



RELATORÍA

## **Escuela de Verano de La Red para profesionales del espectáculo en vivo.**

*La Red Española de Teatros, Auditorios,  
Circuitos y Festivales de titularidad pública.*

ALMAGRO (CIUDAD REAL)

30 de Mayo - 3 de Junio

---

Matías Daporta - Junio de 2022

# INDICE

---

·	<b>INTRODUCCIÓN</b> Notas sobre la relatoría	2
·	<b>RELATORÍA</b> Resumen de las jornadas	3
·	<b>CHARLA INAUGURAL</b> El arte como costura comunitaria	8
·	<b>DÍA 1 SOSTENIBILIDAD</b>	
	FORO Artes Escénicas y Sostenibilidad	11
	TALLER Artes escénicas y Sostenibilidad ¿qué hacer y cómo contarlo?	21
·	<b>DÍA 2 RESIDENCIAS</b>	
	FORO Residencias Artísticas	27
	TALLER Residencias artísticas en espacios públicos. Kit de herramientas para la definición de un marco legal	39
·	<b>DÍA 3 MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN</b>	45
·	<b>GLOSARIO</b>	57
·	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	58

# INTRODUCCIÓN

## Notas sobre la relatoría

---

Después de dos años de hibernación a causa de la crisis sanitaria de la Covid-19, La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública, de ahora en adelante La Red, volvió a organizar su esperada Escuela de Verano entre los días 30 de mayo y 2 de junio. Como en las 14 ediciones anteriores se llevó a cabo en el municipio de Almagro, un aliado de confianza de La Red. El programa se había planteado para llevarse a cabo en 2020 y se decidió mantener la mayor parte de aquella programación a pesar del tiempo transcurrido entre su conceptualización y su ejecución. Aunque cada uno de los tres días se articularon como programas independientes, el trabajo curatorial de la Comisión de Formación y Conocimiento de La Red, coordinada por María Valls, hilvanaba todas y cada una de las actividades con un discurso coherente. Gracias al acompañamiento que el equipo de La Red pudo ofrecer a todas las ponentes durante los dos años en barbecho, cada una de las actividades respondía y sumaba a las anteriores.

Se me pidió realizar una relatoría únicamente acerca de los foros sobre sostenibilidad, residencias artísticas y mediación, y por tanto, cuando mencione la Escuela de Verano será siempre desde una perspectiva reducida ya que la intensidad del programa imposibilitaba mi presencia en los talleres sobre producción, sonido inmersivo y programación y mediación de circo. A pesar de que inicialmente había propuesto una deriva creativa para este texto, que se alejaba del modelo resumen de las jornadas, la fisonomía técnica de muchos de los eventos me hizo decantarme por una relatoría formal y así sostener su rigurosidad.

La relatoría se organiza en bloques que corresponden a cada uno de los días de la Escuela de Verano. Muchas ideas se han ido repitiendo en diferentes ponencias, a pesar de que pueda parecer redundante, decidí mantener algunas de ellas como una forma de transmitir el peso que estas tomaron durante los tres días. Por otro lado, los resúmenes no son totalmente lineales; me he permitido jugar con el relato de cada participante para facilitar la lectura, introduciendo las respuestas a las intervenciones del público dentro del propio relato de la ponencia y así darle claridad. El documento termina con una bibliografía donde se enumeran algunos de los textos mencionados por las ponentes y los enlaces web a estos para facilitar su búsqueda.

Dado que muchas de las ponencias insistieron en la precisión del lenguaje, al finalizar el texto encontraréis un pequeño glosario de algunos de los términos que a mi parecer más destacaron y que consideré que merecían la pena tener en cuenta. Son conceptos que han sido utilizados durante las jornadas de una forma no convencional, es decir, cuyo uso en el contexto que nos hallábamos expande las acepciones convencionales o que aparecen en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

He decidido escribir el documento en femenino mayestático. Esta decisión se tomó tras el taller que impartió Ania González y que abrió con el aviso de que hablaría en este formato porque al final del día todas somos personas. Dado que la mayoría de las personas presentes y ponentes se identificaban también en femenino, por coherencia, lo sostendré durante todo el documento.

# RELATORÍA

## Resumen de las jornadas

Del 30 de mayo al 2 de junio

---

La edición de la Escuela de este año podría entenderse como un acercamiento a una noción diversa de sostenibilidad: la sostenibilidad pensada desde la ecología, la sostenibilidad de nuestras prácticas a la merced de los procesos institucionales y la sostenibilidad de la relación entre las instituciones, las creadoras y sus contextos. La Escuela de Verano fue también un manifiesto con las buenas prácticas y los nuevos valores del sector tras la crisis sanitaria de la Covid-19.

La sostenibilidad, entendida desde múltiples perspectivas, ya venía siendo una tarea pendiente del sector cultural escénico desde hacía años. Se escuchaba en corrillos durante los descansos que “este año se aprecia una gran sensación de colectividad”, que fue palpable en la suavidad de la evolución de las jornadas y el tono de las intervenciones durante los turnos de preguntas. Así como hace unos años la sostenibilidad ecológica se recibía con escepticismo por una gran parte de la sociedad, durante los días en Almagro se vio clara la influencia del *shock* provocado por la crisis sanitaria y el consenso que generó en el sector por resolver urgentemente temas como la ecología, la violencia burocrática y la distancia entre las instituciones y sus contextos.

La Escuela de Verano abrió el 30 de mayo con la pensadora española Remedios Zafra. Esta presentó las ideas clave de sus dos últimos libros, *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital* y *Frágiles: Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva*

*cultura*, donde aborda la noción de precariedad en el sector cultural y que acabarían influenciando el lenguaje de cada una de las ponentes. La noción de violencia burocrática, una de las razones de la precariedad del sector, pasó a formar parte de cada uno de los eventos de la programación. De la misma manera, la necesidad de trabajar en red y dentro de los contextos es uno de los valores que la comunidad temporal que se formó en Almagro incorporó desde ese momento.

Juana Escudero, subdirectora de la FEMP, inauguró el primer día, 31 de mayo, con un discurso que ayudó a recordar y asentar muchas de las ideas introducidas por Zafra el día anterior. La importancia de trabajar en red, en oposición al individualismo imperante, la potencia transformadora y emancipadora de la práctica escénica y la necesidad de recuperar tiempo para nosotras y para nuestras comunidades. Escudero presentó a los espacios teatrales como lugares posibles para cambiar el paradigma cultural y social; para ello nos recomendó acercarnos más a nuestros contextos y hacerlos más permeables a las necesidades de la ciudadanía. El resto del día se dedicó a la noción de sostenibilidad y cada una de las invitadas promulgó la idea que cualquier acción contra la emergencia climática debe incluir la participación del sector cultural. El cambio hacia un mundo más sostenible tiene que estar atravesado por la cultura.

Tras Juana Escudero, un panel de expertas en diferentes áreas sobre la sostenibilidad



^ Juan I. Herrero.  
Presidente de La Red

medioambiental presentaron proyectos y acciones prácticas para ese cambio de paradigma que Zafra y Escudero proponían como necesario. Graciela Melitsko Thornton es la coordinadora de la organización Julie's Bicycle, una plataforma que trabaja asesorando y desarrollando políticas culturales en torno a la sostenibilidad medioambiental para diferentes instituciones culturales

internacionales. Su trabajo consiste en proponer estrategias que hagan que el sector cultural participe de la lucha ecológica; por ejemplo, exigiendo que las organizaciones culturales preparen un plan de sostenibilidad medioambiental para poder acceder a las subvenciones públicas promoviendo ayudas para que las instituciones diseñen un plan para reducir su huella de carbono. Thornton fue la primera en introducir la necesidad de involucrar a la sociedad en la transición ecológica, dado que esta no puede suceder si solamente ponemos la responsabilidad sobre los hombros de la ciencia y la política. La cultura, por su potencia transformadora, tiene la capacidad de concienciar e involucrar a la ciudadanía. Después de ella, habló Gemma Carbó, directora del Museo de la Vida Rural de Tarragona. Nos relató cómo su equipo decidió resignificar el museo para convertirlo en un lugar de encuentro y transformación. El museo tiene como objetivo recuperar saberes tradicionales a través de la cultura y el arte contemporáneo bajo la premisa de que muchos de los retos contemporáneos se podrían resolver reaprendiendo formas de vivir y trabajar del pasado. El museo se ha convertido en un lugar de encuentro intergeneracional que, a través de actividades diversas como el cuidado de un huerto o la organización de un coro, promueve el intercambio de conocimiento entre personas de diferentes edades y condiciones. Siguió Betania Lozano, de Trànsit Projectes, con un estudio recopilatorio de proyectos y estrategias a través de la cultura por la lucha contra la emergencia climática. Son cincuenta iniciativas de cultura contemporánea que operan en lo local y que, en parte, se relacionan con la tradición, ubicadas por todo el territorio español. El estudio busca poner en valor una forma de hacer cultura que funciona fuera de las exigencias del mercado y está integrada

en la sociedad. El panel concluyó con la breve, pero potente, intervención de Helen Darbishire, activista por los derechos a la libertad de acceso a la información, que dejó en evidencia a todas las responsables de instituciones culturales presentes. Habiendo estudiado las páginas webs de todas ellas, pudo llamar su atención dada la falta de transparencia de cada una. Al parecer, Darbishire únicamente encontró dos portales web que sí incluían una pestaña de transparencia, con la información correspondiente que exige la ley, pero ninguna en lo referente a los planes de sostenibilidad de las instituciones. Su ponencia dejó ver que el sector teatral aún está muy atrás en la lucha activa contra la emergencia climática.

El día terminó con la presentación de los planes del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM, para la gestión de los fondos europeos. Silvia Martínez Suárez, técnica del departamento de Coordinación del INAEM, hizo un repaso genérico sobre todas las nuevas partidas presupuestarias dedicadas a apoyar cada una de las áreas que gestiona el INAEM y los procesos a los que las instituciones culturales y artistas se podrán presentar durante los próximos dos años.

La tarde fue dinamizada por el colectivo STAGE, formado por organizaciones dedicadas al activismo medioambiental distribuidas por todo el territorio español. El taller comenzó con una pequeña introducción sobre el marco de trabajo, conceptual y legislativo a nivel estatal, europeo y global, sobre la transición ecológica y la relevancia del sector cultural en la concienciación social sobre su urgencia. La parte práctica del taller consistió en realizar grupalmente un plan medioambiental para una institución ficticia. El ejercicio sirvió para hacer ver que dar el paso hacia la sostenibilidad de las instituciones es un ejercicio de

concienciación y responsabilidad política, no de grandes cantidades de presupuesto y equipo.

La jornada del segundo día, 1 de junio, se centró en el estudio de las residencias artísticas. Comenzó con la presentación de un estudio encargado por La Red a la asociación Hablar en Arte. Mamen Adeva y Carlos Almela fueron los encargados de realizar la investigación de la cual participaron muchas de las socias de La Red, una diversidad de artistas y Ania González, invitada a realizar el taller de ese mismo día. En general ambas concluyen que el sector de las artes escénicas, a pesar de reconocer las dificultades jurídicas y burocráticas para implementar programas de residencias artísticas, no está aprovechando todo su potencial y recomiendan fomentar su implementación. Las consideran una herramienta útil para apoyar al sector creativo y para acercarse a los contextos locales desde la mediación.

A continuación, tuvo lugar un panel de artistas diversas que fueron invitadas a compartir sus experiencias en programas de residencias artísticas y sus deseos para las futuras oportunidades. Las cuatro artistas, Andrea Quintana Camiñas, Jorge Silvestre, Pablo Martín Jones y Celso Giménez, estaban de acuerdo en que las residencias deberían exigir menos de las artistas para no interrumpir su proceso creativo con obligaciones y en la necesidad de tener tiempo de calidad para investigar. La petición que más resonó fue la de trabajar en red, sobre todo a la hora de organizar programas de residencias, para que estos puedan ser de mayor duración y así poder calendarizar el año de forma adecuada. Las artistas vinieron a reafirmar muchas de las conclusiones que el estudio de Hablar en Arte propuso, como la necesidad de ofrecer tiempo de calidad para trabajar.

La mañana se cerró con un segundo panel con instituciones que organizan programas de residencias. En este panel quedó clara la facilidad de organización de programas de residencias en aquellos territorios cuyas administraciones juegan a favor y colaboran con sus instituciones, que en este caso coinciden con dos regiones españolas con mayor renta per cápita como son Catalunya y Euskadi. En ambos casos, se presentaron programas complejos, capaces de ofrecer financiación considerable y un acompañamiento en profundidad y de larga duración. Por otro lado, los panelistas de Galicia y Andalucía expresaron la dificultad de trabajar con sus administraciones, que adolecen de la sensibilidad necesaria para entender qué es una residencia artística, por qué son necesarias y cuál es su valor. Ambos proyectos presentados tampoco pueden ofrecer financiación a las artistas en residencia y el acompañamiento es episódico.

El taller que concluyó el segundo día fue dirigido por Ania González, abogada e investigadora del arte especializada en el derecho cultural. En la presentación inicial enfatizó en la necesidad de perder el miedo al lenguaje jurídico para poder convertirlo en nuestro aliado. El objetivo del taller era el de aclarar cómo un teatro público puede organizar un programa de residencias artísticas sin que estas sean subsidiarias de otras actividades, como por ejemplo, la exhibición de espectáculos. Para González la clave está en entender que autorizar el uso de un espacio público es un deber de estos, puesto que deben permitir que la ciudadanía ejerza su derecho a la libertad de creación artística. Con esto rompió con la lógica imperante de reclamar a las artistas contrapartidas por el uso gratuito de los espacios. González defendió que producir conocimiento durante la investigación

artística es en sí una devolución a la sociedad. La presentación y el taller pusieron en valor los procesos de investigación artística por su capacidad de generar sinergias con el contexto y otros espacios, por cohesionar a todo el equipo de la institución, aprovechar todos sus recursos, y porque se opone al aceleracionismo al que la producción cultural está abocada. Por último, afeó el incremento de procesos burocráticos a los que tanto gestoras como artistas deben enfrentarse, pero planteó que en muchos casos se le exige a determinados roles funciones burocráticas que por contrato no deberían corresponderles y recomienda revisarlo.

