovered that they were almost intact in Alzheimer's patients. Dr. Jörn-Henrik Jacobsen, the director of the study, stated that the diagnostic tests clearly showed that musical memory is located in the supplementary motor area of the cerebral cortex. In this magical little corner of our brain, Alzheimer's does not have as much of a destructive impact. Fewer neurons are lost in this area, which remains active and continues to function.

4 Mikel Cañada

227

226

HA

Professional statutes for artists with disabilities are required. Problems of physical access to theatres also need to be solved, not just for the public, but also for artists. To change all this, we have to carry on working. We have to raise the awareness of the public, of theatre and festival directors, and of politicians. And above all, we have to think about the professional training of artists with disabilities. Little by little, with quality, constancy and commitment to our work, we shall get there!

Henrique Amoedo
(Portugal)

Artistic director of the group, Dançando com a Diferença. Researcher at the Institute of Ethnomusicology — Centre of Studies in Music and Dance

or abilities and which therefore makes it a precious material with which to work on the different aspects of human beings: cognitive, emotional, physical, psychological and spiritual.

In his keynote address at the 6th Conference of the Network of Educational Concert Organisers (ROCE) held in Madrid in July 2015², the journalist, Iñaki Gabilondo, vehemently defended how “music helps us to open the higher planes, it opens up the world of abstraction for us, it is the best companion to that place where the highest level of the human being resides [...] we cannot live without it. The development of a respectful society needs music”.

Creating, playing, listening to and interacting with music are actions intrinsic to humans that stay with us throughout our lives. For some, it is merely entertainment; for others who take a more complex approach, it can be understood as a path to personal growth, a way to mediate complex situations, to communicate and transmit values. It is, in short, an excellent tool for creating cohesion among families, groups, communities and societies. The entire world was moved by the sight of French people of every race and condition singing their national anthem together in a multitude of acts to overcome the horrible pain of the terrorist attacks of 2015 and 2016. Maybe it was patriotism, but perhaps they were also comforted by the feeling of unity through song.

2. Music in troubled times: lights and shadows

An analysis of the state of music in Spain over the last ten years is a slap in the face for those of us who are dedicated to culture and music, and worse still for those who have been left in the lurch by the crisis. The figures are not good no matter how you look at it, for any musical style. The only silver lining is that the barrage of negative data that began in 2006 finally stopped in 2015 and 2016. However, since we are prone to optimism we choose to be inspired by the theories of Benjamin Zander³ who, in his famous TED⁴ talks, stated that rather than thinking about how live music dies, we can turn the statement around and think about the opportunity it gives us to convince so many people with our exciting proposals.

2 — VI Jornadas ROCE, “No Education without Music”, 2015. Conference held at the National Auditorium in Madrid on 2 July 2015.

3 — Benjamin Zander, British conductor and naturalised US citizen.

4 — www.youtube.com/watch?v=d-7GrKIVVfc

MC

228

229

MC

The shadows: what the figures tell us

Perhaps because one of the most pressing problems affecting the world of live music today is the lack of audience, it is something that conditions practically all the related music industries. The economic crisis is only partly responsible, because things were not great before that in Spain and around the world the live music industry was reflecting on and struggling with an aging public and the lack of renovation needed to maintain the current structures.

According to data in the SGAE's 2017 Yearbook, today there are fewer live concerts than there were ten years ago and less space in which to perform them. As a consequence, attendance is declining and to top it all off, receipts are also down. Classical music has lost nearly one million spectators in the last ten years; popular music has lost nine million. In other words, everything we aspired to before the crisis in relation to new audiences and the projects that were being implemented at the beginning of the 21st century have come to naught. But now is the time to compose ourselves and start over.

Obviously, the ones who have fared the best in this difficult situation — albeit not without difficulties — are the public sector musical institutions, some of which have even managed to increase attendance, subscribers or receipts by maintaining the same structures while updating their images and diversifying their offerings. On the other hand many private initiatives have succumbed, unable to withstand the crisis, and this includes classical, popular, jazz and other musical styles. Many of these initiatives which were sponsored by banks or savings banks have completely disappeared, dealing a serious blow to the musical offering.

The lights: what the projects tell us

The initiative that has become the paradigm for actions that use music as a tool for social transformation around the world started out as a small and modest musical project with eleven people. As I was writing this article, a powerful beacon of light for those of us dedicated to mediation was extinguished. José Antonio Abreu showed us that it is possible for music to be transformative and to realise its full potential when the goal is to help people, your own people, the weakest links in a society. As Simon Rattle stated in the moving 2006 documentary *Touch and Struggle*, the emergence of the Venezuelan Orchestra System may in fact be the most important musical event of the last sixty years.

There is no doubt that this initiative, to which Abreu dedicated his life and in which more than four hundred thousand children now participate, was revolutionary in that it showed us that it is possible to improve our world and to help many people regain their self-esteem, their dignity and the ability to dream and believe through music and its powerful message. It's that simple. Music is always there, with its full potential intact, and we are the ones responsible for deciding what to do with it.

MC

Slowly and as the crisis has unfolded, a series of initiatives has been emerging in our country, proposing musical interventions in different contexts and spaces: in hospitals, hospital auditoriums, nursing homes, Alzheimer's treatment centres, prisons, centres for the disabled and neighbourhoods with populations at risk of social exclusion, in schools and educational facilities for special needs students, always based on innovative musical proposals specially designed for each group.

One type of musical intervention that has evolved enormously in an organised and continuous way in different autonomous communities is musical intervention in hospitals, with projects such as *Música en Vena (Intravenous Music)* which has been taking place in the Community of Madrid's public hospital network over the last five years. More than 2,200 mini concerts have been offered on patient floors, at outpatient clinics and hospital auditoriums by more than six thousand volunteer musicians specialising in different musical genres — jazz, classical, world music, folk, pop and flamenco — for more than 44,000 patients.

On the other hand, it is important to differentiate between initiatives that are focused on bringing music closer to different audiences and promoting the democratisation of access to music, a task which is mainly carried out by public sector musical institutions, from educational initiatives and those that use music as a tool for inclusion, integration and social cohesion, which are generally sponsored by associations and sometimes even individuals.

We believe that one of the positives to come out of this difficult situation is that the different players — associations, institutions, the private sector and education — have now started to work together as partners on certain initiatives.

Within the framework of this interaction we now see projects led by associations and supported by public and private institutions such as LÓVA (*La Ópera, un Vehículo de Aprendizaje* — The Opera, A Vehicle for Learning),

230

231

a joint educational project started by SaludArte and the Teatro Real and later joined by Friends of the Opera, Canal Theatres and the Daniel & Nina Carasso Foundation; or the musicians from fourteen member orchestras of AEOS (*Asociación Española de Orquestas Sinfónicas* — Spanish Association of Symphony Orchestras) working hand in hand with people with intellectual disabilities; and the development of eight inclusion federations as part of the Mosaic of Sounds project with the support of the BBVA Foundation.

Cultural mediation, a subtle change of paradigm

This musical movement with a social component coincides with changes that are occurring in our society. Increasingly, citizens are not content to be mere spectators of artistic proposals. Rather, people want to participate, they want to establish a more direct relationship with the artistic object. In addition, we are living longer and better, and lifelong learning becomes another factor to be taken into account in the cultural equation.

It comes down to a question, then, of musical institutions being able to forge a new relationship between what we will call the artistic object, music, and the public. Musical institutions are not the only ones challenged by this paradigm shift; musicians are also affected. In this context, artistic excellence is certainly a pre-requisite, but so are empathy, flexibility and the ability to transmit the musical message from different formats and points of view: creative workshops, participative concerts, public gatherings of artists, alternative concerts, multidisciplinary experiences, etc.

As the journalist from the Catholic University of Chile, M. Inés Silva⁵, puts it: "If we want to fight against exclusion and encourage citizen participation, we will have to devise different strategies for the diverse audiences we want to reach, offering different performances, promoting the interpretation of artistic and cultural projects, providing the necessary tools and as many reading keys as possible to enable the public to build their own relationship with these objects and thus develop a critical opinion." In other words, our task is one of cultural mediation.

MC

5 — M. Inés Silva, Master's Degree in "Patrimoine, Culture et Développement" from the Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle and doctoral candidate in "Sociologie de la Culture" at the Université Pierre-Mendès-France, Grenoble.

3. Challenges for the future

The responsibility of musical institutions

As mentioned above, many of the social initiatives undertaken in recent years have been led by associations, individuals or groups that have had to go to great lengths to secure the institutional support needed to grow and prosper, just like Abreu with the Children's Orchestras project.

In this sense, we believe that the country's leading public musical institutions, which have the required economic and organizational resources, should be able to understand the different realities surrounding them and the characteristics of the different groups for whom music continues to be very difficult to access. They must also be courageous and innovative when it comes to leading educational and social projects in such a way that society in general feels called to and attracted by their proposals.

We also believe that the time has come for these same institutions to have stable socio-educational departments or services specifically dedicated to this type of mediation. Manuel Cañas⁶ offers some very interesting data on this subject in his doctoral thesis, "Evaluation and Quality of Educational Programmes in Musical Institutions", where he compares orchestra musicians in Spain, the United Kingdom, the United States and Canada, concluding that: "while the average size of orchestra staffs is comparable at the international level, the size of the management teams is significantly smaller. In the case of education, exiguously and scandalously smaller.

In our opinion, one of the most important and urgent challenges we face is to devise stable organisational structures within our musical institutions that are capable of facing this new social and cultural reality. Music professionals must be specially trained in order to carry out long-term projects that build loyalty among different types of audiences, always adhering to artistic quality standards, but from the constant perspective of service to the community.

The responsibility of educational institutions

Clearly, the data on the situation of music in Spain show that the situation is dire and that its consequences extend beyond the musical community. There

6 – Manuel Cañas Escudero, PhD in Education Science from the University of Granada. The following quotation from this author is taken from p. 146 of his doctoral thesis.

MC

232

233

MC

is a lack of job opportunities for young musicians. The current generation is probably the most numerous, the most vocally and instrumentally diverse, the most egalitarian from a gender perspective and the most highly educated we have ever had in our country, yet there are few job opportunities available to them to develop their professional careers and lifelong projects.

This brings us to another important challenge which concerns the profile of the musician of the 21st century and the extent to which we are training new generations for this new reality. In our opinion, there are six major areas that encompass the profiles of professional musicians:

1. Teach and transmit: professors, musicologists, music therapists, pedagogues, etc.
2. Accompany, administer, manage: general managers, patronage managers, communications managers, public relations managers, etc.
3. Perform, compose, direct: artists, performers, soloists, chamber musicians, conductors, sound creators, etc.
4. Cultural and social action, mediator: directors of social action and musical mediation programmes, music mediators, etc.
5. Instrument professionals: luthiers, instrument makers, instrument restorers, etc.
6. Production: producers, sound engineers, audio-visual producers, stage managers, etc.

Of these six major areas that encompass the different musical professions, in Spain the training offered at conservatories and schools of higher education in music is focused primarily on *performing, composing and directing*. Whilst they all offer the basic and essential training, it would be interesting to diversify the offering at the post-graduate level in the six areas mentioned.

According to the National Institute for Performing Arts and Music (*Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música – INAEM*)⁷, in 2018 there are a total of twenty-seven performing arts master's programmes in music

7 – www.mecd.gob.es/educacion-mecd/areas-educacion/estudiantes/enseanzas-artisticas

offered at conservatories, official centres and advanced music schools. Of these, twenty-six focus on performing, composition and directing and only one of the post-graduate programmes, the “Master’s in Artistic Education: Performing Arts in and for the Disabled” at the Royal School of Dramatic Arts, “María de Avila” Conservatory of Dance in Madrid, offers a different specialisation option with a prominent social component.

A gender perspective

The challenges facing the world of music in our society include, firstly, raising awareness of the prevailing machismo in the field of music, primarily in musical direction and management and, secondly, continuing to promote equality starting in the formative years. Right now, there is only one female director and two female managers in Spain out of a total of twenty-seven professional orchestras, an inequality that cannot be ignored and about which little or nothing is said.

Conclusion

More equality, more investment and more involvement of public and private musical institutions and musicians’ groups; education tied to the social reality that broadens job prospects and the implementation of musical mediation actions in different contexts to encourage participation with a clear and explicit willingness to serve the community. We believe that these are the keys to overcoming this complicated cultural and musical time and the way to contribute to a more cohesive society.

Mikel Cañada
(Spain)

Musician and musical mediator. Chairman of ROCE (Network of Organisers of Social and Educational Concerts). Coordinator of the Education Department of the Symphony Orchestra of Euskadi

MC

234

235

5 François Matarasso

I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few.

William Morris, *The Lesser Arts* (1877)¹

Participatory art, by which I mean the creation of art through collaboration between professional and non-professional artists — is experiencing an important period of growth as public cultural institutions seek new approaches to social inclusion. A practice that was once on the radical fringes of the art world has become mainstream during the past 20 years. It is increasingly reflected in institutional programmes, and in the work of independent foundations. Hybrid fields, like arts and health, are advancing through practice, professional meetings and academic research. Above all, cultural institutions are evolving to meet the public demand for new kinds of relationships with art and culture. It is now commonplace for organisations such as the Philharmonie de Paris, the National Theatre of Finland or the Compañía Nacional de Danza to work with community groups. If this work often aims at better inclusion of audiences in existing programmes — for example in West Yorkshire Playhouse’s dementia-friendly performances — there is also a strong interest in the potential of artistic co-creation with non-professionals.

Paris, Helsinki, Madrid. As those locations suggest, participatory art is now a European, indeed a world-wide practice. In the 1970S, it had strong roots in English-speaking countries and in postcolonial contexts, but it was less common in continental Europe, partly because of differences in how the relationship between culture and the state was imagined, but also because of the distortions in that relationship created on both sides of the Iron Curtain by the Cold War. That is utterly changed. In recent years, I have seen exceptional work in Portugal, Serbia, Spain, Poland, the Netherlands and Greece.

Despite such different contexts, the work has more in common than you might expect. The art is naturally unique to its place and culture, but the processes by which it is created are strikingly consistent, which

¹ — Morris, W. 1998. *News from Nowhere and Other Writings*, London: Penguin Classics, p. 253.

leads to similarities in form. UstatShakirt works with teachers and school students in Kyrgyzstan to pass on traditional music and drama. The activities I observed in remote, rural areas close to the Chinese border were new to me in musical form, stories and language, but the teaching and workshop activities were surprisingly familiar. So was the confidence, respect and pleasure that the young people gained from taking part. Such experiences confirm my belief that making art is a universal need and capacity. The paths that lead us there, like the forms in which the imagination can express itself, may be endless but in participatory art they share basic human values rooted in respect for the integrity and contribution of each person.

It is those values that account for another striking similarity in this work — its importance to inclusive, tolerant and democratic societies. There are many ways to balance the power between professional and non-professional artists, but the best work I have seen always enables everyone involved to take a place, with confidence, in the group and so, symbolically, in society.

It was a Spanish theatre production that first alerted me to the change I'm describing, and it impressed me for exactly that reason. *Migranland* was co-created for the 2013 Temporada Alta Festival by Alex Rigola and 14 local people, each of whom had migrated to the Catalan city of Salt. Developed through conversations about their lives in other countries and their experiences of migration, the final production treated the audience as if they were new arrivals taken to a processing centre under heavy security, before the stories of individuals gradually emerged during the evening. *Migranland* was a fine immersive theatre production. But it was also an outstanding work of participatory art that, drawing equally on the artistic voice of professionals and non-professionals, created a uniquely real — not realistic — experience. In acting as artists, even if only for this specific occasion, the 14 men and women performed as fellow human beings, if not yet fellow citizens.

The result was art, but it was also more than artistic. In the frame of the festival the work's demand for recognition became a political statement, and not a merely rhetorical one. By inviting people living with uncertain legal status to make theatre with them, and on equal terms, the professional artists did not talk about inclusion: they enacted it. Even if the effects were symbolic and temporary, as with all drama, they changed how the people involved felt about themselves and their place in society. And, to judge by the response, they changed how the audience members felt, in the age-old role of drama.

FM

236

237

FM

Migranland was an initiative of the Art for Change programme of 'La Caixa' Foundation. Begun in 2008, Art for Change is another instance of the normalisation of participatory art. In its first 10 years, the Foundation has spent €4.5 million supporting 345 participatory art projects across Spain. The programme is part of a larger commitment to using art for social inclusion that includes participatory concerts, travelling exhibitions to bring culture closer to people, and an outstanding initiative to connect cultural venues with social centres. More than 1,500 social organisations have registered to organise their own supported visits to concerts, plays and museums through the Apropra Cultura website, giving them control of what, how and when to take part in culture.

In Portugal, the Fundação Calouste Gulbenkian has made a similar commitment, through a programme called PARTIS (Práticas Artísticas para a Inclusão Social), launched in 2015. Again, the intention is primarily social — PARTIS is an initiative of the human development branch of the Foundation, not its arts programme — and again the results are notable. Projects have involved migrants, disabled people, prisoners, school children and poor communities in urban and rural areas in making theatre, opera, art exhibitions, photography, festivals, music and films. The programme, now entering its third cycle, is demonstrating what experienced artists working in the field of inclusion have always known: that there is no tension between high artistic ambition and social value. On the contrary, it is the discipline and effort required to make good art that rewards people and brings the possibility of profound change, for them but also for the people who encounter them through their art.

There are advantages and disadvantages to working in a relatively new field. It can offer people greater freedom of thought and action because there is not yet an established way of doing things. I sometimes feel that where there is long experience of participatory cultural work there is a danger that people think they know how it should be done. Past successes become targets to repeat and precedent dictates the next project. In recent years, the work that has most impressed me has often been in places where such rigidity has not yet formed — especially in the Mediterranean countries and in Eastern Europe. There, a deeply-held belief in art seems to inspire work of ambition and courage.

But with less experience, it is also easier to make mistakes or laboriously to reinvent well-established practices. Because this work is still not much written about, it is not easy to understand its language and standards, or to

learn from others. Seeing the work of one's peers, whether individual artists or institutions, is difficult because it involves being able to travel and spend time. For work that still tends to depend on small budgets, that is often an unaffordable luxury. So people work on in relative isolation, even if the internet and digital video make it much easier to see something of what others are doing than in the early years of community art.

So the Conference on Social Inclusion and Education in the Performing Arts is especially important. It enables artists and organisations to raise their eyes from the demands of their everyday work — fusing as they must the demands of finance and administration with the more joyful ones artistic creation and human relations — and look around them at what others are doing. It is a chance to see work that inspires you to do something different or better, as well as some that confirms you in your conviction that you would never do *that*. It allows you to discover new ideas and situations, and learn about other people's solutions to problems you are, or might soon be, struggling with. Most of all, perhaps, it allows artists who work on the edges — of their own institutions, of the communities they engage and even of their profession — to make friends and allies who know what life is like on the edge, and who know too the exhilaration and joy of co-creation when it comes right.

Such opportunities are rare. Art festivals and conferences are common enough, because touring is embedded within the creative industries. But taking community work away from its context risks stripping it of meaning. Nor is it easy, or sometimes possible, to ask non-professional artists with other priorities and problems, to venture into the alien atmosphere of a professional artists' event. It all takes time, money, care and imagination from people who already have barely enough to achieve their own goals. That is why the Conference is the only gathering of its kind in Spain, and why it is so important to the future of socially inclusive and participatory art practice in the Iberian peninsula. Personally, I have learned much from the meetings in Seville and A Coruña, where I was able to meet artists and see some memorable work.

The pioneer generation of British community artists (c. 1968–86) called themselves a movement because they had ambitions to change the art world — and they succeeded in that, even if it was often at some personal cost. But they could be a movement only because they met regularly in regional gatherings and national conferences. It is easy to underestimate the value of meetings like this. It is much more attractive to finance another artistic project, where the difference it will make is obvious. But without this event, now celebrating

FM

238

239

its 10th year, I do not believe that participatory art in Spain would have developed as strongly or as quickly as it has.

We are getting closer to the vision of an inclusive culture that William Morris spoke of 140 years ago, and it is thanks to the imagination, creativity and commitment of thousands, perhaps now hundreds of thousands of professional and non-professional artists. But it is also thanks to those who support them, including the institutions and the individuals who have made the annual gathering of the Conference possible. But don't look for the effect of their work where these meetings take place. It will be found in the art made by those who come when they are back home in their own communities.

FM

[François Matarasso](#)
(United Kingdom)

Community artist and writer

A frequently asked question in any round table or congress on culture and politics is whether art can really change realities. Here we shall analyse some features of this area of cultural activism so as to show the existing social structure behind the new movement of social art in Argentina¹. In this respect, the “Grupo de Teatro Catalinas Sur” can be regarded as a seed growing in the fertile garden of Argentine social theatre.