La tercera jornada, el 2 de junio, nos propuso un acercamiento a la mediación cultural desde la experiencia de el colectivo de mediación cultural Pedagogías Invisibles y un panel de gestoras culturales que nos introdujeron su relación con esta práctica. El día lo abrió Carmen Oviedo, coordinadora de Pedagogías Invisibles, que preparó una ponencia sobre la importancia de la mediación cultural a la hora de reconectar los espacios culturales, en este caso escénicos, con la ciudadanía de sus territorios. Su ponencia tenía como hilo conductor un documento que en colaboración con la Red y varios de sus miembros, han estado elaborando durante los últimos años. *Ornitornico y otras curiosas Criaturas* es el nombre de la publicación y al mismo tiempo del programa de estudios sobre la mediación llamado *Proyecto Ornitornico*, que lo hizo posible. En conclusión, Carmen Oviedo, nos recomienda introducir en nuestros equipos a personal dedicado exclusivamente a la mediación con los contextos para así poner en valor y profesionalizar esta actividad. El panel que continuó esta ponencia estaba compuesto por Almudena Adalia, artista y mediadora y Esther Monleón y Cristina Alonso,

ambas directoras de espacios escénicos, la primera del Centro Cultural María Victoria Atencia de Malada y la segunda del teatro L'Artesà del Prat de Llobregat. Monleón hizo un recorrido por su experiencia dirigiendo el Centro Cultural María Victoria Atencia, dado que fue a través de proyectos de mediación cultural que consiguió generar una comunidad comprometida con el espacio. Durante su presentación dejó claro que el objetivo de estos proyectos no es el de llenar de público el centro, sino conseguir que el público que atiende al teatro esté comprometido con este. Escoger trabajar desde la mediación es una cuestión de valores. Los proyectos mediados consiguieron convertir un centro dedicado a la exhibición en un espacio social donde el público viene a encontrarse, a tener experiencias diferentes y transformadoras y del que se siente parte. Almudena Adalia continuó describiendo la importancia que los teatros en el Reino Unido le dan a estas prácticas, las cuales gozan del mismo valor que la programación escénica. Es por ello que el teatro en este país está tan bien considerado y así logra funcionar como nodos sociales. Con esta introducción comparativa dejaba en evidencia la precariedad del sector de la mediación cultural en España, que aún no goza de un reconocimiento completo en las instituciones y es desconocido por la ciudadanía. Para finalizar nos introdujo alguno de sus proyectos artísticos y como siempre van acompañados de una mediación en paralelo. Esto les permite sacar mucho más partido a las investigaciones que realizan, ya que las pueden compartir en toda su profundidad, más allá de su formulación escénica y generar otras vías de financiación que no pasan solo por la exhibición.

Cristina Alonso fue la encargada de clausurar la Escuela de Verano con una presentación del proyecto que dirige desde hace dos años

con Cesar Compte, la dirección del teatro de L'Artesà del Prat. El proyecto de ambos destaca por tejer una red de diálogo entre los espacios culturales dentro de la ciudad y por invertir más presupuesto en las actividades de mediación que en las de programación. Todas sus acciones pretenden superar las lógicas impuestas por el mercado, que han hecho que el éxito de los teatros públicos se mida en valores únicamente cuantitativos: cantidad de público, de eventos, beneficio... Consideran que los teatros deben ser espacios sociales al servicio de la ciudadanía, donde la cultura sea emancipadora, fomente el pensamiento crítico y expanda la curiosidad; para ello han creado una escuela del espectador intergeneracional con actividad seis días a la semana.





# CHARLA INAUGURAL

## El arte como costura comunitaria

Lunes 30 de mayo

**Remedios Zafra**, escritora y ensayista española.  
Científica Titular en el Instituto de Filosofía del CSIC.

---

La Escuela de Verano del año 2022 abrió con una charla inaugural de la doctora Remedios Zafra, con una ponencia que hizo llamar *El arte como costura comunitaria*. Fue una charla convencional en su forma, una invitada sentada en el escenario frente al público, proyectando un pdf de imágenes y texto en una pantalla que acompañaban su oratoria, pero nada convencional en su contenido. Zafra, quizás sin saberlo, consiguió colorear el tono de cada una de las actividades que la precedieron durante los siguientes tres días. Usando como base su reciente libro publicado llamado *Frágiles*, el cual es secuela de su libro anterior, *El entusiasmo*, estableció los valores sobre los que se sostenía el resto de la programación y definió el lenguaje que se usaría en el resto de paneles, talleres y ponencias. En ambos libros, Zafra ahonda en la noción de precariedad dentro de las profesiones culturales, en el primero enfocado en la excesiva burocratización de las vidas, y el segundo, escrito durante el confinamiento, en el efecto de la precariedad sobre nuestra salud mental.

Zafra proviene del sector de las artes visuales y el ámbito académico, sin embargo, su práctica de pensamiento es transversal a todos los sectores culturales. Esto la ha llevado a recibir invitaciones para dar charlas dentro del sector de las artes escénicas desde hace un tiempo, lo cual le ha aportado una sensibilidad notable en torno a estas prácticas. Es claro que la autora se ha ido dejando nutrir de las dinámicas otras de este sector y es, a día de hoy, capaz de reconfigurar su pensamiento para que sea aplicable a la realidad que aquí compete. La precariedad laboral es estructural a todas las profesiones culturales, y aunque cada sector tiene sus particularidades, todos tienen la misma necesidad de recuperar unos valores sociales y culturales básicos para poder superarla y recuperarse.

Zafra decidió iniciar su ponencia abordando la sobreproducción que vive el mercado, y que claramente está condicionando la creación y la cohesión del sector. Esta es una lacra que las artes escénicas arrastran desde hace ya algunos años y que, por ahora, ni Zafra, ni el sector, parecen tener una solución al respecto. En lo que sí hay consenso es en como la sobreproducción *fast-food* está dinamitando la calidad de la creación, dado que exige a las artistas adecuarse a unos tiempos “los del ya y el para ahora” que no pertenecen a los del acto creativo, sino a la industria. Según Zafra, paradójicamente, los tiempos acelerados son en parte culpables de provocar que muchas obras acaben pareciéndose. El mercado está enfocado en la exhibición y depende de la singularidad de los proyectos para mantener a su audiencia, pero al mismo tiempo se autoboicotea exigiendo unos ritmos de trabajo que juegan en contra, homogeneizando los contenidos. Las autoras, abocadas a la carrera de la supervivencia dentro del mundo cultural, se ven produciendo para el mercado, según sus lógicas, sus estilos, sus temáticas y no siguiendo su interés, intuición o necesidad creativa. El mercado y el sector parecen haber olvidado que la singularidad necesita tiempo.

***“No son las guerras, las enfermedades, o las catástrofes lo que nos envejecen y nos matan sino la forma en que los demás nos miran y sonrían mientras suben las escaleras del autobús ...” Virginia Woolf.***

El texto de Zafra es, de alguna manera, una llamada a tener cuidado al relacionarnos con el entusiasmo de las personas con las que trabajamos. Las dinámicas de precariedad están pegadas a los huesos y en muchas ocasiones, y sin pretenderlo, nos dejamos llevar por nuestro propio entusiasmo, arrastrando a otras con él. Hemos convertido nuestra pasión en nuestro trabajo, pero esta pasión nos ciega, a veces, de ver que, a día de hoy, la mayor parte del tiempo que invertimos en los proyectos no es en actividades creativas, sino burocráticas. Esta precariedad y aceleración del tiempo también está diluyendo los roles: las artistas se han convertido también en productoras, las gestoras hacen de dramaturgas y distribuidoras, somos todas cámaras, editoras, comunicadoras, y a veces pedagogas. El aspecto multifacético de las profesiones culturales es otra de las consecuencias de un sector orientado a vender: se ahorra en las personas para sacar más rédito.

Ante esto, la autora dio algunas pistas sobre cómo interrumpir, o al menos desacelerar, la rueda productiva de la precariedad. Primero comenzó resaltando el trabajo en red, como el de La Red, ya que, como venía adelantando el título de la ponencia “nos protege antes de romper, y nos cose en caso de hacerlo”. Trabajar en comunidad es hoy día una propuesta radical ante un mercado que nos individualiza salvajemente; las redes nos hacen fuertes, empáticas, nos da una base sobre la que apoyarnos en un tiempo donde el suelo de los derechos laborales está desdibujado. Construir y sostener una red necesita tiempo, pero todo lo que se invierte retornará en forma de capital humano. Segundo, nos urge asumir nuestra vulnerabilidad y asumir que tener a otras cerca por si necesitamos ayuda es cuidarnos, salud personal y social. Debemos poner en valor este capital social porque la acumulación de ojos y voces también aporta conocimiento, diversidad de entendimiento e inclusividad.

Se suele decir que la cultura nos sirve para imaginar nuevos futuros y suele anteceder al mundo. Hoy vemos que esta capacidad de la cultura le ha servido a la industria para experimentar formas de mercado que luego ha exportado a otros sectores. El normalizar ser artista (profesional) las veinticuatro horas del día se ha convertido en un modelo social fagocitado por las nuevas tecnologías, el artista como marca ha pasado a ser el ciudadano marca. Se ha normalizado al trabajador que no desconecta porque siempre hay ojos observándole. El tecnocapitalismo trabaja para desactivar la comunidad porque sabe que la alianza entre los cuerpos, el compartir espacio-tiempo con otras personas, atenta contra el modelo individualista, de autocontrol y exigencia. La comunidad nos resguarda de esos ojos que nos miran como sujetos-productos porque la responsabilidad es compartida. Las redes son el mayor enemigo de este sistema capital y una herramienta para revertir (coser) la ruptura comunitaria.

Durante la ponencia, Zafra, nos recomendaba recordar el pasado anterior a la mediación de la vida



^ Remedios Zafra

por pantallas, y traer ciertos elementos al presente. Habló de los años setenta y como apareció la posibilidad de que alguien como ella, hija de una familia de clase baja, pudiera escoger la profesión que deseaba gracias a un sistema de educación público que hoy parece estar en peligro. Habló de cómo esa libertad de elección siguió siendo posible hasta los noventa, donde ser un productor de contenido aún era una potencia. Es en los noventa cuando comenzaron a aparecer todos estos procesos burocráticos de convocatorias que, bajo la promesa de la accesibilidad y democracia, se tornaron en un sistema de control social más “favoreciendo no un hacer con sentido, sino un hacer rápido y de cualquier manera pero que encaje en el formulario diabólico y justifique en plazo”

A las nuevas generaciones se las está privando de soñar porque aspirar a vivir de esta pasión es someterse a las necesidades del mercado y a la violencia burocrática. Trabajar en libertad vuelve a ser algo elitista, para aquel que se puede permitir vivir de lo simbólico, del aplauso y la fama. Pero este tipo de capital ni dignifica al trabajador, ni atiende al valor real de la cultura, sólo sostiene este sistema basado en el producto y no en las personas, en el negocio cultural y no en la calidad. La cultura cometió un error al escoger convertirse en industria porque la cultura debe ser libre, y una vez industrializada su libertad se somete al beneficio.

Remedios Zafra terminó rompiendo una lanza a favor de las tecnologías, porque según ella, estas no son intrínsecamente malas. Ellas fagocitaron y aceleraron un proceso de ruptura que el capitalismo ya había comenzado. Las tecnologías son herramientas que podríamos usar a nuestro favor para volver a unirnos como sociedad, volver a mirarnos como aliadas y no como rivales.

# DÍA 1 - FORO DE SOSTENIBILIDAD

## Foro Artes Escénicas y Sostenibilidad

Martes 31 de mayo

**¿QUÉ ROL JUEGA LA CULTURA EN EL ALCANCE DE UNA SOCIEDAD MÁS JUSTA, INCLUSIVA Y DIVERSA?, ¿SOMOS UN SECTOR SOSTENIBLE?, ¿CÓMO PUEDE EJERCER LA CULTURA SU LIDERAZGO EN LOS RETOS DE LA AGENDA 2030?**

**Carlos Morán**, director del Área de Cultura del Ayuntamiento de Santurtzi.

---

Carlos Morán fue invitado para hacer un recorrido breve sobre las transformaciones del sector tras la crisis sanitaria de la Covid-19. Escogió enfocar su tiempo en las consecuencias positivas de la pandemia, resumidas en la visibilización de la capacidad resiliente de organizarse y trabajar en red del sector cultural; y el reconocimiento social y político de la relevancia de la cultura en la salud mental de la ciudadanía. Al comparar esta crisis con la vivida en el 2008, destacan los avances que el sector ha realizado: se ha conseguido elaborar un discurso común y trabajar unidas para superar la pandemia.

El documento de las 52 medidas extraordinarias para afrontar las consecuencias de la crisis sanitaria provocada por la Covid-19 en el sector de las artes escénicas y la música es una prueba de ello y un hito histórico que consiguió sintetizar y llegar a un consenso entre las 32 asociaciones. Morán deja claro que esta política de trabajo asociativo se ha convertido en esencial y no algo casual de los primeros meses de pandemia. El trabajo del documento de las 52 medidas continuó con la Declaración de Mercartes de las 16 medidas estructurales que podrían ayudar a superar la crisis. Otro ejemplo de este trabajo de diálogo sectorial es el *Proyecto NIEBLA*, un proyecto colaborativo de búsqueda de soluciones en el ámbito jurídico-administrativo que intenta subvertir la falta histórica de un marco jurídico-administrativo específico para las artes escénicas.