A general framework: art or social theatre

To understand a theatre that can create a better quality of life for people by providing social health, it is essential to understand it as one of the facets of social theatre, and also to see it as one of the main and most effective tools that the social art movement has at its disposal.

If thinking about theatre is to automatically think in general terms (at the very least, actors and audience, but also some more people who think, write, teach, organise, disseminate and evaluate to produce such a unique *gathering*²), then thinking about health implies the same reasoning: individual health does not exist; a healthy person who is not part of a healthy society and environment simply does not exist.

This way, every healthy individual is not only aware of their internal balance in terms of health, but also becomes an active participant in changing the problematic realities that can surround them. Thus, health stops being an abstract state and turns into the means or resource available to an individual to live his or her daily life and to build better realities.

We define social art as any activity of artistic creation that operates beyond the limitations of spectacle or the production of tangible or intangible cultural objects or artefacts, with the aim of having an impact on a

1 – The main sources used to prepare this analysis were: Marcela Bidegain, Mariana Marianetti, Paola Quain, *Teatro comunitario: vecinos al rescate de la memoria olvidada*, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2008; Claudio Pansera, *Teatro y salud. Entre el caos biológico y el arte terapéutico*, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas, 2017; *La utopía teatral*, largometraje documental de Adolfo Cabanchik: www.youtube.com/watch?v=j69tbUbTgvs.

2 – According to the Argentine researcher, Jorge Dubatti, the ancient institution of the “gathering” is the starting point of theatre: the meeting, the coming together of a group of people in a territorial centre, at a point in space and time. It is a practice for the socialisation of people, of expropriation by the community, and signifies a negative attitude to socio-communicational uprooting caused by technical intermediaries. See Jorge Dubatti, “Cultura teatral y convivio”, *Revista Conjunto*, n.º 136, La Habana, April-June 2005.

community. Deciding to work in environments or with people that are socially or culturally disadvantaged, favouring types of collective creation that might propose some type of modification of the reality that is taking place, using any of the intermediate processes to develop an artistic project: the training or education of creators or interpreters; the processes of creative research for a work of art; the processes of preparation, recording, production, individual or serial exhibition or reproduction; the mechanisms to transmit and/or promote the produced object or item; the stages of analysis or evaluation of what is produced³. Participating in these experiences provides unique experiences for participants in developing greater sensitivity, more knowledge of their body and possibilities, developing the skills of listening and empathy, the democratic practice of group debate and construction and finally, the patience involved in the effort of being part of a process and enjoying the outcome.

We could go so far as to provide a more specific definition within such a framework for what we call Argentine social theatre: we use this term to refer to any activity within the performing arts that goes beyond its function as a mere show, working to propose changes in the problematic realities where it takes place, in any of the intermediate processes used to develop a theatrical project: training, creation, production, *mise-en-scene* and assessment. Its uniqueness is provided by the characteristics of the theatrical reality in Argentina, where it is deeply imbedded in the artistic community, along with social recognition and a history deeply marked by the cultural movement of independent theatre, which commenced in 1930 and generated forms of self-managed production and functioning with a notable anti-commercial ideology, which led to a current reality and production models of considerable artistic and organisational richness.

The basic components of Argentine social theatre are the appropriate artistic tool (an integral part of the theatre is action, which is essential for transforming realities) and social sensitivity normally expressed in terms of solidarity (as a disinterested attitude in doing something for someone), or rather, theatre as the enabler for designing and creating new realities, which in turn makes it a generator of new social paradigms and imaginings.

It is a field of development that has existed in parallel and frequently in contact with that of artistic creation for generating spectacles. The geographical term,

3 — This definition was made in 2009 for my course notes: *Apuntes. Materia: Diseño de proyectos socioeducativos desde lo teatral*, Licenciatura en Gestión y Producción Teatral, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

CP

242

243

CP

Argentine, is used to distinguish it from other existing models of social theatre, such as those in Spain or in Brazil. In Spain it is associated with a current of playwrights at the start of the 20th century who wrote about specific political or social problems, such as Miguel Hernández and the Spanish Civil War, or the Galician Manuel Lugrís Freire and his vindications of regionalism. Closer to the present day, in Brazil, Augusto Boal began to develop his Theatre of the Oppressed in the 1960s, uniting the participation of the spectator/recipient proposed by the system of the Pedagogy of the Oppressed by Paulo Freire and the political commitment of the theatrical epics created by Brecht.

If we seek to generate a referential theoretical framework using different sciences, then we can highlight some conceptually similar theoretical elements taken from areas related to politics, popular education and sociological perspectives provided by theorists studying social movements. One perspective with many points in common is that of the Spanish sociologist, Josep Marquès⁴, who studied the relationship between what is natural and what is “normal” in modern societies. He stated that societies tend to naturalise what has been institutionalised, and with this the capacity to question established knowledge is lost. In current models of power there is an ever increasing use of information and communication technologies to establish dominant cultural values that are carefully selected so as not to affect or alter the status of those who exercise power. When what has been institutionalised as natural is rejected, we can assume that we can modify micro-realities, or even that we can generate new realities.

Who can create and imagine new futures? Unquestionably, artists are very well prepared in this regard: with the daring to create what does not (yet) exist, knowledge of the steps to be taken, the energy to set this idea in motion and the passion to sustain it against the buffetings suffered by all innovative proposals.

Paulo Freire has a matching viewpoint with his use of *popular education*, where he proposes knowledge as the liberating crux of critical conscience. Education is regarded as an exercise in raising awareness of reality, a way of reading the world that precedes reading the written word⁵. Thus, we can think of art as

4 — Josep Vicent Marquès González (Valencia, 29 November 1943 – 4 June 2008), Spanish sociologist and writer; lecturer and professor of the Department of Sociology and Anthropology of the University of Valencia. For restless souls, one of the suggested works of this author is *No es natural. Para una sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Anagrama, 1982.

5 — Amongst his many works, some of the main ideas of Paulo Freire can be read in *El acto de leer y el proceso de liberación*, México D. F., Siglo XXI, 1983, or in *Pedagogía de la indignación*, Madrid, Ediciones Morata, 2001.

practice and as a tool for symbolic appropriation that can lay down new models for being in the world, proposing to the subject ways of being an active participant in his/her own learning, both as a facilitator and as a student, with the aim of making use of knowledge as a liberating element.

Who works on their training from the perspective of generative knowledge? Social artists specialise in practical pedagogy with learning that comes from action. And all the participants are often multipliers of knowledge, educators and students at the same time.

In his concept of *liquid modernity*, the Polish philosopher and sociologist, Zygmunt Bauman, analyses new ways of dealing with social problems, with unconventional responses and at the margin of dogmatic ideologies, highlighting the capacity of social actors to *adapt* to the new social containment. Power adapts to any format that enables it to continue to dominate, and resistances likewise take on new dimensions. In his view, one of the main problems for Western society is that of living with the *other*⁶, intolerance towards what is different from me. He explains that the defences used in this situation are separation from the other by means of exclusion, assimilation with the other by taking away his/her otherness and the making invisible of the other so as to make him/her disappear from our mental map.

What answers can social art offer? All projects are worked on while thinking of the other: their circumstances, their culture, their knowledge, their possibilities and needs. They are constructed using tools to detect social needs. Thanks to the versatility offered by artistic tools, answers can change their form according to each particular situation.

Last but certainly not least, I would like to end by mentioning the Argentine psychiatrist, Enrique Pichón-Rivière. One of the principal driving forces within the theoretical framework of social psychology, he states that the goal of working groups is to learn to think. And to learn to think, one individual needs another, either with his/her physical form or via any another means of expression (a speech, a dialogue, etc.) that gives meaning to the event. Therefore, thinking is always thinking in a group. Pichón-Rivière considers social psychology to be a critique of daily life, a permanent interrogation that enables us to question our practices as they tend to become natural. When

6 — For those interested in the concept of “otherness”, the work of the Argentine philosopher Rodolfo Kusch is recommended, along with his analysis of the *other* in ancient communities in America.

questioning the day-to-day, institutionalised practices are also questioned and power relations lose their natural appearance.

Social art functions in group form in most of the cases studied. Using a grab bag of initial knowledge as a basis, the constant gaze brought about by what is produced stimulates the appearance of new information. Individual participation strengthens individual and collective resources.

The prehistory of community theatre

If we accept that the first tangible remains of art found date back to 90,000 BCE⁷, with the commencement of cave art, and that up to 500 BCE the figure of the author⁸ as an acknowledged creative figure did not exist, then it is self evident that the history of art was always linked to anonymous and collective production, as a heritage of humanity as a whole, as *social art*. Individual or industrial art arose in the modern period with the appearance of the printing press and easel painting, when an individual artist’s signature became a product in a rapidly evolving market.

The Grupo de Teatro Catalinas Sur was born in 1983 in south Buenos Aires, in the traditional neighbourhood of La Boca. The “Asociación Mutual del Barrio Catalinas Sur” asked Adhemar Bianchi to teach some workshops on theatre to residents in the district squares. The fact that a neighbourhood organisation decided to start an initiative that involved retaking public space shortly after the end of a bloody military dictatorship is no mean feat in itself. A founding concept was thus established: community theatre is a theatrical project by the community, for the community. Its working philosophy is based on inclusion and integration and is therefore open to anyone who joins and wants to participate voluntarily and with passion as the driving force. Everyone has a place there, without distinctions based on age, sex, nationality, religion or political ideology. Its essential methodology consists of a horizontal approach to artistic, management and political decision-making processes.

7 — According to the anthropologist, Robin Dunbar, *Homo sapiens* developed a brain similar in size to the current one some six hundred thousand years ago, and so it is calculated that human language made its first appearance at that time. From that point on up to a series of symbols shaded with red ochre found on the south coast of Africa that have been dated to 90000 BCE., there is a period where verbal arts may have developed, of which, along with songs and dances, there is no reliable evidence. The written word appeared in about 3500 a. C.

8 — The first historical records of creators of paintings, architectural and literary works appear in Greece. But there is no popular acknowledgement of the creative artist until the Middle Ages, who was given further recognition in the Renaissance.

In a period where popular and street theatre has predominated, the group developed the idea of the *fiesta teatral* (theatrical fiesta); every show is a big one (a hundred residents/actors on stage) and there is a mixture taken from the cultural roots of immigrants: operetta and the zarzuela (Italian and Spanish contributions), the *candombe* (essential in the development of popular music and dance), the *sainete* (a comic farce often involving immigrant creoles at a guesthouse), the circus (from where our national theatre was born) and the *murga* (a long standing popular tradition in La Boca). Everything in community theatre is designed in line with the group concept. Its members join together in different workshops, following a model of independent theatre where everyone has to learn different roles: cleaning the work space, preparing the dressing rooms, publicity, ticket sales, serving the buffet and interpreting a number of characters in the play. The works are designed from the start to have several actors for each role, to enable residents/actors to take another's place if they are absent without it affecting the working agendas. There are no established starring roles, the aim instead is a turnover of members and to make them complement each other, just like the cooperative systems, since they are not professionals, but neighbours who specialise (even the professional artists who participate often do so as if they were residents, adapting to the production system). Over the thirty five years of its existence, not only have the sons and daughters of the first members become members themselves, there is constant publicity to encourage the community to participate and enable its members to get involved in the project, firstly as an members of the audience, then by participating with their financial support (members' club), working in production at a workshop or other complementary activity and finally, inviting them to join the rehearsals.

Inspired by this community experience, a second group directed by Ricardo Talento in 1996 was born. Los Calandracas, which had already been active in social activities since 1988, started a community project in its district with the name of Circuito Cultural Barracas.

Weaving the net

2001 was a crucial year for the community theatre group movement. The social crisis brought about by unemployment, hunger and violence led to a massive shift to public spaces. Everything happened in the street: debates, demonstrations, presentations and representations. Use was made of this movement amongst citizens and the commitment and willingness of the Catalinas Sur and

CP

246

247

CP

the Circuito Cultural Barracas community theatre groups to foster, retransmit and support the formation of other similar groups, and new neighbourhood groups were set up with residents of different districts, brought together with the common aim of telling their individual stories and using them to talk about the situation in general and the one in the place they belong to.

The issues in the plays are generally about specific problems the members observe or have to endure: villages that disappear because a railway branch line is closed, children living in the street, the closure of factories and unemployment, the marginalisation of monuments, the destruction of the environment. Another common subject is the recreation of their own history, starting with immigrants, gauchos and indigenous peoples, up to the present and visions of the future. In such cases the important thing is for them to make use of the communicative tools available to them, so they can give their own version of events or their history, creating their own stories and automatically questioning the official one.

The combined work of groups throughout the country led to the creation of the Red Nacional de Teatro Comunitario⁹ (National Community Theatre Network) with groups in different stages of development, which come together to organise cycles and festivals.

What can now be seen are different types of projects. Rural theatre is taking shape in small towns (some with less than a thousand inhabitants) with very high levels of participation, which also has different social effects. Very often, the community theatre project *is* the main project of the location, it is what gives an identity to the town. Groups that fall within this model include associations in Buenos Aires such as Patricios Unidos de Pie (Patricios, Nueve de Julio region, 700 inhabitants), Arte Comunitario Timotense (Timote, Carlos Tejedor region) and the groups involved in the Community Theatre project of Rivadavia, which also includes groups from small municipalities and nearby villages (González Moreno (2000 inhabitants), América (13000 inhabitants), Sansinena (630 inhabitants), Roosevelt (200 inhabitants) and Fortín Olavarría (1200 inhabitants). Another sub-group can be defined by the unique working space they use: disused railway stations. In villages where the trains no longer pass by, spaces full of meaning were generated. The station buildings, sheds, workshops, the houses of stations masters and operators became symbols of abandonment and a slow disappearance. The effort made by theatre groups to recover such

⁹ — Website in Internet: teatrocomunitario.com.ar/

spaces is much more than an artistic gesture. They decided to give a new significance to the spaces and build meaning into what had become meaningless. The first plays by such groups often have many points in common, linked to nostalgia for what has been lost and concerns about what is to come. Some groups of this type are: Los Guardapalabras de la Estación (Catamarca), Okupas del Andén (La Plata) or the aforementioned Patricios Unidos de Pie (province of Buenos Aires).

CP

249

· Fosters participation. Collective art stimulates and attracts participation by creating a sense of belonging.

· Builds citizenship. Collective creation facilitates communication between equals by developing empathy and encouraging democratic processes.

A summary: strengths of the art

· Involves the spectator. The play appeals directly to the spectator's motions with no need for intellectual preparation. The first sight of the play already provokes a feeling: pleasure or displeasure, attraction or rejection. Reading these first sensations is one of the main observations in diagnoses.

· A rupture that recodifies. Any creator breaks a given definition of reality and generates their own version.

· Pleasurable. Consuming or producing art generates satisfaction for aesthetic (emotional) or recreational (bodily) reasons.

· Develops creativity. Boosts the use of the creative imagination, as the first step towards thinking of and creating new realities.

· Generates meaning. Even in contexts where possibilities are limited, it creates expressive wealth, transforming deprivation into aesthetic and ideological power.

· Expresses what is hidden. It brings people closer to what is below the threshold of the conscience; beyond what is perceived and seen.

· Multiplies. Collective art enhances individual resources, and opens up new holistic possibilities.

· Emotional mediator. It enables internal conflicts to be handled by using different tools to facilitate their expression.

248

CP

Claudio Pansera
(Argentina)

Cultural manager and researcher

An Overview of Performing Arts as They Relate to Disability in the United Kingdom

For disability theatre artists... to give permission to the artist in your body is an outrageous act of defiance

Bonnie Sherr Klein¹

The UK has a rich and complex history of Disability Arts practice in response to disability discrimination embedded within society and indeed still present within our performing arts sector, whereby disabled and deaf people still experience exclusion as part of their daily lives. In today's climate of austerity, whereby marginalized groups are still blamed, the performing arts are often used as a political tool to protest against the repeated rise of scapegoating in our British society. The performing and disability arts has historically been and continues to be a hugely powerful weapon challenging and shifting attitudinal barriers that prevent disabled people from accessing basic human rights. 2012 was an important moment in recent disability arts history, when Jenny Sealey, Artistic Director of Graeae, co-directed the London 2012 Paralympics Opening Ceremony:

[The London 2012 Paralympics opening ceremony marked a moment when disability arts came of age in the UK. Two ears on, cuts to Access to Work threaten all that has been achieved.](#)²

This article published in *The Guardian* on 29 July 2014 and cited above, offers a brief insight into some of the recent past and current developments in the UK of disability arts, disability and theatre, the disability-theatre binomial and the *crip*³ performance that is driving the field forward into new unclaimed territories.

1 – Bonnie Sherr Klein, cit. in *Arts Smarts: Inspiration and ideas for Canadian Artists with Disabilities*, Vancouver, Society for Disability Arts and Culture, 2002, p. 41; also in Kirsty Johnston, *Disability Theatre and Modern Drama*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2016, p. 23.

2 – www.theguardian.com/stage/theatreblog/2014jul/29/disability-arts-cuts-access-to-work-theatre

3 – Robert McRuer, *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York, NYU Press, 2006.

The political-relational model of disability⁴ will provide a framework for articulating the development of disability in the performing arts sector which will be followed with some examples of important UK disability-led organisations and companies that are making strides and bold steps, and which build upon the shoulders of the disability arts movement of the 1970s and 1980s⁵.

First, a little bit of background required. Traditionally, we often refer to the Social Model of Disability⁶, that was formed in response to the Medical Model of Disability — otherwise known as the Tragedy Model described by the WHO in 2001⁷ — whereby medical experts spoke for disabled people and articulated disability as ‘pity’ and ‘tragedy’ that belonged to individual people who needed fixing, and if they could not be ‘fixed’ then they were excluded, removed from society and kept in often inhumane institutions. In response to this, the Social Model of Disability was formed and led by disabled people themselves, paving the way for the Disability Discrimination Act of 1995/2005⁸, now in the form of the UK’s Equality Act of 2010⁹ protecting the rights of disabled people in terms of education, employment, housing and environment. However as argued by Shakespeare y Watson¹⁰, the Social Model is perhaps outdated now, and only allows for a limited understanding of disability in society.

Kafer coined in 2013 the Political-Relational Model of Disability as it “recognises the politics of engagement of disability in and through relationships, and not in isolation ... offer(ing) disability as a ‘site for collective reimagining’”¹¹. The Political-Relational Model of Disability offers a reframing of disability as a political force as it highlights the potency of the liminal space between audience and actor, of the in-between space. This space in between allows us to move away from the historical binary of disability and non-disability. Instead the Political-Relational Model of Disability positions disability as a cultural minority group that “actively works against the existing oppressive systems

4 — Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 2013.

5 — www.disabilityartsonline.org.uk/Chronology_of_Disability_Arts

6 — UPIAS (Union of Physically Impaired Against Segregation), *The Fundamental Principles of Disability*, London, Disability Archive, United Kingdom, 1976; Michael Oliver, *The Politics of Disablement*, New York: St. Martin’s Press, 1990.

7 — WHO (World Health Organization, 2001), *International Classification of Functioning, Disability and Health (ICF)*, in www.who.int/classifications/icf/icfbeginnersguide.pdf?ua=1 [accessed 28/03/2017].

8 — www.legislation.gov.uk/ukpga/1995/50/section/21 y www.legislation.gov.uk/ukpga/2005/13/contents

9 — www.legislation.gov.uk/ukpga/2010/15/contents

10 — Torn Shakespeare, Nicholas Watson, “The Social Model of Disability: An outdated ideology?”, in Sharon N. Barnartt, Barbara M. Altman, eds., *Exploring theories and expanding methodologies: Where we are and where we need to go*, col. “Research in Social Science and Disability”, vol. 2, Bingley, Emerald Group Publishing Limited, 2009, pp. 9–28.

11 — Alison Kafer, *op. cit.*, pp. 8–9.

that adhere to the constructed norm, pushing towards a political and activist re-imagining of society instead”¹². McRuer writes about disability as *crip*, that is disability becoming something desirable as opposed to the “system of compulsory able-bodiedness, that should not be the norm and, (instead) [...] imagine(ing) bodies and desires that fit beyond that system”¹³. This desirability is what I believe is key to the driving force that is moving disability arts in the UK.

There are currently more and more individual disabled, deaf, learning disabled and neuro-divergent artists who are finally gaining the relevant support and recognition that they have been fighting for and so are becoming more visible and indeed informing the mainstream performing arts industry. On television and in professional mainstream theatre there are more disabled people, (e.g. Liz Carr, Sarah Gordy), with only a few actor agencies with disabled actors on their books. (including Simon and How¹⁴), being one of the leading agencies with learning disabled actors on their books.