Morán explica la necesidad de un cambio de paradigma que termine con la política basada en subvenciones, que lo único que ha provocado es la sobreproducción de espectáculos, inasumibles por las instituciones de exhibición. Recomienda que para el rediseño de ese nuevo paradigma del sector escénico miremos a nuestros territorios y nuestras audiencias y no lo transformemos de espaldas a él, ahora que por fin nos hemos dado cuenta de la relevancia de construir comunidad y de generar redes. Para Morán está claro que se viene una crisis vertiginosa que será peor que las anteriores y la actual, y los cambios que forzarán el aumento de la digitalización de nuestras vidas deben ser abordados desde la colectividad, como se ha demostrado. La Red es, en esencia, un grupo de presión político capaz de hacerle pulso a la administración.

**CULTURA Y SOSTENIBILIDAD.**  
**LOS RETOS DE LOS PRÓXIMOS AÑOS.**

**Juana Escudero**, subdirectora de Educación, Cultura, Patrimonio, Deportes y Ocio de la FEMP.

---

Juana Escudero, subdirectora de Educación, Cultura, Patrimonio, Deportes y Ocio de la FEMP, fue la responsable de dar un marco de pensamiento a la programación del resto del día. Escudero, cogiendo el relevo de Remedios Zafra, exaltó La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública por esto mismo, ser una red, un espacio valiosísimo y transformador.

Recuerda la frase de Zafra que decía que “nos toca habitar la dificultad de la época en este momento de vidas mediatizadas y mediadas por pantallas” para recordarnos que las artes en vivo, nuestras prácticas, son un arma invencible para contrarrestar esta pseudo hiperconectividad en la que estamos sumidos. Según ella, nuestras prácticas son capaces de sacarnos de las pantallas y mejorar el mundo, porque nos hacen girar la cabeza para mirar a nuestro alrededor y recordar que no estamos solas. Aún así, aclara que no debemos pensar que competimos con las pantallas, pero sí aprender a gestionarlas de forma que estas no nos hagan olvidar e infravalorar el cuerpo, la presencia, los espacios de socialización, convivencia y la expresión artística. La misión de todo espacio escénico es justo esta, la de ayudar a comprender el mundo y enseñar a expresarnos.

***“La cultura es el ejercicio profundo de la identidad” Julio Cortázar (1914–1984).***

La columna vertebral de su presentación fue la noción de sostenibilidad como fenómeno social. Así como sufrimos una emergencia climática, también sufrimos una social. Durante la media hora de presentación insistió en que inventemos nuevas formas de reciclarnos desde una mirada tridimensional: igualdad (equidad), sostenibilidad y conectividad.

Primero insistió en entender los espacios escénicos como lugares de socialización, encuentro y aprendizaje de nuevos lenguajes y por ende, transformación social, intentando que no solamente pertenezcan a quien los gestiona, sino que estén habitados por las compañías y la ciudadanía: “dejad que les pertenezcan”. Aboga por que los teatros se conviertan en espacios de emancipación a través del encuentro y el aprendizaje de nuestras prácticas escénicas y la cultura. Para conseguirlo, es necesario que la actividad salga de los espacios y que estos establezcan alianzas con otras instituciones de sus territorios, como por ejemplo los centros educativos, el tejido asociativo, etc.

Segundo, las instituciones culturales se encuentran en una posición intermedia entre la ciudadanía y la administración del estado. Esta es una posición difícil pero al mismo tiempo transformadora. El funcionamiento de los teatros debe estar por encima del sistema impuesto porque no los representa, ni caben en él; haciendo alusión a la falta de ese marco jurídico-administrativo específico que

mencionó anteriormente Morán. No podemos ser cómplices de su precariedad sirviendo ciegamente a los procedimientos y normas del sistema actual, y caer en replicar las dinámicas que este impone. Cuando nos descuidamos, acabamos avasallando a las personas con las que trabajamos con información que quizás no entiendan (porque en muchas ocasiones no la tienen por qué entender), así como lo hemos experimentado nosotras anteriormente. Tenemos la obligación de cumplir las normas, pero la clave de la transformación está en el cómo nos relacionamos con ellas, como trasladamos la información y como la solicitamos. Nosotras gestoras servimos a la ciudadanía, porque nuestro fin es “la capacitación y emancipación de nuestras vecinas.”

Escudero recomienda hacernos habitualmente y sobre cada una de las acciones que emprendemos las siguientes dos preguntas: “¿a quién sirve lo que hacemos? y ¿a quién sirve cómo lo hacemos?” Cuidar lo que hacemos y cómo lo hacemos contrapesa la cultura mainstream y las dinámicas depredadoras y de consumo que la acompañan, porque solo sirve al capital y no a la sociedad. Si ayudamos a nuestras vecinas a crear red y comunidad en nuestros territorios, ayudaremos a la ciudadanía a no rendirse, a conocer y poner en práctica su poder de influencia y agencia para cambiar el mundo. De esta manera, también crecerá la agencia e influencia de los teatros que gestionamos.

Por último, entre sus palabras resonó una llamada de atención amable sobre el reconocimiento de la diversidad de nuestros territorios. En este reciclaje de prácticas y formatos recomienda caminar hacia unas más equitativas, que apoyen, atiendan y sirvan radicalmente a las comunidades migrantes, invisibilizadas y vulnerables. Los teatros pueden dar una entrada digna a nuestra sociedad a las comunidades más frágiles.



^ Juana Escudero

**NOTA:** el 22 de junio la FEMP present una reactualización de *Guía con recomendaciones para la Contratación de los Servicios de Mantenimiento de Infraestructura Verde*. Una guía donde se recogen acciones prácticas para poner en práctica las ideas que mencionó durante su presentación.

**EL LIDERAZGO CULTURAL EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL Y LA SOSTENIBILIDAD. MESA BUENAS PRÁCTICAS. ARTES ESCÉNICAS Y AGENDA 2030.**

**Graciela Melitsko Thornton**, líder del programa Creative Green de Julie's Bicycle.

**Gemma Carbó**, directora del Museo de la Vida Rural de la Fundación Carulla. Presidenta de la fundación Interarts y de la Asociación ConArte Internacional.

**Betania Lozano**, responsable de de Trànsit Projectes Madrid.

**Helen Darbishire**, activista de derechos humanos especializada en el derecho de acceso a la información.

---

Graciela Melitsko Thornton es la líder del programa *Creative Green* de la organización sin ánimo de lucro Julie's Bicycle, afincada en Reino Unido. La organización se creó con la intención de estudiar qué tiene la cultura que aportar en las estrategias para combatir el cambio climático y hacer dialogar al sector de la cultura con el desarrollo ecológico. A día de hoy se dedican a aconsejar instituciones a nivel internacional y desarrollar con ellas sus políticas culturales y proyectos de sostenibilidad.

Sus fundadoras se dieron cuenta de que la ciencia no estaba siendo capaz de provocar un cambio significativo en la conciencia social sobre la crisis medioambiental. El error de base era el pensar que la crisis era únicamente científica, tecnológica y política, y no social y cultural. Julie's Bicycle se centra en la naturaleza cultural de la crisis para fomentar un cambio de paradigma social que acompañe a la ciencia y la política en la diseminación de su conocimiento.

Julie's Bicycle se consiguió acercar al mundo del teatro, o viceversa, tras una solicitud del alcalde de Londres donde les pedía desarrollar

unas guías modestas con consejos sobre cómo las instituciones teatrales pueden iniciar un proceso de transición ecológica. Las guías se desarrollaron en comunicación y colaboración con el sector mediante un proceso participativo, lo cual fue en sí mismo una estrategia de mediación, empoderamiento y concienciación sobre el cambio climático. Tras las guías, el consejo de las artes del Reino Unido decidió exigir en sus convocatorias de subvenciones requerimientos ambientales como el de presentar un plan y una memoria ambiental que también mostrase el progreso en relación a los años anteriores. Todo esto permitió generar una cantidad de información transparente muy valiosa para entender la influencia del sector en el medioambiente.

En su Laboratorio de Justicia Ambiental buscan estrategias para diseminar este aprendizaje entre la sociedad, como por ejemplo a través del programa Spotlight. Las treinta organizaciones que forman parte del Arts Council England National Portfolio Organisations (NOP) son acompañadas a través del programa en el desarrollo de prácticas de gestión que reduzcan sus huellas de carbono. Entre todas acuerdan

anualmente los *Objetivos de Reducción de Impacto Ambiental* (EIROs) sobre los que trabajar; y cada año demuestran que es gracias a trabajar de forma colectiva que consiguen alcanzar los objetivos. En paralelo, se han creado estrategias para que las organizaciones más pequeñas también pudiesen llevar a cabo su transición ecológica y así evitar que las exigencias fuesen restrictivas o discriminatorias. Ahora, el Arts Council permite a este tipo de organizaciones que formen consorcios con los cuales solicitar aquellos fondos que en solitario no podían, fomentando al mismo tiempo el trabajo en red. Gracias a este tipo de iniciativas, en Londres, donde su trabajo está consolidado, la influencia de los programas que han desarrollado ya se aprecia en el nivel de gobernanza. La mayoría de los teatros han incluido en el equipo a una persona o un ojo externo dedicado a implementar y sostener el plan ambiental.

Una particularidad de esta organización es que todas las herramientas que han ido desarrollando durante los últimos 15 años están abiertas y disponibles para todo el mundo a través de su página web. Esta apertura les ha posicionado globalmente recibiendo invitaciones de países como Canadá, Irlanda y Brasil. Catalunya también las ha invitado para estudiar al sector en la región y acompañarla en la gestación de un proceso de transición ecológica.

Gemma Carbó es la directora del Museo de la Vida Rural de la Fundación Carulla, en Tarragona. Nos relató su experiencia y la filosofía detrás de las actividades de la institución. El foco de Carbó está dentro del

vínculo entre la educación, el arte y la cultura dirigido hacia la concienciación sobre la sostenibilidad y la ecología. Su proyecto para el museo se asienta sobre la responsabilidad social de la cultura en la lucha contra la emergencia climática:

Un libro fundamental para entender la base filosófica del museo es *Los 5 elementos, una cartilla de alfabetización ecológica* de la pensadora y activista Yayo Herrero. En él, se propone un análisis de la crisis ecosocial a partir de los cinco elementos: agua, aire, tierra, fuego y vida, para poder recuperar la memoria de lo que somos y de dónde venimos. A través de las exposiciones y actividades del museo, el equipo de Carbó intenta generar colectivamente nuevos relatos para una alfabetización sobre la ecología, que creen conciencia sobre la responsabilidad social en la construcción de un mundo viable y vivible.

El museo trabaja de forma a-disciplinar, en contra de la compartimentación que el mercado y la industria han generado; su programa toma información y contenidos de las ciencias, las artes, las humanidades y la comunicación contemporánea. Con su programación buscan fomentar una reeducación ambiental a base de rescatar y contemporizar la relación tradicional de la humanidad con sus entornos, sus herramientas y sus ritmos. Es decir, activan la memoria del mundo rural a través de los lenguajes del presente, rompiendo radicalmente la división entre patrimonio y cultura contemporánea. Ya que entienden que "cualquier creación contemporánea bebe de una memoria, una historia y un patrimonio y pasa a ser patrimonio automáticamente." Un ejemplo de su trabajo entre tradición, educación y



contemporaneidad es la colaboración que el museo ha realizado con la Fira Mediterránea; este año han invitado al coro joven de Granollers a trabajar sobre el cancionero del archivo *Cantut*, de músicas tradicionales sobre la tierra. El proyecto funciona como un concierto de visibilización del archivo y al mismo tiempo como una pedagogía invisible, en cuanto a que un grupo de jóvenes pasan a convertirse en un archivo vivo del cancionero tradicional.

Otra de las estrategias para el fomento de encuentros intergeneracionales ha sido la apertura de un huerto urbano dentro del propio museo. En este espacio se generan conversaciones donde se transmiten conocimientos y saberes sobre objetos tradicionales, las plantas y los animales que son clave en la búsqueda de nuevas formas de innovación para el mundo rural.

El informe que ha desarrollado Julie's Bicycle, junto con el Conca (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts) en Catalunya está teniendo una repercusión importante en todo el sector catalán, y este museo es un ejemplo de ello. Además, a partir de este informe, el ICEC, Instituto Català de Empreses Culturals, ha elaborado un informe llamado *Plan C*, donde avanzan recursos para un sector cultural más sostenible. Otra de las influencias detrás de la filosofía del museo es la *Agenda 2030* para el desarrollo sostenible. Los 17 puntos en la agenda están interconectados por la educación y todas las acciones del museo se han diseñado en relación a ellos. Gracias a este trabajo el museo ha ganado un sello *EMMAS*, tras haber reducido drásticamente el consumo de energía, agua y residuos.

***“Para poder cambiar debemos recuperar los relatos y ficciones y componer un relato cultural más armónico”***  
***Yayo Herrero, Los 5 elementos.***

Betania Lozano vino en representación de Trànsit Projectes y de la consultora ITD (Innovación, Transferencia y Desarrollo), una gestora cultural que opera en todo el territorio español, y como responsable de su departamento de I+D. Desde ITD han desarrollado un estudio llamado Cultura, Medioambiente y Crisis Climática para la Diputación de Barcelona especialmente dirigido a gestores y agentes culturales que operan en lo local sobre cómo pueden incluir la reflexión sobre el medioambiente y perspectiva medioambiental en la gestión y en las políticas públicas.

El estudio se ha centrado en analizar más de 50 iniciativas y agentes culturales que operan en lo local. Las dos instituciones que presentaron antes que Lozano, el Museo de la Vida Rural de la Fundación Carulla y Julie's Bicycle, participaron del estudio.

El documento se divide en cuatro capítulos. El primero es una introducción al marco teórico, donde se exponen los conceptos claves con los que se trabajó, los objetivos del estudio y la metodología de investigación que se empleó. Con el segundo capítulo se explican conceptos clave de una forma que ayude a que el sector cultural pierda el miedo a trabajar en esta dimensión medioambiental: que son los *ODS*, el marco legal, que es la huella de carbono, etc. En el tercero plantean cinco áreas de acción donde la cultura, el medio ambiente y la

emergencia climática pueden tener contacto. En el tercer capítulo plantea cinco áreas de acción donde cultura y medioambiente se relacionan. El último es una colección de herramientas y consejos para aplicar en la gestión de la cultura y sus políticas.