Importantly it must be acknowledged that the richness of practice discussed here is based on the work of companies and disabled arts practitioners and political activists that were formed over 10, 20 or 30 years ago, including Graeae, Shape, Mind The Gap, Heart N Soul, Disability Arts Online, Matt Fraser, Katherine Araniello or Alison Lapper, which are some of the performing arts activities who have laid the foundation for new activists. The organisations described below offer examples of current types of practice that are leading the way in creating and forging new partnerships and new ways of working that offer a platform to disabled artist to create innovative and defiant work. Some of them — Diverse City, Unlimited, Creative Minds, Ramps on the Moon, A Different Way y Access All Areas — offer real examples of the shift in disability and the performing arts in practice, where barriers are being re-moved.

Diverse City was formed in 2005 in order to create platforms so that silenced voices, excluded talents and hidden stories are revealed. Diverse City always creates bold projects in partnership with mainstream performing arts industries, as well as providing training on disability inclusive practice. They are currently working in partnership with The Bristol Old Vic on *The Elephant Man* starring Jamie Beddard, a disabled actor himself, playing Joseph Merrick,

12 — Robert McRuer, *Crip Theory*:

13 — *Ibid.*, p. 32.

14 — www.thestage.co.uk/news/2017/talent-agency-theatre-company-team-represent-learning-disabled-actors/

an important shift away from the usual practice of casting a non-disabled actor, “acting disabled”. Another mile-stone was their *Extraordinary Bodies*, a trapeze-circus show with physically disabled performers performing risky and “unthinkable” acts and so really pushing limiting attitudes around disability through the art form.

Unlimited was formed in 2012. It is an arts commissioning programme that enables new work by disabled artists to reach the UK and international audiences across art forms, with its intention to, “change perceptions of disabled people by commissioning disabled artists [...] to make new, ground-breaking and high-quality work”¹⁵. From 2013–2016 Unlimited supported work seen by over 130,000 people. This is an ever-growing and important festival and offers spaces for vital debates and is central at moving and pushing disability artists and companies into main stream spaces. This is an important and innovative organisation, that celebrates, nurtures and promotes new disability performance aesthetics.

Creative Minds was formed in 2013 by a group of artists with learning disabilities who wanted to be in control of how they were being represented in the performing arts. Unfortunately, still today, learning disabled performers are seen as “not being able” to achieve, and never being quite good enough. They are often still placed into environments whereby they can only access the arts as a form of therapy or advocacy. Creative Minds initiated a series of national events over five years that involved conversations with the performing arts industry whereby learning disabled artists articulated their right to lead, and to make their own work rather than always being led. Jez Colborne (*Irresistible*) was the first learning disabled performer who was commissioned by Unlimited and who shared his experiences at the 2014 Creative Minds Conference¹⁶.

Ramps on the Moon was formed in 2014, bringing together seven UK theatre companies and Graeae Theatre Company. For over six years it has been touring, training and bringing in disabled actors into these mainstream venues and productions. Its purpose is to re-position disability into mainstream theatre venues, so that disability becomes an unexpected part of the industry. The programme aims to make profound changes in the employment and artistic opportunities for disabled performers and creative teams, and a cultural change in the participating organisations to enable accessibility, to become a central part of their thinking and to inform their making processes of theatre.

15 — weareunlimited.org.uk/

16 — disabilityarts.online/magazine/opinion/creative-minds-north-arts-conference-difference/

Each year inclusive shows are made and toured as well as staff training.

A Different Way was formed by Daryl Beeton, a disabled theatre-maker and actor, to address the lack of representation by Disabled Artists within the Theatre for Young Audiences sector. A Different Way creates opportunities to explore ways of enabling the “voice of young disabled people at the heart of the creative approach”¹⁷ by working with a number of established theatre companies to create the growth and development of the Theatre for Young Audiences sector in their approach to making “work with rather than for disabled young people”¹⁸.

Access All Areas is an “award-winning, urban, disruptive performance by learning disabled and autistic artists”¹⁹ that was originally formed in 1976 as Rainbow Theatre Group. The company operate from Graeae Theatre Studios, London, and its signature work is driven by politics, site specific immersive theatre, whereby performances happen in non-theatre spaces and places. Their most recent collaboration was *Madhouse Re:Exit*²⁰, which was a response to the economic cuts, isolation and mis-treatment and institutionalization of learning disabled people, and which ends in current times of the isolation at home. One of the actors, Cian Binchy comments:

We used to be locked away in institutions for life. Now we're just stuck at home, and in some ways it's like our bedrooms have become like institutions because we're stuck there with nothing to do. We're just ignored and treated like we don't exist.²¹

In 2013, Access All Areas also co-formed a one-year Diploma at the Royal Central School of Speech and Drama in response to the exclusion of people with Learning Disabilities²². This initiative, which in 2015 won the Guardian University Award for Student Diversity and Widening Participation²³, was created for a clear purpose:

17 — darylbeeton.com/a-different-way/

18 — Ibid.

19 — www.disabilityartsinternational.org/artists/profiles/access-all-areas/

20 — www.accessallareastheatre.org/madhouse-reexit/

21 — www.thelowry.com/news/learning-disabled-artists-platform-to-campaign-and-provoke-in-madhouse

22 — Liselle Terret, “Re-Positioning The Learning-Disabled Performing Arts Student as Critical Facilitator”, in Sheila Preston, ed., *Applied Theatre: Facilitation. Pedagogies, Practices, Resistance*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2016. www.cssd.ac.uk/course/performance-making-diploma-learning-disabled-adults

23 — www.theguardian.com/higher-education-network/2015/mar/19/student-diversity-category-award-winner-and-runners-up

[...] “in response to the exclusion of adults with learning disabilities from current professional HE performance-related training courses” and re-affirms the performer as co-creator in authoring devised solo and ensemble performances to develop new aesthetic performance forms and pedagogical practices that are post-dramatic, experimental and often site specific. It focused on “subverting and challenging hegemonic values and assumptions experienced by people with learning disabilities”.²⁴

The course is going from strength to strength, with 10-15 performance and acting graduates each year, and many have gone on to perform with professional companies, forming their own companies, their own solo performance art touring shows, and have landed roles in a number of television programmes.

In the summer of 2016, I worked with a number of the diploma students and co-created a political punk rock cabaret, *Not F**ckin' Sorry*²⁵ (NFS), which was then commissioned by Duckie and Soho Theatre. NFS was influenced by the autobiographical stories of discrimination, and personal struggle experienced by the collaborative company of performers. As a co-director/deviser of this production, we decided to return to the historical Victorian *freak shows* place where disabled bodies were performed as spectacle and to re-appropriate this discriminatory performance so as to turn around this disabling gaze.

Based on autobiographical experiences, but moving away from individual narratives towards finding a form to perform collective discriminatory experiences, we played with stereotyping, flaunting bodies, using metaphors to perform the pain of exclusion, breaking down of the fourth wall, to create a confrontational and outrageous political cabaret where the performers defiantly performed and vocalized “we are not f**ckin' sorry for who we are”: [...] “disabled people’s experiences, narratives, and stories [...] to highlight the serious politics of the discrimination experienced”.²⁶

We wanted to shift from pity into pride and ultimately into political activism.

24 — Sally Mackey, Liselle Terret, “Move Over, There’s Room Enough: Performance Making Diploma: training for learning disabled adults”, *RiDE, The Journal of Applied Theatre and Performance*, 2015, vol. 20, n.º 4, pp. 1-5.

25 — /performanceprocesses.wordpress.com/

26 — disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/Barnes-glasgow-lecture.pdf

LT

256

257

LT

We transformed the personal experiences of tragedy into rebellious, sexy, confrontational, angry crip queer persons on stage.

*Not F**ckin' Sorry* re-appropriated the *freak show*²⁷ as a means of both exposing the enduring discriminatory and voyeuristic experiences of learning disabled²⁸ and neuro-divergent people²⁹, and moving the LD performers away from the objectified positioning inherent to a medical model of disability. An example in the performance included a crip re-visitation of stimming³⁰, a socially taboo behaviour of self-stimulation often associated with neuro-divergent people often performed daily by LD. The performers visibly flaunted and redefined how they wanted to perform their bodies on stage in their own terms. There is a re-positioning of identity that happens on stage when the LD person is revealed as a political and disability activist, saying “Damn right, you better look. Look long and hard... Look at me straight on, because for all your years of gawking, you are still not seeing me”³¹.

The performers did not want any pity from the audience, instead they seduced them, using the historical and continued *freak-gaze* that projects onto them the idea that people with learning disabilities are some kind of natural “phenomenon”. The opportunity of the audience’s tragedy model of disability-gaze afforded the performers to re-position themselves centre stage to then *crip* queer this gaze into a performance of proud sexuality, gendered bodies and a celebration of disability as “desirable”.

27 — Eli Clare, “Freaks and Queers”, in Margaret Hobbs, Carla Rice, eds., *Gender and Women’s Studies in Canada: Critical Terrain*, Toronto, Women’s Press, 2013, ch. xv, pp. 145-159.

28 — The term “learning disability” is a contentious label. For an in-depth discussion on the complexity and politics of such a term refer to Matt Hargrave, *Theatres of Learning Disability: Good, Bad, or Plain Ugly?*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire / New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 21-27. However, the British Institute of Learning Disabilities states on their website: “The term ‘learning disability’ is a label, and a label only ever describes one aspect of a person; a person with a learning disability is always a person first.” www.bild.org.uk/about-bild/aboutbild/

29 — Judy Singer, *Odd People In: The Birth of Community Amongst People on the ‘Autism Spectrum’*: A personal exploration of a New Social Movement based on Neurological Diversity, Sydney, Faculty of Humanities and Social Science University of Technology, 1998. Singer wrote: “For me, the significance of the ‘Autism spectrum’ lies in its call for and anticipation of a ‘politics of neurodiversity’. The ‘neurologically different’ represent a new addition to the familiar political categories of class / gender / race and will augment the insights of the Social Model of Disability. The rise of neurodiversity takes post-modern fragmentation one step further. Just as the postmodern era sees every once too solid belief melt into air, even our most taken-for granted assumptions: that we all more or less see, feel, touch, hear, smell, and sort information, in more or less the same way, (unless visibly disabled) are being dissolved”; pp.12-13.

30 — www.autism.org.uk/about/behaviour/obsessions-repetitive-routines.aspx

31 — Eli Clare, *Exile and Pride: Disability Queerness, and Liberation*, Cambridge, MA, South End Press Classics, 2009, p. 110.