Tras el repaso a los capítulos de la investigación, su ponencia se centró en los cinco puntos que se describen en el capítulo tres de la investigación y donde se defiende que es en la cultura contemporánea donde debemos buscar soluciones a la emergencia climática.

- La primera acción propone entender que la defensa del patrimonio cultural (material e inmaterial) necesariamente lleva implícito el cuidado del patrimonio natural. También cómo desde instituciones o áreas como los museos, archivos, ecomuseos...dedicados a la conservación, pueden tener un papel activo a la hora de preservar prácticas y saberes tradicionales que conllevan un respeto por el medioambiente. Se promueve la creación de un museo de salvaguarda de saberes tradicionales y la activación de redes de transmisión de conocimientos entre personas. En este sentido, la ponencia de Gemma Carbó nos sirvió para ilustrar acciones prácticas dentro de esta dimensión. En este capítulo también se aplauden acciones culturales en entornos naturales que pongan en valor el paisaje, un elemento indispensable a tener en cuenta en el desarrollo sostenible.

- La segunda acción exalta la importancia de la creación contemporánea alrededor del territorio y el clima. Es la creación contemporánea la encargada de generar nuevos imaginarios y la de generar diálogos entre diferentes áreas de conocimiento. Un

ejemplo de esto es el festival Gavarres, co-organizado entre varios municipios, de arte efímero en entornos naturales.

- La tercera línea de actuación es la de incorporar la educación ambiental y la participación ciudadana en nuestras estructuras. Aquí nos recomendó conocer el centro ecológico y cultural llamado Mòdul, que es un equipamiento 100% sostenible desarrollado por vecinos del barrio de la Florida en L'Hospitalet.

- El siguiente punto tiene que ver con las acciones concretas para disminuir la huella de carbono, proceso llamado ambientalización, como por ejemplo el proceso por el que pasó la central del Circ de Barcelona para mejorar su eficiencia energética. Acciones que le llevaron a ahorrar 18.000€ anuales solamente en el coste energético.

- El último punto se centra en promover estrategias municipales que incluyan la cultura en todos los planes medioambientales, la naturalización y el fomento de la economía circular y solidaria, porque a día de hoy no existe ninguna política (ni urbana, ni de movilidad, ni económica, ni medioambiental...) que sea eficaz en el plano cultural.

***“Si la cultura contemporánea, caracterizada por el consumismo y el desinterés por el medio ambiente, la pobreza y las desigualdades, se sitúa en el origen de la crisis planetaria, es necesario hablar de cultura para dar respuesta”: Cultures of transition and sustainability: culture after capitalism, John Clammer.***

Helen Darbshire, activista especializada en el derecho de acceso a la información y el desarrollo de sociedades abiertas y democráticas con gobiernos participativos, transparentes y responsables, a diferencia de las otras ponentes, no vino a contarnos lo que ella hace, sino a relatarnos lo que nosotros no hacemos.

Comenzó su presentación poniendo el valor la transparencia de las instituciones como una forma de mantener a la ciudadanía informada. Si esta no conoce lo que sus instituciones están o no haciendo, no podrá exigir acción y cambios.

Durante los días previos al panel visitó las páginas web de todas las instituciones presentes en la escuela para comprobar cuántas de ellas tienen un portal de transparencia y cuáles de ellas exponen públicamente sus planes de sostenibilidad. Para su sorpresa, solo una de las páginas webs visitadas incluía la pestaña del portal de transparencia, pero únicamente incluía la información básica que exige la ley de transparencia, y nada sobre el trabajo por la sostenibilidad medioambiental.

Para comenzar a dar el paso hacia el futuro que queremos, dio cuatro indicaciones sobre cómo empezar un proceso de apertura institucional:

- Las instituciones se deben comenzar a formar seriamente en temas de transparencia. Esto puede pasar por invitar a expertas a formar a todo el equipo, acudir a talleres y congresos periódicamente para estar al día de nuevas estrategias y herramientas que ayuden en la sostenibilidad de la institución, y, por supuesto, convertirse en transmisoras de estos aprendizajes.

- Las páginas webs deben incluir dos secciones, una sobre transparencia y otra sobre sostenibilidad. Pero invita a no conformarse con las exigencias de la ley de transparencia y a adelantarse a ella perdiendo el miedo a comunicar. Toda institución cultural debe incluir una pestaña donde se monitoree su huella de carbono y todos los pasos que está dando para reducirla y consejos para poder participar como usuarias y ciudadanas.

- Propone que La Red defina una guía sobre qué datos incluir y cómo mostrarlos. La Red es una estructura perfecta para establecer criterios y un lenguaje común para facilitar el contraste de datos entre todas las usuarias.

- Por último, recomienda comenzar a utilizar las nuevas herramientas para la trazabilidad de ahorros energéticos. Darbshire nos invita a conocer el proyecto Cre4tive data y las herramientas que están desarrollando para mejorar el seguimiento sobre el ahorro energético de los edificios a través de tecnologías blockchain. Con esta tecnología intentan facilitar la datificación para que los edificios consigan el pasaporte de sostenibilidad de la Unión Europea.



^ Helen Darbshire, Graciela Melitsko Thornton, Betania Lozano y Gemma Carbó de izquierda a derecha.

## **LAS POSIBILIDADES QUE OFRECEN LOS FONDOS NEXT GENERATION EUROPE.**

**Silvia Martínez Suárez**, técnica de gestión del Departamento de Coordinación del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). Ministerio de Cultura y Deporte.

---

Silvia Martínez se acercó a Almagro a explicar la planificación del INAEM para las ayudas Next Generation Europe. Los Fondos Europeos se distribuyen en España sobre 4 ejes transversales: transición ecológica, transformación digital, cohesión social y territorial e igualdad de género. Se articulan en torno a 10 políticas palanca que recogen los 30 componentes que articulan los proyectos coherentes de inversiones y reformas para modernizar el país. Martínez se centró en el componente 24, que es el que corresponde al INAEM. El INAEM hará tres grandes inversiones de un total de ochenta y nueve millones de euros que asientan sobre los cuatro principios que se mencionan arriba.

La primera inversión se centra en el refuerzo de la competitividad de las industrias culturales y se divide en otros tres proyectos:

- Una es la convocatoria de ayuda a estructuras de gestión escénica y musical que está ya en fase de subsanación pero que no se resolverá hasta septiembre de 2022 y falta aún sacar la segunda convocatoria para el 2023 que será prácticamente igual que la anterior. La convocatoria de este año se pagará hasta final de año por falta de personal para la gestión de la convocatoria, pero se espera que la siguiente sea más ágil. En cuanto a las líneas de actuación se pueden leer en la propia orden de la convocatoria.
- El segundo proyecto es el apoyo a la

internacionalización del sector y un programa de formación de profesiones técnicas para los profesionales del sector. El plan de internacionalización se enfoca en una serie de giras de compañías por Latinoamérica; aunque este plan está temporalmente interrumpido por Bruselas debido a que consideran que el proyecto no cumple el principio de *“no daño al planeta”*. El INAEM debe plantear una serie de medidas de reducción de la huella de carbono en el proyecto. Juan José Amate, entre el público, recomendaría después contactar al Ministerio de Transición Ecológica y solicitar el uso de la bolsa de puntos ecológicos; esta es un resguardo ecológico que las instituciones pueden solicitar para saltarse temporalmente los *ODS* durante el ejercicio de una mejora estructural. El programa educativo de profesiones técnicas espera formar entre 800 y 1200 profesionales.

- La última partida presupuestaria se trasladó a las Comunidades Autónomas (CC.AA.) para que la gestionen ellas mismas. Estas son ayudas a infraestructuras, espacios de artes escénicas y de la música para que mejoren sus equipamientos como la iluminación, los equipos técnicos o la insonorización. La tramitación de las ayudas varía según la Comunidad Autónoma y con ella esperan que al menos haya 200 estructuras beneficiadas al finalizar 2023.

La segunda inversión tiene que ver con la creación de circuitos intermunicipales a

través del cual han firmado tres convenios con asociaciones del sector: el programa *Circo a Escena* con La Red, un circuito para audiencias escolares con ASSITEJ-España y un circuito de creación escénica con la coordinadora estatal de salas alternativas. Por último, con la FEMP, se ha conseguido firmar un convenio con el cual desarrollarán un festival de calle a nivel estatal.

La tercera inversión atañe únicamente al INAEM y sus estructuras, ya que es una exigencia de Bruselas modernizar la administración pública. A futuro, beneficiará a todo el sector, agilizando los procesos de gestión que retrasan muchas de las actividades a día de hoy.

### **TURNO DE PREGUNTAS**

Durante el turno de preguntas se le preguntó si habrá alguna partida específica para que las estructuras puedan llevar a cabo el plan medioambiental que todas las ponentes recomendaron realizar durante el día. Martínez respondió que no, que ese tipo de partidas corresponden al Ministerio de Transición Ecológica, donde sí tienen partidas de este tipo. Darbshire intervino y recomendó que un ejercicio interesante sería el de combinar las ayudas a la digitalización del INAEM, con las ayudas del Ministerio de Transición Ecológica.



# DÍA 1 - TALLER

## Artes escénicas y Sostenibilidad ¿qué hacer y cómo contarlo?

Martes 31 de mayo

**Colectivo STAGE**, grupo de profesionales de la sostenibilidad de eventos, donde aúnan conocimiento y esfuerzos con el fin de mejorar la sostenibilidad en el mundo de la cultura.

**Rafael Gómez Falcón.**

**María Baqueiro.**

**Juan José Amate.**

---

***“La sostenibilidad no es una competición, es una responsabilidad de todas nosotras”  
María Baqueiro durante su presentación.***

El colectivo STAGE (*Sustainable Action Group for Events*) es una red nacional formada por un grupo de profesionales que trabajan en el ámbito de la sostenibilidad y en particular en el ámbito de los eventos y de la cultura que nació de forma espontánea durante el confinamiento. Algunas de las personas que integran el colectivo ya se conocían y a otras, las fueron conociendo a raíz de su participación en diversos foros y charlas online sobre sostenibilidad medioambiental. STAGE también es un cambio de paradigma, todas las integrantes se unieron para no competir entre ellas, sino hacer crecer su influencia social y poder realizar en colaboración proyectos más ambiciosos y transformadores. Tres miembros del colectivo se acercaron a Almagro a impartir un taller con el objetivo de concienciar a todas las participantes sobre la importancia de iniciar un proceso de transición ecológica en los contextos de cada una.

Ya desde la presentación de los valores de STAGE quedó claro que, para ellas, el cambio medioambiental tiene que ser social y cultural y para ello se debe involucrar a toda la sociedad y no únicamente a técnicos, políticos y científicos. Su trabajo se ha desarrollado mayoritariamente en festivales de música, dado que su impronta en el medio ambiente es más notable que en otro tipo de eventos. Pero las metodologías que han desarrollado aplicables a todo tipo de contextos, como por ejemplo a festivales de cine. Una prueba de ello es el caso de la iniciativa gallega *PACTO CULTURA SOSTENIBLE* (promovida por una de las integrantes de STAGE), a la que se han podido sumar también festivales de cine y de cultura urbana. Por otro lado, el pasado año han trabajado con la Compañía de teatro La Joven, con quien comprobaron y verificaron la aplicabilidad de sus ejercicios enfocados en desplegar un plan de sostenibilidad medioambiental en instituciones teatrales. Desde STAGE

destacan lo rápido que el sector de la cultura se ha comprometido con los objetivos de la *Agenda 2030* y los *ODS*, a pesar de ser uno de los sectores económicos que menos impacto ambiental y menor huella de carbono tiene, frente a otros sectores productivos.

María Baqueiro nos introdujo brevemente al contexto histórico y la razón de llegar a necesitar urgentemente un plan de sostenibilidad en los contextos donde uno trabaja. El ser humano ha desestabilizado el ecosistema radicalmente desde la primera revolución industrial que se acelera cada vez más por culpa de los modos de consumo depredadores. La falta de valores y la denostación total de la cultura nos ha dejado una situación de equilibrio muy frágil. Es imperativo que comencemos a cambiar nuestros hábitos y formas de hacer, sin estresarnos y auto-exigirnos demasiado, respetando las posibilidades que tenemos a nuestra mano. Nuestro plan de sostenibilidad medioambiental estará diseñado acorde al tamaño de la institución y los recursos posibles. Lo importante es asegurarse que cada gesto, cada acción de mejora que propongamos implementar se convierta en rutina y se establezca en nuestro espacio.

A continuación, Juanjo Amate, nos describió el marco conceptual para trabajar nuestro plan de sostenibilidad. El marco general nos lo ha dado la ONU (*Organización de Naciones Unidas*) tras acordar en 2015 el plan de acción de la *Agenda 2030* que consiste en una lista de diecisiete objetivos: *ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible)* para acabar con la pobreza, proteger el planeta y mejorar la vida de todos los seres. Los *ODS* son un lenguaje común y global para poder trabajar coordinadamente en el ámbito de la sostenibilidad. Por otro lado, a nivel europeo, el *European Green Deal (EGD)*, el plan de transformación y resiliencia aprobado en marzo de 2019 y mejorado tras los aprendizajes que vinieron de la crisis sanitaria, establece como la UE debe llevar la delantera en la transformación sostenible. Un aspecto criticable en la *Agenda 2030* es que a la cultura no se le haya dado una presencia relevante o central en el documento y que su presencia se deba integrar leyendo entre líneas, de forma transversal a todas las premisas. Del mismo modo, en el *European Green Deal*, la cultura está infrarrepresentada y para contrarrestarlo se ha creado la iniciativa europea llamada *New European Bauhaus* que trata de conectar el *European Green Deal* con la calidad de nuestra vida cotidiana y de los espacios que habitamos. Se pregunta si los lugares que hemos diseñado para vivir son realmente habitables, humanos, y si la ambientalización de las ciudades y la mejora de sus edificios es suficiente. Con esta iniciativa se pretende convertir el *European Green Deal* en un referente de ética europea.

Por último, Rafael Gómez, nos describió cómo debe ser el itinerario para elaborar una estrategia y un plan de sostenibilidad. Todo plan de sostenibilidad comienza con el periodo de pre-producción. En este momento es donde nos sentaremos a pensar en qué hacemos y cómo lo hacemos, en por qué lo hacemos así y qué es lo que queremos hacer. Partiremos estudiando el impacto que cada una de nuestras actividades genera sobre nuestro planeta, barrio, comunidad... El impacto (medioambiental, social, económico) puede ser positivo o negativo, de ser lo segundo debemos detectar quienes son nuestros stakeholders (grupos de interés, gente involucrada y afectada) y estudiar la relación que tenemos con ellos y con la actividad que buscamos transformar. A partir de todo este análisis

preliminar estableceremos unas bases sobre las que diseñar nuestras acciones.

A continuación, en un periodo que llaman de producción, pasaremos a la acción, a la puesta en marcha del plan en sí. En este periodo se englobaría la ejecución de las acciones, la medición de todas ellas y de su impacto. Antes de comenzar a actuar debemos asegurarnos de que todas las partes que necesitan implicarse en cada una de las acciones se comprometan con la causa, si no, se corre el riesgo de que el proyecto falle.

En la parte de comunicación nos tocará decidir cómo queremos hacer visible nuestra transición ecológica, cómo vamos a compartir todo este trabajo y qué nivel de influencia nos gustaría que tenga. ¿Queremos que nuestro plan afecte en lo local, ser un referente provincial, nacional?

Para evitar que los planes acaben sin realizarse han diseñado un itinerario para emprender un proceso de gestión sostenible de una organización:

**1. Búsqueda de compromiso.** Necesitamos que nuestra organización esté comprometida si queremos que el plan salga adelante:

- a. Involucrar al equipo.
- b. Formar equipo de trabajo.
- c. Crear grupos de trabajo.
- d. Identificar los stakeholders e involucrarlos.

**2. Desarrollo de habilidades.** Necesitamos aprender nuevas habilidades y poner al día al equipo:

- a. Formación.
- b. Consultor externo (si nos lo podemos permitir).
- c. Delegar a un miembro del personal que organice y supervise.

**3. Diagnóstico.** Donde identificamos los problemas a partir de la performance actual y cuáles serán nuestras áreas de acción:

- a. Buscar qué impactos positivos y negativos.
- b. Riesgos y oportunidades.
- c. Definir áreas de acción: comunicación, energía, emisiones, gestión de aguas, residuos, transporte, impactos, entorno medioambiental...

d. Elegir las áreas de acción posible según el músculo de nuestra administración.

¿Cuáles serán viables de alcanzar?

**4. Describir nuestra política:**

- a. Escribir la política de sostenibilidad. Definir nuestro compromiso con nuestros principios.
- b. Definir los objetivos.
- c. Indicadores y metas.
- d. Establecer un plan de mejora continua.

**5. Establecer objetivos** (generales, específicos y metas según áreas)

**6. Pasar a la acción**

- a. Elaborar programas, procedimientos, procesos, iniciativas y planos.

**7. Evaluación**

- a. Monitorear, medir y evaluar las acciones
- b. Establecer un sistema para medir la "performance"
- c. Elaborar informes

**8. Divulgación**

- a. Evaluación independiente
- b. Certificación o estándar





## EL EJERCICIO

Tras la presentación conceptual y contextual se nos propuso dividirnos en tres grupos. El ejercicio planteaba analizar en profundidad una institución ficticia y pactada entre todas. Se buscaba que conociéramos las cuestiones necesarias para comenzar a armar nuestro plan de sostenibilidad y hacernos ver que aquellas instituciones sin recursos para contratar a expertas en sostenibilidad también pueden iniciar un proceso de gestión sostenible. Somos parte de una red, pidamos apoyo fuera de nuestros espacios.

Se trabajó sobre una cuadrícula de excel que habríamos de completar tras una lluvia de ideas. A continuación, relataré como poder acercarse al Excel y recojo y relanzo la invitación de STAGE de realizar el trabajo en vuestros espacios y en colaboración con vuestro equipo y comunidad. [Excel aquí.](#)

Se comienza con una lluvia de ideas enfocada en mapear las acciones que realizamos y promovemos que consideramos dañinas para el medioambiente. En la lluvia de ideas aún no daremos soluciones, sólo expondremos los problemas o retos de nuestra institución. Algunos ejemplos que se escucharon fueron: el excesivo desecho de pilas antes de que se agoten, el uso constante de cinta adhesiva para el linóleo, la impresión de cartelera y otros materiales en papel, las compras en plataformas como Amazon en vez de hacer uso de los negocios locales, etc.

Una vez recopilada toda la información se debe categorizar siguiendo la plantilla que encontrareis en la bibliografía al final de este documento:

### **DIMENSIÓN**

#### **¿Cuál es la dimensión de acción de esta actividad?**

En la primera fila debemos agrupar las ideas recogidas según donde generan más impacto. Hay tres opciones de impacto: medioambiental, actividades que impactan negativamente el medio ambiente; social, sobre cómo afectamos a las diferentes comunidades a nuestro alrededor; o económica, en lo relativo a nuestra presencia en el mercado. Aunque el ejercicio que planteó STAGE se centró en la parte medioambiental dentro de un plan de sostenibilidad, el resultado demostró que nunca se puede dejar fuera lo social porque la mayoría de las ideas de ejecución que se pueden llegar a plantear necesitan el apoyo social y su cambio de actitud. Algunos ejemplos que aparecieron: usamos y tiramos muchas pilas sin estar gastadas, desechamos rápidamente el papel que imprimimos para la cartelería, hacemos compras online y no en lo local.

### **LINEA DE ACTIVIDAD**

#### **¿Dónde se inscribe la línea de actividad?**

- a. Residuos (usamos y tiramos mucho papel de la cartelería)
- b. Agua (el público deja el grifo del agua en los baños abierto)
- c. Energía (los focos son muy antiguos y consumen mucha corriente).

### **VARIABLE**

#### **¿Cuál es la variable?**

Aquí es donde escribirías la actividad que apareció durante la lluvia de ideas.

### **ÁREA/ACTIVIDAD**

En los siguientes apartados te preguntamos cuáles son las áreas de actuación implicadas en la acción que estamos estudiando, pueden ser unas o varias. Esto nos ayudará después a organizar al equipo que tendrá que responsabilizarse del cambio. La última casilla de este apartado tiene que ver con los stakeholders, aquellas personas con quien nos relacionamos más allá de la institución y con las que compartimos responsabilidades: administraciones locales, distribuidoras, público, servicios que contratamos, entre muchos otros. Cada espacio tendrá stakeholders diferentes.

### **DIAGNÓSTICO**

#### **¿En que estado se encuentra?**

En la última casilla de la primera hoja describiremos cuál es el estado actual y qué deseos nos gustaría cumplir. Este diagnóstico nos permitirá luego definir el nivel de prioridad de esta variable frente a otras.

Esta fase está destacada en amarillo en el documento. Una vez llegamos aquí, tendremos una visión general del estado de nuestra organización y pasaremos a la segunda fase, donde definiremos en profundidad las acciones, es decir, nuestro plan y política:

### **INTERÉS**

Comenzamos definiendo el nivel de prioridad, donde definiremos cuales de todas las acciones posibles son más urgentes. El nivel de urgencia lo mediremos en relación al medioambiente, pero también en relación a la capacidad del equipo que tengamos. Puede que una acción dañe mucho más al medioambiente que otras pero no tengamos todavía la capacidad de hacerle frente.

### **PROPUESTA DE ACCIÓN**

A continuación definiremos concretamente las acciones que nos dispondremos a ejecutar. Aquí redactamos de forma muy concreta como comenzaremos a actuar a partir de ahora, el comportamiento específico que debemos adoptar en relación a la variable en cuestión.

### **INDICADOR**

Por último, necesitaremos un plan de monitoreo de las acciones. Necesitamos saber cómo medir si estamos llegando a nuestros objetivos o no. Así como algunas acciones serán fáciles, como por ejemplo, si una acción tiene como objetivo reducir el consumo de pilas, la forma de medirlo será la de contabilizar semanal o mensualmente el número de pilas que hemos utilizado en comparación al momento de iniciar el plan. En cambio, habrá otras acciones que serán más complejas, como por ejemplo conocer si hemos fomentado que el público se desplace a nuestro establecimiento a pie o en transporte público en vez de en coche. Un buen plan de contabilización nos permitirá redactar informes que nos permita ver, y dejar ver, la eficacia de las medidas.



# DÍA 2 - FORO DE RESIDENCIAS

## Foro Residencias Artísticas

Miércoles 1 de junio

### ***PRESENTACIÓN DEL INFORME SOBRE RESIDENCIAS ARTÍSTICAS EN ESPACIOS ESCÉNICOS PÚBLICOS.***

**Mamen Adeva**, responsable de la gestión transversal de los proyectos hablarenarte.

**Carlos Almela**, responsable del área de educación y mediación cultural de hablarenarte.

---

La Red le ha pedido este año a la asociación Hablar en Arte realizar un estudio en profundidad sobre residencias artísticas. Mamen Adeva y Carlos Almela se encargaron de presentarlo en la cabecera del segundo día de la Escuela de Verano. La relevancia de este estudio viene dada por la gran escasez de estudios sobre su funcionamiento y la falta de protocolos formales de valoración que usen datos cuantitativos y cualitativos. La oferta de residencias artísticas ha ido en aumento en los últimos quince años, pero no tenemos forma de evaluar su repercusión total en el sector.

El estudio entiende las residencias como una política de trabajo dialogada, que fomenta el diálogo entre artistas, institución y ciudadanía; donde el aprendizaje es mutuo. Ponen en valor y hacen visible los procesos y no solo el resultado de las creaciones y, por último, aprovecha todos los recursos de la institución, incluso los momentos en los que habitualmente está cerrada. Por ello, una de las conclusiones del estudio, es la necesidad de continuar impulsando la oferta de residencias artísticas profesionales porque se formulan sobre los valores que La Red promueve y pueden ser un gran apoyo a la transformación hacia una gestión cultural mediada, abierta y participativa.

El estudio comenzó con un mapeo de los espacios que incluyen residencias artísticas dentro de su oferta. Cuáles no las ofrecen, conocer las razones y a partir de ahí poder detectar y definir las vías de impulso. Hablar en Arte realizó un cuestionario que requirió la participación de los 171 espacios socios de La Red, una serie de gestoras y artistas independientes de disciplinas y comunidades diversas. Con esto, las investigadoras buscaban conseguir retratar las residencias artísticas en España en toda su complejidad. Por último, y no menos importante, se analizaron las vías jurídicas a través de las cuales los espacios públicos pueden implementar programas de residencias, dado que su falta de definición ha complicado o imposibilitado a muchos centros a desarrollar un modelo óptimo. Una de las mayores complicaciones del estudio fue la de definir qué es una residencia artística debido a la diversidad de formatos presentes: residencias de creación, residencias de investigación, residencias técnicas, laboratorios de mediación, escuelas de invierno, residencias temáticas, etc.



^ Mamen Adeva y Carlos Almela

Finalmente se decantaron por la definición de la Comisión Europea en 2016:

***“Las residencias artísticas ofrecen a los artistas y otros profesionales de la creación tiempo, espacio y recursos para trabajar, individual o colectivamente, en áreas de su práctica que requieren una mayor reflexión o concentración. Las residencias de artistas suelen ofrecer alojamiento, asesoramiento artístico, apoyo a la producción y/o facilidades de presentación. Cada vez más, las residencias son temáticas y los artistas residentes trabajan con otros artistas, científicos y profesionales de diversas disciplinas y sectores y/o trabajan en comunidades definidas sobre temas específicos. Las residencias de artistas pueden pedir un resultado tangible, como una producción artística, una exposición, un proyecto, un taller o una colaboración, o pueden afirmar que no hay resultados prescritos”***  
**Comisión Europea, Policy Handbook on Artists’ Residencies (2016)**

Como podemos ver, a pesar de parecer genérica, esta definición antepone dos principios básicos: son espacios de trabajo con recursos y tiempo. Dentro de esta descripción se nos da el espacio para adaptarlos a las limitaciones de nuestras instituciones.

Una cita de Amador Fernández Savater sobre su experiencia como residente en el centro de residencias Matadero, en Madrid, resume un acuerdo que se descubrirá común a todas las artistas que hablaron durante el día. Además, resonó con una necesidad general del sector y de La Red en particular, y es la necesidad de tener más tiempo:

***“Creo que podemos concebir esta residencia como una inyección o regalo de tiempo. La creación y el pensamiento requieren cierta temporalidad. Tener un tiempo largo por delante, dicho coloquialmente. Este tipo de residencias incorpora principios muy positivos porque tener tiempo no es lo normal. Nuestra atención está capturada por mil urgencias. No existe una duración. La pregunta es si se pueden multiplicar estas inyecciones de tiempo o son milagros o excepciones que acontecen de vez en cuando en contextos que, por otro lado, trabajan más bien en sentido contrario”***  
***Amador Fernández Savater, Residencias Exchange (2018)***

Esta declaración chocó frontalmente con los datos aportados por el estudio, el cual destaca que la mayoría de residencias son de duración corta y no consiguen atender a la totalidad de los procesos. Exigiendo en muchos casos contraprestaciones como la de las muestras abiertas, que cambian el foco de las artistas del proceso exploratorio en libertad, a la creación enfocada en un resultado tangible. Actualmente, de los espacios que contestaron al formulario solamente 23 organizan residencias artísticas, los otros 37 no. Esto es un tercio de los espacios que desafortunadamente no es extrapolable al resto de los 800 teatros públicos del estado español, cuya oferta de residencias dista de ese tercio que representan los espacios de La Red. Por falta de recursos, la mayoría de espacios solo se pueden permitir albergar a residentes locales, lo cual les sirve como una estrategia más de apoyo al tejido local y mediación con el contexto. Dada la inaccesibilidad de ciertos programas de residencias y la carencia de estos en la extensión del territorio, Almela y Adeva insistieron en la necesidad de instigar a que más espacios se abran a organizar residencias para que las artistas puedan trabajar en sus territorios. El mínimo apoyo a artistas nacionales, y el casi nulo intercambio internacional son referencias de la precariedad de los recursos y la poca afinidad de líneas programáticas entre espacios, los cuales tampoco están fomentando la colaboración en el apoyo a artistas.