Following this description of some of the disability-focused organisations and performing arts companies, I would like to close just by listing some more of the key companies that are also engaging in important steps forward in the UK: Birds of Paradise Theatre Company, The Lawnmowers Independent Theatre Company, Gatehead, Dark Horse Theatre Company, Hijinx Theatre Company, Lung Ha Theatre Company, Edinburgh, Vital Xposure, M-SET, Deafinitely Theatre Company, Oily Cart, and Extant Theatre Company.

What do all of these organisations have in common? Richard Tomlinson, Co-Founder of Graeae Theatre Company, said,

The very act of controlling the particular medium for a certain time in front of a largely passive, captive audience, actually does allow for the possibility of cleaning away much of the methodology that has been created about disability... So performance gives power... [...]³²

These organisations are creating public platforms and spaces for disabled artists who have been silenced and marginalised. In the above statement, Tomlinson raises questions about the potency of these platforms, to re-balance the disparity of power, of educating and challenging the mis-conceptions surrounding disability and indeed all those individual stories. We are in a time when those macro “pillars of certain truths” and knowledges are being torn down to reveal those silenced and pushed out, shining a light on how our language and historical institutions have re-enforced the disparity of power at play in our society.

To conclude, this article has brought together some of the current, dynamic political thinking around disability and inclusion in the performing arts through Kafer’s Political-Relational Model of Disability. Through this model the article has pulled together a number of organisations that are similar in terms of their ethics of practice that fits within this model. However, more than that, current developments challenge a more binary thinking of disability into one of desire and celebration as articulated by McCruer and Clare as they articulate this through their crip theory that recognises disability as an ideology, as a minority culture. Currently disability and theatre in the UK is driven by a political edge but equally is informed by new performance practices that works within traditional forms of theatre but equally sits more within

LT

259

performance and live art and immersive theatre, striving for ways to really challenge audiences mis-conceptions around disability. It is an exciting time, even in a time of constant cuts and challenge after challenge.

258

LT

Liselle Terret
(United Kingdom)

FHEA / Programme Leader for BA (Hons) Drama, Applied Theatre & Performance at University of East London

Socially Engaged Art — for Goodness Sake

Academics are trained to be critical — we find fault, we doubt truths, we challenge certainties and seek to question comfortable ideas. As fields develop this is important — ideologies, ethics and the politics of practice in different areas need to be challenged. In terms of my writing in the field of ‘Applied Theatre’ this has been my default style. I have tended to write critically, more often than not of my own practice. This has been taken to the extent that one colleague has labeled a number of us here in Manchester as ‘The Miserablist School of Applied Theatre’. I think he has a point! This article aims to mark a shift away from this tendency, suggesting that ‘fault finding’ can become problematic and there might be different, productive registers for us to write in.

In my first book on Applied Theatre, I quoted a West African proverb in a discussion of research methodologies. It was that donkey riders need to feel the heat of the ground. The suggestion being that sometimes academic writers looked down upon a local practice from a ‘critical distance’ with an attitude of superiority that in itself failed to acknowledge some of the realities of a given situation. This tendency to look down upon, and to be too rapidly critical, can obscure as well as reveal truths. And as a default style of commentary it may work well on university campuses and in research articles, but it does not always support and develop the practice that we all want to see improve. In fact, in my recent work in peace building settings, we are taught the opposite. It is all very well finding fault in an opposing party, but for change to be possible we need to consider where there may be points of connection, agreement or consensus. The default *critical disposition* does not translate well to many conflict or post-conflict situations. In these situations donkey riders and other critical commentators need to get down off their steeds and be alongside, not above.

In 2010 I was working on a theatre and women’s rights project in eastern Democratic Republic of the Congo (DRC). At the beginning I was fairly dissatisfied and somewhat despondent with how the whole project was progressing. From my perspective it had many of the faults of applied theatre projects that had been well documented elsewhere. So for example, the

plays were not as participatory as we claimed; the role of evangelical Christianity constrained much of what could be said; performances were only in churches and therefore not truly public, and the dialogues within communities were too often dominated by men. However, the point of writing this is that in the end these critiques were relatively easily made, but did not help develop the programme itself.

This was startlingly revealed to me in a late night conversation with the project director Eraste Rwatangabo who while acknowledging the problems within the theatre element of the project, explained that in the DRC, all programmes had to negotiate constraints. For him it was important to celebrate micro extraordinary moments and not be too distracted by the inevitable compromises and difficulties. With remarkable clarity he spoke about focusing on what he called 'the good'. This was the 'in spite of' quality of a project — how in an extraordinary challenging environment, girls were now going to school, people were congregating to discuss gender issues and theatre was accepted as a vehicle for learning. This conversation with Eraste was a turning point in my miserabilist approach and inspired me to consider what an alternative way of writing about projects of socially engaged art might look like. I committed myself to think what it might mean to search, listen out for and explain the good of a project. This interaction encouraged me to examine, following that west African proverb, what it might mean for our practice and writing to be with or alongside — caring for the emergence of the project — not being above and beyond it.

In starting to think about the good of applied theatre, or socially engaged arts practice, I realized quickly that my training having been in critique, in pointing out the failures, had prepared me poorly. While I have in the past tried to talk about the beauty of certain community arts practice, I have a limited vocabulary for discussing concepts such as joy, celebration, or fun. As academics I believe we have a poorly developed capacity for discussing, accounting for and documenting these vital areas. The simple point of this short article is to encourage colleagues to develop, support and think more clearly about how we speak and write in this register.

So — how do we train people to notice what is right about project? Despite flaws, how do we write about those times where groups do show mutual respect, where joy does appear in unexpected places, where people's passions do become celebrated and supported, rather than diminished or ignored? Amidst the rough edges of any initiative, where have micro moments

JT

262

263

of success been nurtured? Has something beautiful been crafted in a context in which it is unexpected? How in a complicated, logistically fraught participatory arts initiative, do flashes of care and love become enhanced? In situations of exclusion, oppression or vulnerability where can capacities to create be made possible?

The methods involved in much academic analysis involve acts of deconstruction. Of taking apart, disassembling, interrogating, unpacking, or forensic attention to our mistakes and limitations. We are taught to dig down, drill down in contemporary jargon, to reveal the true flawed nature of good intentions. This language produces the detachment, disconnection and mutual disregard that is part of the problem of the very society we are hoping to improve. It is the language of the donkey rider — and thinking more carefully about words like 'interrogation' — it is the language of far worse abusers. Getting down on the ground admits that the reality is deeply difficult, messy and complicated, but we should not think we are somehow particularly clever or special in our capacity for pointing out these flaws. The disposition has to be about how to notice what are the glimmers of, in Eraste's words, *the good*. The arts, at their best, produce moments of inspiration, hope, mutual regard, play and celebration, joy, laughter, pride, and dynamic expression. And these moments in turn produce sensate — sensational — responses within, between and amongst communities. Let's search for these goods and start to describe, analyse and account for them in the language that respects the communities with which we all work.

James Thompson
(United Kingdom)

JT

Professor of Applied and Social Theatre Vice-President
— Social Responsibility, University of Manchester

The New Social Question and Nocturnal Political Theatre

Who is the subject of an action? In modern theatre, the answer was obvious: the free individual and the liberal free thinker. Whether it was the protagonist or antagonist and regardless of social station, the dramatic character in modern times is a human being aware of his actions and focused on his projects, *complete*. This ideal model was degraded by the social and physical defects and shortcomings prescribed by the liberal discourse itself (crazy, deficient, illiterate people, etc.). In any event, the person's completeness or deficiency was the person's own problem. Naturalist stagecrafting merely confirmed this through the interpretative concepts or techniques used to stage a performance, such as the "continuous action line" "superobject" or "emotional memory". It also assimilated the concept of theatre with the concept of the so-called human nature to make it hegemonic. One of the most emblematic examples of this at the end of the 19th century was Nora in *A Doll's House* (by Henrik Ibsen), who leaves her husband and her home after declaring herself an independent and self-sufficient human being. However, with the emergence of the *social question*, i.e., the set of problems (hunger, disease, unemployment, illiteracy, etc.) brought on, in the minds of the organised labour movement, by the operation of the capitalist system itself or by certain imbalances in the system itself according to the reformist bourgeoisie, there would soon be a change in the way the question was phrased. The question now was: *Who is the subject that endures the action?* The free and autonomous subject gave way to the oppressed subject, dependent on forces that were stronger than individuals (destiny, dominant classes, etc.) who were *subject* to conditions and determinations. Yet another question derived from that one asks *what* makes the person oppressed. Part of the theatre, the part we refer to as social theatre, took up the cause and revealed it as the effect of an immoral society that had to be *reformed*. Another part, which can be defined as political theatre, set out to explain the conditioning and determining factors that make such a social question possible through an *analysis of power*. The new political discourses elaborated on this difference, some arguing that the problem should be addressed with models for integration into the existing social system, while others defined ways to liberate and transform

265

9 César de Vicente Hernando

society. A good example of this second question is the character of Hinke-
mann (by Ernst Toller), who reflects the subjugation of an individual to social
structures and historical situations.

During successive efforts to reorganise capitalism in the second half of the
20th century, first with the rise of the consumer society and then the knowl-
edge society, the social question initially morphed into a conflict derived from
social alienation and ended up with what we have today: a *new social ques-
tion*. Consequently, the subject and the questions changed as well. The con-
sumer society defines the new problem by making the question slightly more
complex: *Who is the subject whose actions are causing the suffering?* The
subject acts to obtain something that he does not need but that he strives to
need and the absence of which harms him, because the “only power we pos-
sess is the power to be supplied” according to Günther Anders, who called us
the “kings of our mere passivity”¹. A very rich example of this in contemporary
theatre is the man — or actually the doll — from the “Nocturnal” fragment of
Germania, Death in Berlin (by Heiner Müller), which is capable of mutilating its
arms and legs to adapt to the object of its desire: a bicycle with no pedals and
no handlebars. The knowledge society twists the question even further: *Who
is the subject whose actions consume it (extinguish it, torment it)?* It is easy to
find examples of this question if we look at social media use, self-help books
and entrepreneurship policies, but not if we look at modern day theatre. Once
again, the mere *expression* is considered sufficient, where someone in the
scene (actor or actress/character) reproduces or performs the self-consum-
ing actions (cutting themselves, *dying*, etc.), but there is no attempt to give
any *explanation*. For part of the post-modern theatre which has responded
to this problem aesthetically in the last fifty years, the subject is unaware
of the logic surrounding him. He continues to believe in his freedom or his
captivity but fails to discover the order in which his life is playing out, which
he has internalised. Like the fish in a fish bowl that is oblivious to the water in
which it lives. However, this subject acts on himself according to an external
logic. The precarious workers, the patients with emptiness diseases, debt, all
key issues of our times, have not played a role in modern day theatre beyond
a simple description. Augusto Boal’s efforts to elaborate on the “rainbow of
desire techniques” is clearly insufficient. In the Theatre of the Oppressed the
problems are still approached from the perspective of individuals who, albeit
damaged, are rational and capable of articulating a response to what they are
enduring through the group. Relational theatre has not managed to go much

1 — Günther Anders, *La obsolescencia del hombre*, Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 21-29.

beyond that, debilitated by the ease with which it is turned into an entertain-
ing, promotional or purely behavioural act.