En cuanto a los formatos, aquellos más habituales son las de residencias de investigación y aquí, a petición de las artistas entrevistadas, se volvió a insistir en que no se requiera muestra para no interrumpir la evolución natural del proceso creativo. Las residencias de creación se entienden como el momento de prueba y error, mucho más flexibles a abrir los procesos al público o plantear otro tipo de actividades colaborativas. Las residencias técnicas son las menos habituales, que suelen ser demasiado cortas; hasta el punto de convertirse en confundir la residencia artística con ofrecer días de montaje, por no dar tiempo para explorar con la técnica y el personal técnico. Como explicará Ania González técnicamente en su taller, estas dos últimas residencias suelen exigir una contrapartida que se presenta como una muestra abierta al público, pero exigiendo la calidad de

la presentación de una pieza. Algunas instituciones lo utilizan para completar su programación ahorrándose la remuneración que debería acompañar una muestra de este calibre.

El teatro es la disciplina más apoyada, y la mayoría de espacios suelen preferir acoger a artistas de larga trayectoria que ya conocen y confían. Además, la mitad de los cuestionarios son reacios a expandir sus líneas de programación a otras disciplinas o formatos híbridos. Las residencias artísticas se entienden como un apoyo a la programación, en paralelo, y no como una actividad con su propia agencia. Frente a esto, Hablar en Arte recomienda aprovechar el potencial que tienen para explorar nuevos escenarios de gestión y mediación. Pusieron el ejemplo de espacios que entienden las residencias como contextos de experimentación con los que se vinculan a escuelas de formación, los que organizan intercambios entre artistas y están abiertas a observar qué pasa invitando al error. El informe deja ver que muchos espacios no dedican recursos económicos ni técnicos considerables, llegándolos a considerar no prioritarios en las prestaciones de un programa de residencias, en estos casos las artistas únicamente reciben una autorización de uso. Si el aporte es únicamente espacial y humano acaba determinando que artistas pueden o no invertir su tiempo en residencia, los procesos de convocatoria para acceder a ellos acaban resultando discriminatorios, únicamente accesibles a aquellas artistas o compañías con recursos propios. Dado que casi ningún espacio tiene personal específico dedicado a cuidar de los residentes, el acompañamiento se denota residual. Recomiendan comenzar a incluir este tipo de perfiles en los equipos.

Las programadoras esperan y piden que las residencias desborden los teatros y complementen las actividades de mediación. En cambio, las artistas piden claridad ante este tipo de deseos. Los programas de residencias deberían asentarse sobre unas bases y unos objetivos claros y transparentes que permitan a las artistas trabajar cómodamente. El estudio demuestra que en muchas ocasiones las artistas se suelen encontrar sin interlocutores, con personal del equipo extrañado por su presencia o incluso descubriendo obligaciones del acuerdo una vez comenzado proceso. Para ello recomiendan desarrollar protocolos que faciliten esta claridad: como conversar sobre las condiciones de cesión, recursos y financiación, qué expectativas hay sobre el trabajo que se va a realizar, cómo recibir a las artistas, qué implicaciones tiene dejar o no la llave de los espacios a las artistas, etc.

Los programas de residencias artísticas también pueden favorecer la violencia burocrática que se ha criticado a lo largo de estos días, empezando por los procesos de acceso, las convocatorias abiertas y terminando por los formularios de evaluación que se les piden rellenar a las artistas. De un aumento de oferta de residencias artísticas, el sector debería plantearse la creación de redes de residencias o procesos organizados de coproducción para reducir el número de convocatorias a las que se presentarán las artistas. Debemos reconocer que los rechazos a estas convocatorias diezman la seguridad personal de las artistas, afectando su bienestar y por ende, su capacidad creadora.

Como conclusión vuelven a insistir en que las residencias pasen a ser un elemento clave en la formulación de las actividades de los teatros y aprovecharlas para poner en valor los procesos,

documentarlos, crear archivo, compartirlo y comunicarlo para que dejen huella. Si realmente se quiere apostar por una regeneración del sector hacia uno centrado en los procesos, deberíamos atrevernos a reducir el número de exhibiciones y mover los recursos a proyectos procesuales, de investigación, intercambio y mediación con la ciudadanía. Reducir la programación de esta manera permitiría alargar la duración en residencia, ofreciendo más tiempo a las artistas y al propio equipo de la institución. Para aquellos espacios que no tienen recursos, les recuerdan que los programas de residencias no necesitan implementarse en solitario, se puede ser creativo, trabajar con otros espacios y vincularse con otras estructuras de la ciudad.

El informe termina con una serie de consejos sobre cómo formular jurídicamente un proyecto de residencias artísticas que explicaría Ania González por la tarde y que no relataré en este espacio.

## **TURNO DE PREGUNTAS**

Una artista entre el público volvió a hacer hincapié en la necesidad de ofrecer tiempo, apoyando el discurso de Almela y Adeva. Pero en este caso lo hace en relación, y en comparación, con el tiempo obtenido durante la pandemia de la Covid-19. Muchas artistas descubrieron el tener tiempo para pensar y crear, pero una vez se volvió a la normalidad se volvió rápidamente al ritmo acelerado anterior. Por eso, pide cuidado a la hora de plantear estos programas de residencias; no deben aumentar la sobreproducción que el sector ya está experimentando y encuentra en la idea de las redes de residencias una estrategia de corrección de las lógicas mercado.

Un programador entre el público compartió una reflexión sobre las competencias a la hora del desarrollo profesional de las compañías. En teoría, la competencia en la materia de mejorar a las industrias culturales pertenecería a las CC.AA. y no a las administraciones municipales. Por tanto, si entendemos las residencias artísticas como un apoyo para las compañías, las residencias serían competencia de las CC.AA., que deberían responsabilizarse de la organización de los programas y no auto-explotar a los programadores de los teatros. Desde su punto de vista hay una dejadez por parte de estas administraciones. También recuerda que, si el foco de las programadoras está en la ciudadanía, el epicentro no debería ser el tiempo de creación de las artistas, sino los espacios que se crean para el intercambio con el territorio, y a partir de ahí plantear todos los programas. Por último, pide que protocolicemos también cómo guardar y documentar estos procesos, cómo dejar constancia de que las residencias han ocurrido y cómo compartirlas después.

Una gestora de un espacio de residencias en el rural gallego llamado *SacraExperience* preguntó si en el documento se hace alguna referencia a los espacios de residencias artísticas privadas y el tipo de sinergias que se pueden establecer con los espacios públicos. Adeva explicó que el estudio únicamente se centró en abordar los espacios públicos, pero reconoce la necesidad de poner en valor el trabajo de los espacios privados, sobre todo en otros contextos, y la de estudiar qué formas de colaboración son posibles.



**MESA. LAS RESIDENCIAS ARTISTICAS. CREADORES/AS.  
PUESTA EN COMÚN DE RETOS Y NECESIDADES.**

**Andrea Quintana Camiñas**, directora de La Variopinta.

**Jorge Silvestre**, director de la Cía Nueveuno.

**Celso Giménez**, director de la Cía. La Tristura.

**Pablo Martín Jones**, músico independiente.

Las cuatro artistas en este panel parecían estar de acuerdo en cuál es el ideal de una residencia artística. Las cuatro abogaban por tener tiempo para concentrarse y dejar hacer. El tiempo en residencia se debe entender como uno de veinticuatro horas al día durante cierto periodo de tiempo, y no el horario de oficina de ocho horas diarias con el fin de semana libre. Aunque no se trabajen todas las horas, es una forma de explicar la necesidad de no ser interrumpidas con otras funciones a lo largo del proceso creativo y permitir vivir en el proyecto.

Las cuatro se quejaron de la desorganización en la publicación de oportunidades: falta de una web común de espacios públicos y privados ofreciendo residencias; las convocatorias están desorganizadas en el tiempo, no siempre salen en el mismo periodo y a veces se solapan las oportunidades, tampoco se explica como acceder a los teatros fuera de convocatoria. Esta incerteza añade niveles de precariedad a las compañías y artistas, por la dependencia que generan y la imposibilidad de organizar el año de trabajo. Quizás se deberían establecer periodos comunes de publicación.

Se necesita urgentemente que plataformas como la de La Red formen una cadena de residencias que permita la calendarizar de la creación. Dado que los periodos de residencia no suelen cubrir todas las fases del proceso creativo y de producción, las

artistas deben saltar de estudio en estudio para ir completando su proyecto. Al no existir diálogo entre las instituciones, es imposible la organización del trabajo: puede que entre residencias tengan periodos sin espacio de trabajo, o que no sepan si pueden terminar la creación porque están a la espera de la resolución de alguna convocatoria. Aquí no hablan de un proyecto de residencias en red, sino un cambio de paradigma hacia uno donde el trabajo de los espacios sea interinstitucional y ponga a las artistas y a la creación en primer lugar. Las artistas están teniendo que generar varios dossiers diferentes por proyecto para poder encajarlo dentro de bases y criterios de cada convocatoria; la homogeneización de criterios en las convocatorias sería otro punto a tratar en esta reformulación del paradigma.

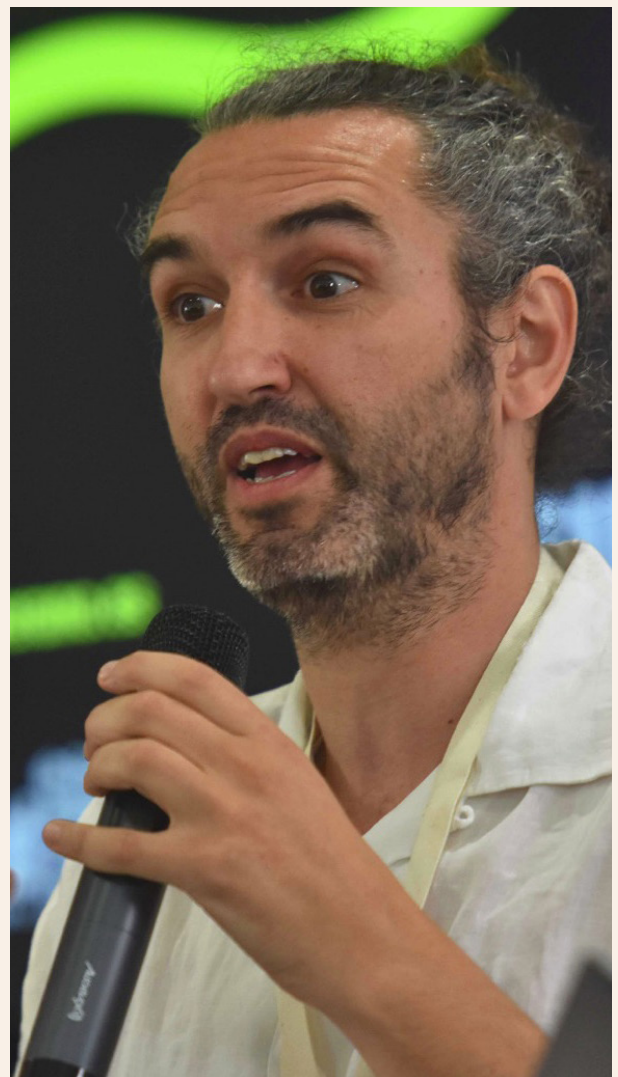
Algunos puntos positivos sobre las experiencias vividas por las artista son la flexibilidad de horarios de las residencias de Zirkozaurre; la larga duración y el aporte económico de las residencias de Conde Duque, el confluir con otras artistas durante el periodo de trabajo; las residencias técnicas donde se pueda experimentar con la técnica teatral como en LAVA de Valladolid, o La Nave del Duende en Extremadura. En La Nave del Duende ofrecen talleres de construcción, que en determinados momentos de la creación facilitan el probar y experimentar con la escenografía y el atrezzo. Que las anfitrionas

conozcan a la compañía y se impliquen en el proyecto para poder acompañarlos e incluso recomendar posibles colaboraciones (sin exigirlos), como hace Circo Price en Madrid, es agradable y fructífero, igual que un feedback constructivo y posicionado suele enriquecer las producciones. Dejar las llaves a las compañías, pero sin abandonarlas a su suerte al dárselas, es una señal de confianza que acerca al artista al espacio y le da libertad de organización. En las residencias para la danza, asegurarse que el suelo sea bueno y esté limpio. En general, todos estos elementos positivos nos hablan de una implicación de la institución mayor a la mera cesión de espacios. Las artistas necesitan ser acompañadas y cuidadas, y así lo estarán los proyectos.

***“Pero en general necesitamos más amor, porque también son necesarios unos recursos aparentemente intangibles, pero no por ello menos importantes: la escucha, los afectos, el diálogo, el acompañamiento, las conexiones con el contexto, la visibilidad y la reflexión crítica son ingredientes fundamentales para que lo que cocinamos juntas, artistas e instituciones, artistas y mediadoras culturales, artistas y gestoras independientes y privadas, esté rico y alimente”***  
**Andrea Quintana.**

Como ya habían adelantado anteriormente Adeva y Almela, comprometer a las artistas a hacer una muestra al final de la residencia no es idóneo ya que añade niveles de exigencia y presión al proceso que pueden resultar contraproducentes. En el caso de que la institución necesitase de una actividad pública,

ésta, debería establecerse en diálogo con la artista y sin ninguna expectativa de éxito. Estas exigencias deben estar compensadas con los recursos y tiempo ofrecido; una residencia de cuatro días que debe terminar con una muestra implica que la artista le dedique tres días a prepararla, haciéndola perder el tiempo en residencia. Debemos recordar que cediendo el espacio a una artista, ya sea a cambio de algo o no, no significa que esta nos esté haciendo un favor. Estamos colaborando con ellas por un bien común.