So many of the proposals that have called for more social commitment by the
theatre, with little understanding of that Sartrean imperative, fail to understand
that the subject himself is traversing society, once and for all, a second na-
ture that defines him as a social being; he cannot disassociate himself from
it and is therefore always committed. It matters not whether or not he wants
to, he is committed to everything that he says and does, to each response
he offers. The important thing, therefore, is not whether or not he declares
his *commitment* but what that steadfast commitment does with the world. A
black hole then emerges that liquidates the declarations and manifestations
of the commitment, understood as a responsibility to the world which para-
doxically leaves it intact. Moreover, this declaration functions as a frontier that
announces that beyond this commitment there is no theatre. Is it sufficient for
modern day playwrights to expose the *new social question* that has emerged
in recent decades on the stage? Should it not be explained? What type of
political action derives from a scene that leaves the world intact?

Now, because our societies are culturally diverse, it is possible to see the four
questions together with their respective historical responses. Let us imag-
ine that instead of responding to the questions from the perspective of the
liberal subject or the social subject, we do so from the antagonist subject.
We would need a nocturnal political theatre, that is, a staging practice that
opposes the current forms of power but that “has broken with the political
categories of modernity, especially the notion of the political space or the
appearance space, whose origins date back to the Greek polis. In its place,
the nocturnal policy employs the common interiority sequence — the pow-
er of anonymity — anonymous spaces”². Not a political theatre that acts as
though everything were transparency and light, but rather as though it had
to emerge in the middle of the night, in the most absolute obscurity. Let us
imagine what this theatre would be like if it had to confront the world just as
it is shaped according to Anders: a vast expanse of machinery driven only by
the principle of maximum performance, impossible to satiate, with a thirst for
accumulation, that would conquer the world and relegate as lacking in value
all of those fragments of the world that do not bend to its co-machinization,
a technical-totalitarian state from which human beings would be eliminated³.
How would a political theatre work here? What would it have to *do* beyond

2 — Santiago López Petit, *La movilización global*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2009, p. 131.

3 — Günther Anders, *Filosofía de la situación*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2007, pp. 93-98.

complaining and committing to human values? In our time, the subject of the action would seem to be *no one* (the anonymous being), not because of the liquidity or uncertainty of the subject in the post-modern world, but because the trait of negation that defines this term is a rejection of the place it has been assigned in the world and the features associated with it.

If we accept this *world view*, any attempt to develop a social theatre through paradox, quantum games, testimonials or incursions into horrifying dystopias are still nothing more than theatre performances that fulfil the same social function in the modern theatre: it sees, hears and speaks of a reality that clearly only exists as a simulation (cf. Baudrillard), without ever trying to restore the repressed politics (antagonism). In a short volume from 2002 titled *For a Nocturnal Policy* we find an epigraph of the same name in which some of its traits are enunciated⁴, opening the door to some possible lines of research into a post-modern theatre that addresses the questions raised. The Brechtian solution inverted the *theatrical cavern* of the bourgeois theatre — in which the characters and props were representations of the world and were taken, by the effects of scenic illusion, as the world itself — only to convert it into a laboratory of critical research. But that does not give us any idea of what an antagonistic and transformational theatre would look like today, capable of doing something with a world that is heading toward social and ecological collapse. Is not the insistence on humour and tragedy while this is happening proof that the theatre has given up? Perhaps they are just doing what the Titanic's orchestra did: playing to make their own deaths more bearable. It is as though the on-stage interpretation of these processes which we have called the *new social question* justifies the artists responsible for them, releasing them from any further responsibility. However, we could also establish this maxim: anyone whose work has not in some way caused the world to be transformed should not be satisfied with anything they have done. So, if capitalism — rather than Boal's cop — is already in our heads in the form of entrepreneurship, for example, there must be a theatre capable of acting there, of following the logic all the way, establishing forms of antagonism and rupture. Reversion to the Milgram experiment, perhaps? Where does the theatre fall in the delirious chain of events that goes from the signing of a mortgage to an eviction? If exploitative relationships have been normalised by society, depoliticised, to the point where we are all exploiting ourselves, is there any chance of the theatre repoliticizing them? Is it enough to hide behind identities?

4 — Mar Trafal, *Por una política nocturna*, Madrid, Debate, 2002, p. 24.

CVH

268

269

For most people, the theatre does not even offer them the symptoms of what is happening to us. Social commitment and the theatre that recounts the misery and the rest of the daily conflicts born of a complex and radically historical reality produce a *déjà-vu* effect, as though they were the same problems that existed two centuries ago, when all of the contours of the so-called *social question* appeared. Advertisements and programmes tell us about all that we can achieve despite our physical and psychological limits under the slogan of “there are no limits”. Here again, what is important is not our limitations but rather what we do with the world. What kind of theatre has the power to destroy Anders' machines as if it were some kind of Neo-Ludism? What kind of theatre can build multiple individual and political subjectivities? What kind of theatre can become a counterpower in today's world? What kind of theatre can go beyond the statements and the claims to create the world, just like what happens every day in the workplace, in cooperatives and in the cities in transition? Now is the time.

CVH

César de Vicente Hernando
(Spain)

Essayist, philologist, professor, researcher, stage director and theatre MC.
Coordinator of Centre for Critical Documentation

V Jornadas, Barcelona
Kamuyot, T Dansa
© Josep Aznar

271



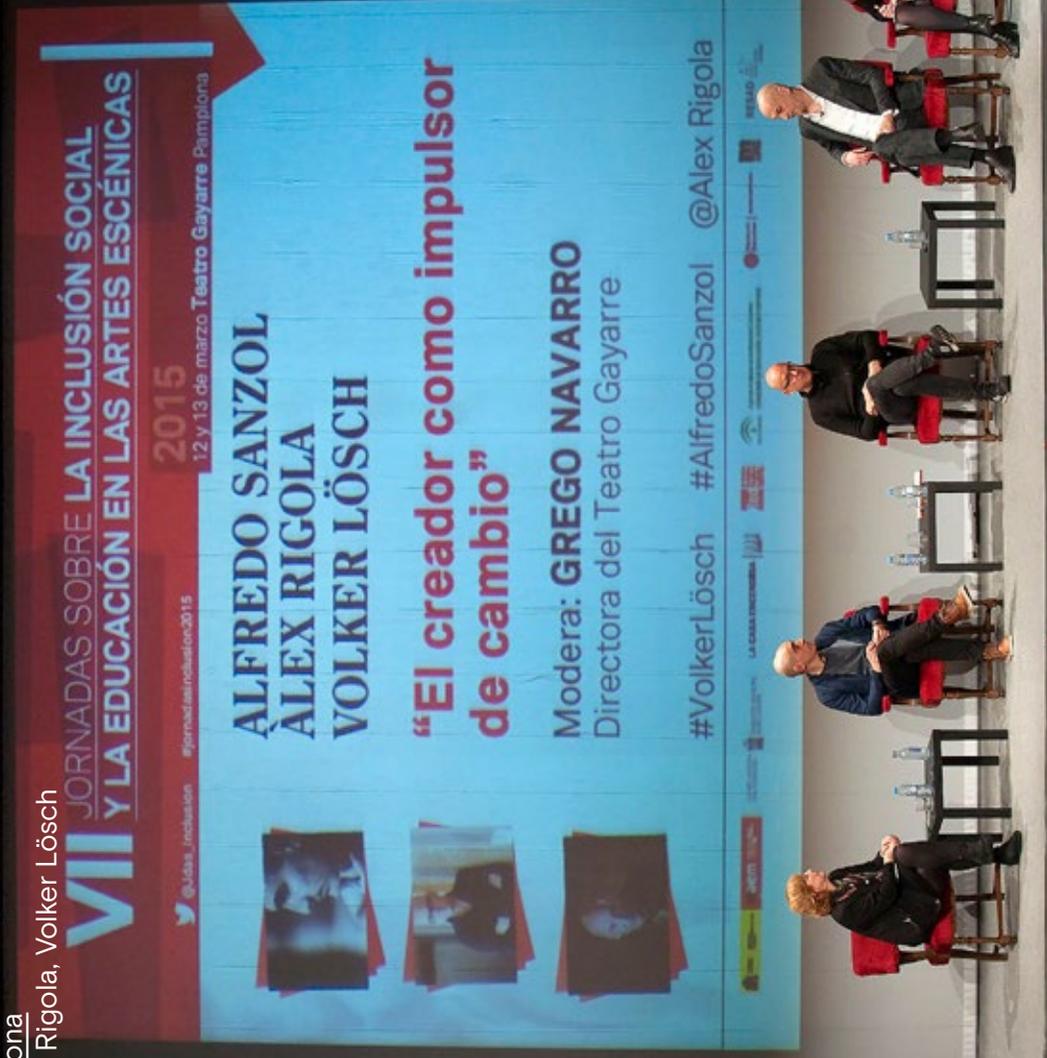


X Jornadas, Murcia
Taller de Alberto Sava
© José Navarro

274

VII Jornadas, Pamplona
Alfredo Sanzol, Alex Rigola, Volker Lösch
© José Luis Larión