^ Jorge Silvestre

Celso Giménez, director de la Tristura, hizo una corrección semántica que recomienda que La Red incorpore las residencias técnicas también son residencias de creación. Se suele confundir las residencias técnicas con las residencias de montaje, pero nada más lejos. Esta confusión suele provocar tensiones con los técnicos de los teatros, que por una falta de un entendimiento común de los objetivos de la residencia se ofenden por pedirles cambiar los planes técnicos y jugar con todo el aparato teatral. Acostumbrados a colocar el material técnico sobre un plan e irse, la improvisación y la experimentación es recibida con escepticismo. Todo el equipo de los teatros debería estar concienciado de lo que implica tener en la casa a una artista residente. Los técnicos no son miembros auxiliares durante el periodo de creación, sino colaboradores. De la misma manera se debe conectar con todo el equipo del teatro, que en muchas ocasiones desconoce que hay una artista en residencia y se dan situaciones de extrañeza en los pasillos.

Por último, necesitamos espacios feministas interseccionales (transfeministas, ecofeministas y afrofeministas) radicales. Andrea se preguntaba si las instituciones están midiendo la diversidad del cartel de sus instituciones y si estas son accesibles a las comunidades menos representadas. Una convocatoria abierta o pública no implica accesibilidad, como ya se adelantaba en el estudio.

Concluyo este resumen con la recomendación de Andrea Quintana de comenzar a ser "instituciones curiosas y flexibles, y que a la hora de invitar a una artista la relación comience con las preguntas: "¿en qué estás trabajando? y ¿qué necesitas?" y a partir de ahí construir una conversación sobre lo posible.

## TURNOS DE PREGUNTAS

Una espectadora puso de manifiesto la tendencia a tomar prestados términos del sector de la justicia, como el mediador o el relator, cuando al mismo tiempo estamos pidiendo más cuerpo. Ella propone mirar por ejemplo a la química e inspirar nuestro imaginario con otro tipo de conceptos que puedan traer más coherencia y movimiento a nuestro lenguaje. Puso como ejemplo entender al programador como catalizador, que con sus programas crea reacciones químicas entre las personas y hace que las cosas ocurran.

Ania González hace una introducción del taller que impartirá por la tarde. Para ella, la aportación legal tiene más que ver con lo que exponen las artistas y con las metáforas que podría traer la química que con la burocratización administrativa. El derecho debe entenderse como una estrategia para la simplificación de los lenguajes, la definición de la Comisión Europea, que a priori puede parecer generalista, en realidad contiene toda la información fundamental para que podamos hablar en el mismo lenguaje.

## **MESA DE RESIDENCIAS EN ESPACIOS ESCÉNICOS.**

**Anna Giribet**, directora artística de Fira Tárrega.

**Fernando Pérez**, gestor cultural y director de Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao.

**Xosé Paulo Rodríguez**, director artístico del Teatro Rosalía de Castro.

**Isabel Pérez Izquierdo**, jefa de departamento de apoyo al sector privado de las Artes Escénicas en la dirección de Música y Artes Escénica de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales.

---

Tras el panel anterior, pudimos escuchar la experiencia de las residencias artísticas desde el punto de vista de su administración, las posibilidades de gestión y sus dificultades. Lo más destacable fue que puso de manifiesto la importancia de que los teatros y contextos tengan a las administraciones a favor del proyecto.

En el lado de las administraciones que navegan en comunicación con sus administraciones estaban Ana Giribet, directora de la Fira de Tárrega, y Fernando Pérez, director de Azkuna Zentroa-Alhóndiga, en Bilbao. Por otro lado aprendimos como Xosé Paulo Rodríguez, director del Teatro Rosalía Castro, e Isabel Pérez, jefa de departamento de apoyo al sector privado de las Artes Escénicas en la dirección de Música y Artes Escénica de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, deben navegar a contracorriente de unas administraciones muy duras. También se colocó una idea que apareció en el panel anterior sobre la relación de precariedad y administraciones restrictivas: es habitual encontrarse con administraciones menos flexibles y menos dispuestas a encontrar soluciones en regiones con menos recursos; cuando en realidad se esperaba todo lo

contrario, que ante la falta de recursos se trabajase por encontrar estrategias que hagan las cosas más fáciles y posibles.

Fira Tárrega es una feria enfocada en la promoción del teatro en la calle. Un evento con el que colabora el INAEM, la Diputación de Lleida, el Ayuntamiento de Tárrega y la Generalitat de Catalunya y está gestionada por la Fundación Fira Tárrega.

En la actualidad consiguen invertir cien mil euros en el programa de residencias artísticas de creación/producción que precede a la feria. Nace tras haber detectado que muchas de las compañías que programaban llegaban al estreno sin la pieza terminada o sin haber tenido tiempo de adaptarla al espacio exterior o al público. Las residencias son un espacio de acompañamiento que dura un año y que concluye con el estreno durante la Fira. Durante el año se le ofrecen a las compañías diferentes recursos materiales como: un espacio para trabajar, alojamiento y un apoyo económico que suma a su presupuesto. Pero también recursos profesionales: jornadas de networking, la gestión de un ensayo abierto con público para testear la pieza en mitad de su desarrollo, acompañamiento ejecutivo y de mercado, búsqueda de cómplices y, por

supuesto, el espacio de visibilidad que da el mostrar durante la feria. De esta manera, la Fira Tárrega se convierte en coproductora de todos los proyectos residentes, y como tal, la responsabilidad y el cuidado son mayores. La Fira puede llevar a cabo residencias tan completas gracias a tres ingredientes a su favor:

- Toda la ciudad de Tárrega está a disposición de la organización. Tárrega es una ciudad de 16.000 habitantes, lo cual es suficientemente grande como para organizar este proyecto, pero suficientemente pequeña para que toda ella sea abarcable. Su tamaño permite un acceso directo a la administración, que permite que toda la ciudad se transforme en un escenario.
- Cuentan con un público comprometido, la Fira es de la ciudadanía de Tárrega. Todas las ciudadanas lo sienten así, vuelven cada año y no hay resistencia a la invasión cultural que hace la programación, todo lo contrario.
- Por último, los cuarenta años que le preceden aseguran el apoyo de todas las administraciones públicas, convirtiéndola en un contexto sostenible.

Tienen otro proyecto de residencias artísticas llamado Hibernar dedicado a la investigación sin ninguna contrapartida. De las residencias pueden salir ideas que luego se presenten a la convocatoria de residencias de producción, pero no necesariamente. Para la edición del año 2023 comenzarán otro formato de residencias a las que llaman exploratorias, donde pondrán a trabajar a artistas que no se conocen entre ellas para ver que surge de ese encuentro. Tampoco exigirán contrapartida en este caso.

El caso de Fernando Pérez en Azkuna Zentroa difiere considerablemente del anterior, dado que es una estructura, un espacio físico en la ciudad de Bilbao. En sus palabras, no son “un centro de producción, ni escénico, ni un teatro, ni un cine, ni un centro deportivo, ni tampoco una biblioteca... Somos un poquito de cada cosa”. El centro es intrínsecamente multidisciplinar.

Al igual que con la Fira de Tárrega, las residencias artísticas que organizan son una parte fundamental del centro, siendo un hilo conductor de su misión: fomentar una sociedad más crítica y diversa.

A la hora de plantear su programa son conscientes de no competir con otros espacios y diseñan su programa como complemento al ecosistema cultural, en concreto al de Bilbao y al de Euskadi en general. Dado que ya hay otras estructuras que están focalizadas en la comunidad de artistas emergentes, y circuitos para artistas establecidas, Azkuna-Zentroa se centra en apoyar artistas en la mitad de su carrera, semiprofesionales.

Tienen varias modalidades de residencias. La central es la de artistas residentes a través de las cuales comprometen su apoyo a una serie de artistas seleccionados por invitación directa durante tres años, ofreciéndoles recursos, espacio de trabajo y una dotación de cuarenta mil euros.

Más allá de esto, abren varios procesos de convocatoria en diferentes modalidades y de duraciones variables: residencias internacionales, residencias de comisariado y un programa de apoyo a la creación. Todos estos programas tienen el objetivo

de dar visibilidad sin exigir nada a cambio y dar acompañamiento sin demandar una presentación final. Además de los espacios y los recursos, los departamentos de gestión de la institución también se ponen al servicio de las residentes a través de mentorías técnicas y artísticas.

Xose Paulo Rodriguez, desde el Teatro Rosalía de Castro de A Coruña, un teatro municipal dentro de la Red Galega de Teatros Municipales que trabaja mayoritariamente en y para el contexto local, ha conseguido poner en marcha este año un proyecto de residencias artísticas estable en la ciudad y por fin de forma regulada. El teatro venía organizando residencias artísticas fortuitas desde hace unos años pero funcionando desde la improvisación y las sinergias con el sector, y de una forma desorganizada y fuera de la normativa. También tienen un programa de mediación o programación expandida, llamado TRC Danza, pero que lo entienden como algo independiente y diferente a lo que será el programa de residencias.

La propuesta se ha desarrollado en colaboración con el director del Teatro Coliseo, y la animadora socio-cultural del organismo autónomo; juntas han conseguido elaborar una normativa y unas modalidades de residencia que han sido aprobadas. Este proyecto tiene por objetivo apoyar proyectos centrados en la investigación y creación de proyectos contemporáneos, poniendo el foco en artistas jóvenes y el impulso del ecosistema creativo. Finalmente, el modelo que han encontrado viable es el del contrato de cesión de espacios, que como punto relativamente negativo obligará a las artistas a estrenar la pieza en el

Teatro Rosalía de Castro a lo largo del año. Este ejercicio se inscribe dentro de una demanda urgente del sector gallego, la necesidad de implementar un programa de residencias artísticas que aparece reflejado como tal en el documento en proceso del plan integral de la danza.

Las residencias se ubicarán en cuatro recintos y siete espacios, el Teatro Rosalía de Castro será la estructura gestora y colaborarán el Coliseo, el Foro Metropolitano, el Ágora y sus aulas. El ámbito de actuación del Teatro Rosalía Castro es local, lo cual fuerza que las residencias artísticas tengan que satisfacer esta misión. Aun así, consiguieron que Intervención les haya permitido abrir dos líneas a mayores para artistas fuera de A Coruña: una línea para artistas gallegas y otra para artistas del territorio nacional. Además, el espacio se compromete a favorecer los encuentros inesperados entre artistas de diferentes lugares para que enriquezcan sus proyectos. En lo referente a las categorías, el programa establecerá tres categorías que son aquellas más comunes en el informe de Hablar en Arte: residencias de investigación, residencias de producción y residencias técnicas.

En su primer año las residencias no vendrán acompañadas de una dotación económica, aunque se está planteando que para futuras ediciones se relacionen con un sistema de subvenciones. De todas maneras, desde el Teatro Rosalía de Castro, no creen que la falta de aporte económico deba entenderse como una “no dotación de recursos” ya que el espacio, sus gastos y los equipos deben ser reconocidos como tal, cuantificados y puestos en valor. Esta declaración será luego contrapesada por Ania González.

Isabel Pérez relató una situación similar a la de Xosé Paulo Rodríguez, con la diferencia de que su programa de residencias, en marcha desde el año 2021, es autonómico, no local. Este programa es herencia de un programa de compañías residentes bienal en diferentes municipios de Andalucía que se implementa desde 1998, aquel programa ya se había pensado como una forma de involucrar a las compañías activamente en los municipios, pero que resultó fallido. El programa Ágora busca corregir los errores del anterior proyecto y actualizarlo al sector de hoy día. Las 12 artistas residentes, seleccionadas por convocatoria, trabajan en el Edificio Estadio La Cartuja de Sevilla, con ocho salas disponibles y, en otras dos en la sede de la Junta de Andalucía en Granada. A pesar de las dificultades que se han encontrado para implementarlo, y con las imposibilidades de los espacios (en su caso no pueden dejar la llave a los residentes y los espacios solo se pueden utilizar en horario laboral), son conscientes de la necesidad de cuidar a las artistas residentes y entienden ese cuidado como parte de la misión.

Al igual que en el caso de Xosé Paulo, estas residencias no incluyen honorarios, pero la Junta se compromete a contratar a las artistas o compañías si surge un espectáculo durante su estancia. En este caso, tras la cesión de espacios, las residentes podrían recibir un contrato de exhibición. La organización pone en valor el crear alianzas con otras estructuras y personas y esto se formula tanto en su forma de trabajar, como en la forma de abordar el proyecto. Dado a que la Comunidad Autónoma es tan extensa, y para hacer las residencias accesibles a todas las artistas de todas las provincias de la región, están buscando sinergias con hospedajes públicos para poder



ofrecer alojamiento a la par que el espacio de trabajo. Por otro lado, en la convocatoria priman los proyectos que cuentan con apoyos de otras estructuras o proyectos que surjan de colaboraciones espontáneas. Es decir, uno de los descubrimientos más nutritivos de la implementación del programa han sido las sinergias que se han creado entre las artistas residentes; al compartir un mismo edificio han surgido nuevos proyectos entre ellas que se presentaron a la convocatoria del año siguiente.

## **TURNO DE PREGUNTAS**

Preguntaron a Isabel sobre la exigencia de realizar un taller de seis horas de duración como contraprestación al uso de los espacios y si esta ha sido una demanda de los servicios jurídicos. Pérez definió aquí que la contraprestación es una obligación para poder otorgar una cesión de uso, pero que el taller en realidad lo entienden como un espacio donde compartir el proceso en donde están. No hay un nivel de exigencia como puede dar a entender el texto.