275

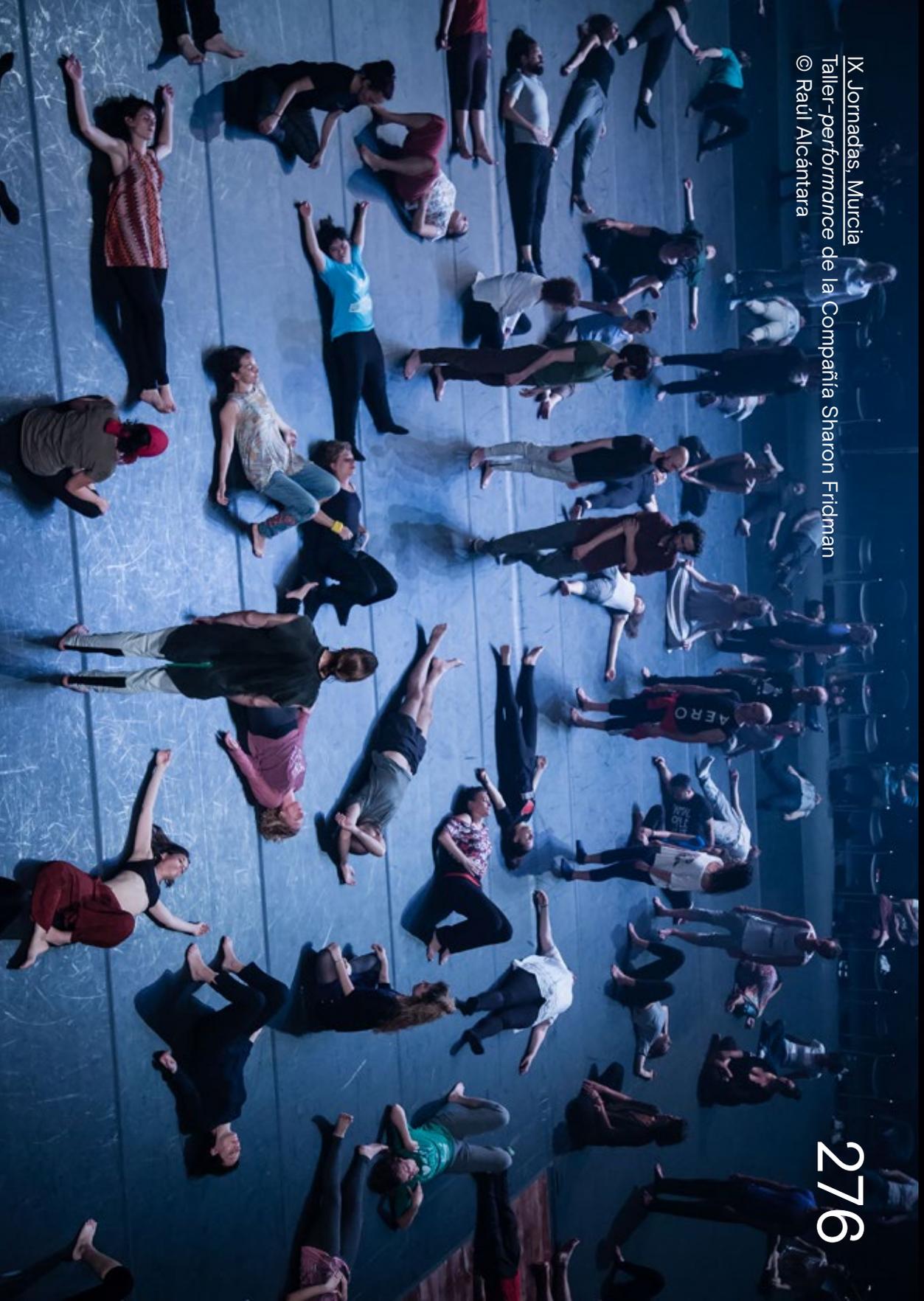




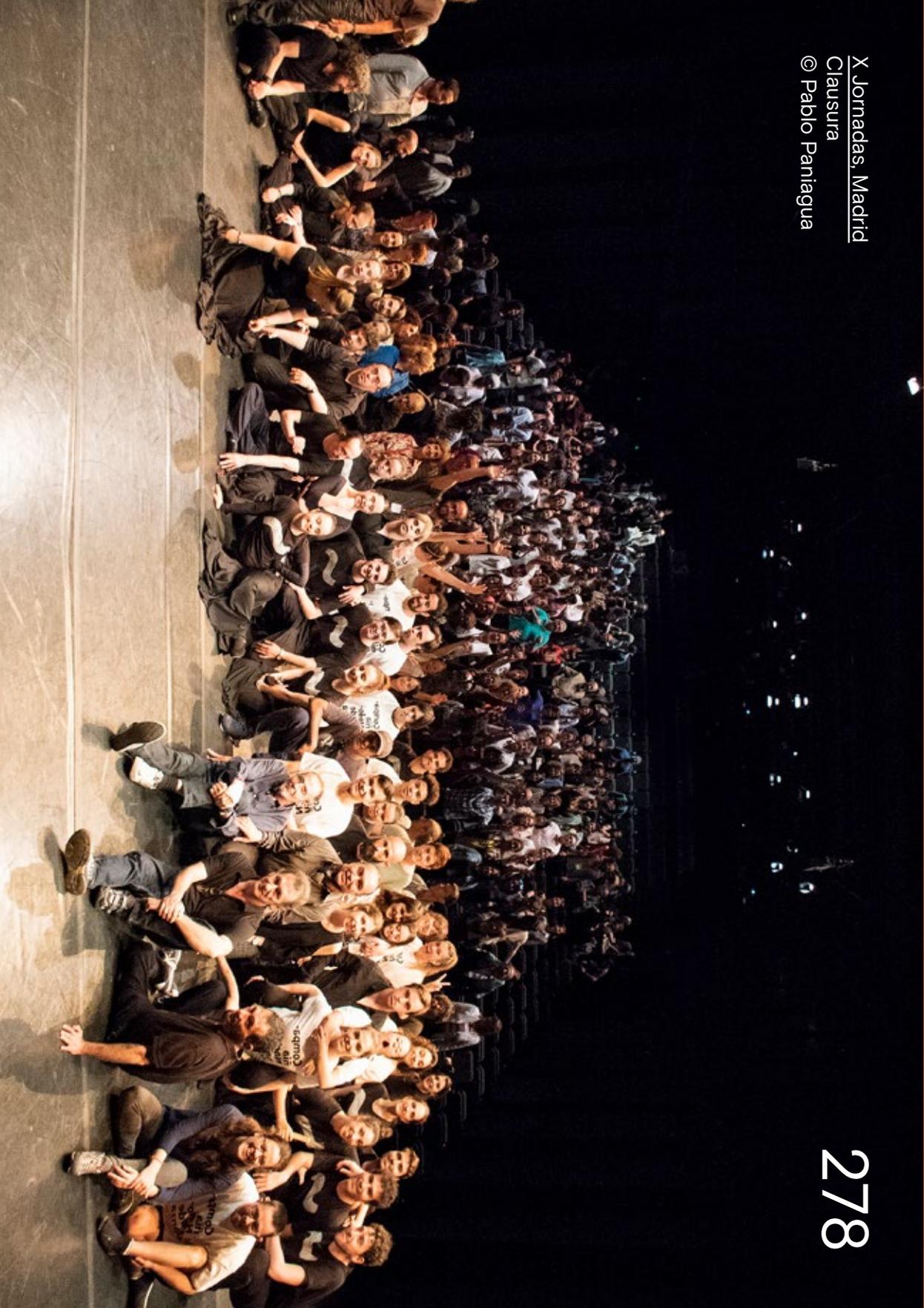
X Jornadas, Madrid
Comunicación de Acting Now
© Pablo Paniagua

277

X Jornadas, Murcia
Taller-performance de la Compañía Sharon Fridman
© Raúl Alcántara



276



X Jornadas, Madrid
Clausura
© Pablo Pantagua

278

Equipo organizador 2009-2018

Jaime Guerra Carballo

Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música (INAEM).
Ministerio de Cultura y Deporte

Paz Santa Cecilia / Maral Kekejian

La Casa Encendida. Fundación
Montemadrid

Irene Pardo / María Valls /

María Sánchez

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

Isabel Pérez

Agencia Andaluza de Instituciones
Culturales. Junta de Andalucía

Xosé Paulo Rodríguez

Ayuntamiento de A Coruña.
Teatro Rosalía Castro. IMCE

Juan Pablo Soler

Ayuntamiento de Murcia.
Teatro Circo Murcia / Teatro Romea

Antonio Simón Rodríguez

Institut del Teatre. Diputación
de Barcelona

David Ojeda

Real Escuela Superior de Arte
Dramático de Madrid (RESAD)

Ludovic Assémat / Isabel Fernández /

Nicolas Jackson / Cristina Ward

British Council España

Christel Coolen / Gema Piquero

Embajada de los Países Bajos
en España

Grego Navarro

Fundación Municipal Teatro Gayarre

Eva García

Coordinadora IV-VIII Jornadas
y asesora de contenidos

Mercedes Pacheco

Asesora de contenidos

Almudena Heredero

Coordinadora IX y X Jornadas

Irene Golden

Relatora VI Jornadas

Ana Belén Santiago

Relatora VII y VIII Jornadas

Isabel Pascual

Relatora, editora de la memoria
y comunicación IX y X Jornadas

Alicia Blanco / Adela Casas (Ulalume)

Asistentes de coordinación
IX y X Jornadas

Organizadores

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

Ministerio de Cultura y Deporte

British Council España

Festival Escena Contemporánea

Embajada de los Países Bajos en España

La Casa Encendida

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

Institut del Teatre de Barcelona

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Junta de Andalucía

Fundación Municipal Teatro Gayarre

Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD)

Ayuntamiento de A Coruña

Ayuntamiento de Murcia

Patrocinadores

+Cultura +Inclusión (Plena Inclusión Madrid, Fundación Repsol)

Fundación ONCE

Colaboradores

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Secretaría de Educación Pública, México

Conaculta, México

Instituto Nacional de Bellas Artes, México

Mercat de les Flors

Axencia Galega das Industrias Culturais. Xunta de Galicia

Deputación da Coruña

Fundación Luis Seoane

Teatro Colón, A Coruña

Universidade da Coruña

Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Centro Escénico Pupaclown

Turismo Murcia

Confederación Española de Familias de Personas Sordas

Federación de Asociaciones de Familias de Personas Sordas
de la Región de Murcia

Escuela de Hostelería Murcia Emplea

Centro Dramático Nacional

Compañía Nacional de Danza

Ballet Nacional de España

Orquesta y Coro Nacionales de España

Fundación RAIS

Teatro Accesible

Adaptación a lectura fácil
y validación de textos
Servicio Adapta -
Plena Inclusión Madrid

Edición de textos
Antonia Castaño

Traducción
MM Congresos & Traducciones

Diseño
José Duarte

Impresión
Brizzolis, arte en gráficas

Encuadernación
Ramos

NIPO
035-18-039-X

ISBN
978-84-9041-324-1

Depósito Legal
M-33342-2018

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

Cumplidas diez ediciones de las Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, este libro nace con el propósito de seguir contribuyendo a generar y desarrollar buenas prácticas, complicidades y conocimiento en el fascinante territorio de la expansión social a través de las artes.

Editado por



Con el patrocinio de