## DÍA 2 - TALLER

# Residencias artísticas en espacios públicos. Kit de herramientas para la definición de un marco legal

Miércoles 1 de junio

**Ania González Castiñeira**, abogada y crítica cultural.

---

Ania González es abogada en ejercicio, especializada en derecho de la cultura y crítica de arte. En los últimos años se ha especializado en el apoyo y defensa de iniciativas culturales a través del derecho como consultora y abogada. Es un perfil especializado en el derecho a la cultura, capaz de trabajar con la sensibilidad de las trabajadoras culturales manteniendo la rigurosidad que exige el derecho. Antes de comenzar dejó claro que el breve resumen que haría sobre las posibilidades jurídicas de organizar un programa de residencias se tiene que afrontar estudiando la singularidad y casuística de cada institución, equipamiento cultural y administración pública. Dado que cada teatro puede tener identidades jurídicas y dependencias de organismos diferentes, en este tipo de supuestos, la generalización resulta imposible.

***“Usaré el femenino plural mayestático porque todas somos personas”***

**Ania González.**

La frase que cito arriba abrió el taller y estableció un principio fundamental del trabajo de González, y es la puesta en valor del lenguaje y un ejercicio constante de precisión, sobre todo cuando nos movemos en las aguas del derecho. Se quejó de que en muchas situaciones de impotencia o frustración algunas gestoras acaban culpando al derecho de bloquear la implementación de una medida o programa, ante esto insiste en que el lenguaje nunca es constrictor, son las administraciones en la concreta planificación de su actuación de fomento las que crean las condiciones para que algo se pueda ejecutar o no. El lenguaje jurídico-administrativo es un código común que nos libera cuanto más lo conocemos. González fue ejemplo de la precisión en el uso del lenguaje y nos permitió comprobar algunos de los errores comúnmente cometidos en el uso de ciertos términos. Durante las tres horas se aseguró que dejaba claro conceptos básicos para que juntas pudiésemos llegar a los criterios que nos facilitasen desarrollar modelos para la implementación de programas de residencia.

“Una autorización de uso no es contrato de cesión, y es diferente a un contrato de servicios. Cuando hablamos de convenio no es un contrato. Cuando hablamos de una subvención no es un contrato. Cuando hablamos de contraprestación, no hablamos de una devolución a la sociedad. ¿La mediación es un acto de creación, pedagógico/docente o es una actividad performativa? ¿Una investigación es un acto performativo?”. Todas sabemos que no podemos presentar únicamente un dossier artístico



para la tramitación administrativa de un proyecto artístico. La intervención tiene su propio lenguaje y nuestro plan debe ser traducido. Pero quién debe hacer esta traducción no está tan claro. Es por eso que resulta indispensable una delimitación de capacidades y competencias, ya sea en el área pública o privada de la gestión cultural.

Un personal contratado para la dirección artística de un teatro no tiene que tener competencia en derecho y la traducción no es su responsabilidad. En cambio, una técnica de la administración sí tiene que conocer, hasta un límite, el derecho administrativo, y serían ellas las responsables de emprender este trabajo de traducción en conversación con la dirección artística. Aun así, siempre hay límites, tenemos límites, y debemos entender y comprometernos para evitar cometer errores que afecten a nuestra administración y/o a nuestras administradas. Por supuesto, no debemos olvidarnos que no estamos solas en nuestros equipamientos, pertenecemos a una red de administraciones públicas que trabajan con las mismas cadenas de normativas. Comuniquémonos con nuestros pares y apelemos a la obligación básica interadministrativa si necesitamos ayuda de administraciones superiores como las provinciales, autonómicas o estatales. En última instancia, una asesoría externa de una abogada especializada puede ayudar a desatascar determinados procesos administrativos o dilucidar nuevas vías de acción que estando dentro no se consiguen encontrar.

Para González la clave de todo conflicto jurídico-administrativo está en una mala planificación de los objetivos del centro. Todas las actividades tienen que tener una correlación directa de lo que hemos planteado como la misión del espacio; si queremos implementar un programa de residencias necesitaremos encajarlo dentro de la misión: definir si nuestro centro es de producción, de exhibición, de desarrollo territorial, pedagógico o todo a la vez. Según esto nuestras residencias estarán orientadas también a la creación, investigación y a la producción técnica.

González encuentra cuatro fórmulas jurídicas principales para la formulación de un programa de residencias artísticas: el contrato de servicios artísticos con una extensión al uso de las instalaciones, la autorización de uso de espacio, la subvención por concurrencia competitiva donde se ofrezca la autorización de uso de las instalaciones como parte de los beneficios o un convenio de colaboración entre entidades. Cada una de estas fórmulas responden a realidades diferentes y deben ser utilizadas acorde la personalidad jurídica del centro, a la misión que se hubiese definido anteriormente para el mismo y el tipo de entidad pública o administración que ejerza como organizadora.

Parece haber una confusión de conceptos entre la cesión de uso de un inmueble público y la autorización de uso de un espacio público. En la mayoría de los casos, durante las ponencias del día se había utilizado el concepto de cesión indistintamente del de la autorización, pero tanto los trámites como las temporalidades de ambos son muy distintas. La cesión permite el uso privativo de inmuebles públicos de forma exclusiva durante cuatro años, prorrogable hasta setenta y cinco, en cambio la autorización no supera los treinta días (con excepciones).

Una autorización de uso permite el uso puntual, ya sea de forma gratuita u onerosa, para la

realización de una actividad de interés público que no conlleve utilidad económica a un ente privado por un máximo de treinta días. Esto no es un contrato, es un acto administrativo en el que deberemos especificar las condiciones, los requisitos y el compromiso de cada parte. Solamente la administración competente, titular de la gestión o de la propiedad del equipamiento cultural necesitaría firmarlo. La otra parte, ya sea una artista independiente o un colectivo, una asociación o una empresa cultural solo tendría que haber rellenado anteriormente una solicitud para realizar una actividad. Si consideramos que la actividad tiene un interés público, podremos comenzar a tramitarla aplicando la ordenanza municipal o norma autonómica que establezca el precio público o tasa aplicable a la autorización, licencia o concesión de uso de dicho espacio, en la que se concretará aquellos casos que permiten una autorización gratuita o bien la Ley de Patrimonio de las Administraciones Públicas, de ámbito estatal y aplicación subsidiaria las cuales nos permitirán fundamentar el acto administrativo de la autorización del uso privativo de un bien público.

González puso de manifiesto que aparecieran una diversidad de interpretaciones en cuanto a la obligación de realizar una contraprestación al recibir una autorización de uso gratuito. González defiende que el derecho fundamental a la libertad de creación y producción artística nos permite poner recursos específicos para apoyar a cumplir este derecho. Las convocatorias y subvenciones a la creación son nuestro medio para garantizarlo. El fin público, ya sea de carácter cultural, artístico, científico o formativo de una residencia artística, siempre y cuando no implique una utilidad económica en los términos expuestos por la ley, es como se traduce en actividad este derecho. De hecho, considera que durante el día se escucharon ejemplos que, a su parecer, son sobre interpretaciones de la ley que se transcriben en acuerdos abusivos. Por ejemplo, exigir realizar un taller de seis horas tras unas semanas como residente para justificar el interés público de la actividad.

***“Me parece una espectacularización del gesto y un enriquecimiento injusto la publicidad de programas de residencia que no suponen más que una autorización del uso del espacio sin remuneración, aporte de recursos técnicos y/o humanos”. Ania González.***

Al mismo tiempo, una buena planificación nos permitirá combinar las autorizaciones con una línea de subvenciones que las artistas tendrían que solicitar a mayores si quisieran y las necesitaran. La ley nos permite autorizar el uso de espacios de forma gratuita siempre y cuando las actividades sean de formación, artísticas o culturales, de acceso gratuito y sin utilidad económica. Esto no nos priva de, como estrategia de apoyo y profesionalización de las residencias en aquellas instituciones con menos recursos, permitir que la artista o compañía cobren una taquilla por una muestra de proceso o por tomar un taller durante su tiempo de autorización. Si los ingresos de estos eventos no superan los gastos por estar en residencia no se consideran beneficio. De querer ahorrarnos un proceso burocrático, podemos ofrecer directamente el uso de un espacio dentro de los beneficios de una subvención. El problema con este formato de autorización es que convierte las residencias artísticas en actividades subsidiarias de la subvención. Las residencias dejan de tener autonomía y resta



^ Ania González

niveles de espontaneidad a las artistas, supeditadas a los tiempos de convocatoria.

Otra opción mencionada durante el día es aquella de contratar a una artista para realizar un espectáculo, y permitirle usar un espacio varios días antes de la representación como una necesidad de contratación. Si la extensión de estos días es considerable, corremos el riesgo de que Intervención considere que no se justifica la contratación de un espectáculo con una cesión tan extensa. Igual que en el caso anterior, la residencia pasa a depender de otro tipo de actividad, en este caso de la exhibición.

Además de la insistencia en la planificación del proyecto gestor, otra de las recomendaciones de González fue la de evaluar con rigurosidad. Al igual que en el estudio que presentaron Almela y Adeva, González nos habló de la necesidad de desarrollar conjuntamente herramientas de evaluación diversas. Herramientas que vayan más allá de lo cuantificativo (número de artistas apoyadas, cantidad de público...) y nos permitan contrastar el valor social de las actividades, las tipologías de actividades y la diversidad de públicos, la calidad artística...

Más que una ley que defina y reconozca las residencias artísticas como un bien jurídico en sí mismo o una tipología de servicio, González propone demandar a la administración modificaciones normativas que establezcan que los espacios escénicos están también orientados a la formación. La Academia de España en Roma, dependiente del Ministerio de Cultura de España, es el ejemplo

más antiguo y claro de que esto es posible. Esta institución lleva más de cien años ofreciendo un programa de residencias artísticas para artistas nacionales. Un reglamento similar al de la Academia de España en Roma capacitaría a los teatros a ofrecer becas “de formación”, al igual que el Ministerio de Cultura a las residentes en Roma. Así como entendemos que la mediación no es una actividad docente, pero adaptándonos al lenguaje jurídico la describimos como tal, las residencias artísticas funcionan de la misma manera, se podrían enmarcar dentro de una actividad de interés formativo.

En muchas ocasiones, artistas, compañías o asociaciones se acercan a nosotras con propuestas como la de llevar a cabo un festival, un programa de residencias o actuar que inmediatamente consideramos interesantes. Ante esto procedemos a establecer un contrato de servicio, aunque esta actividad no haya estado reflejada en nuestra planificación. González nos recordó que esto no es legal ya que no se puede dar un contrato público cuya propuesta no parta de nuestro equipo. En estas situaciones podemos recomendarles los procedimientos que sí formen parte de nuestra planificación, como las subvenciones, para intentar llevarlo a cabo por los cauces procedimentales adecuados. En todo caso, tras incluir en tu planificación una actividad similar podrías encargarla a un particular para que la diseñe o coordine si no tenéis los recursos o conocimientos; si el contrato es menor (no supera los 15.000€ sin IVA) se puede adjudicar directamente, aunque ahora mismo ya por contratos a partir de cinco mil euros se pide la licitación para cumplir los criterios de transparencia. De no hacerlo, se tendrá que demostrar a posteriori que es el único particular capacitado.

El documento que Ania González ha preparado profundiza en los temas que se resumen de su taller con otros como las responsabilidades sobre los derechos de propiedad intelectual de las obras que producimos o co-producimos, los convenios de colaboración y las diferencias procesuales dependiendo de si somos una administración estatal, autonómica, provincial, local, entes instrumentales, un bien adscrito a una agencia administrativa o una sociedad mercantil.

Para cerrar el taller González nos regaló un paseo por piezas de arte contemporáneo referentes en el pensamiento contemporáneo y que ayudó a recordarnos por qué seguimos trabajando.



***“Así como Lucio Fontana rasgó  
la estética contemporánea,  
nosotras tenemos que pensar como nosotras  
nos rasgamos en la tramitación ,  
porque la salud mental es también algo  
fundamental tanto en el  
ámbito de la precarización artística como  
el de la administración pública”  
Ania González***

## TURNO DE PREGUNTAS

Alguien entre el público volvió a hacer referencia al proyecto Niebla que Carlos Morán mencionó el día anterior. En él trabajan sobre una posible normativa, inspirada en la ley de la ciencia, que contemple las fases de investigación y el apoyo económico de artistas en ese periodo. En el futuro buscarán conseguir que el Ministerio de Cultura desarrolle un tratamiento legislativo unificado que recoja que las becas de estudio se puedan dedicar a formaciones no regladas, como puede ser una investigación durante una residencia artística. Al terminar, lanzó la siguiente pregunta “¿nos parece bien que solo existan dos procesos para la gestión de las residencias: invitación y convocatorias?”

La respuesta más contundente a esta pregunta fue la de una compañera que defendió los procesos de transparencia en ambas, las convocatorias y las invitaciones. Las invitaciones, aun siendo elecciones directas y subjetivas, pueden funcionar de forma transparente y en diálogo con la comunidad, lo cual no siempre sucede. En general, el resto del público pareció acordar que exista una diversidad de opciones, que se ajusten a los diferentes planes y necesidades de los espacios.

Sobre los perfiles de dirección artística en el país, una persona en el público criticó estos procesos y que dejamos pasar. Como se plantean actualmente se mezclan los roles técnicos con los de comisariado y pide una reflexión al respecto.

Sobre el término “residencia artística”, a una persona le preocupa si el término normativiza demasiado la relación entre el espacio y las artistas. Propone utilizar “habitaciones artísticas”, en vez del anterior. De esta forma le daremos más presencia a la simbiosis y al encuentro que se busca invitando a las artistas a “habitar”. Los marcos reguladores y los procesos administrativos tienen el peligro de quitarle vida a los proyectos. Las convocatorias pueden responder a los principios de igualdad de condiciones y acceso, pero al aplicar una plantilla de baremación puede traer resultados que no se ajusten a las necesidades más subjetivas del proyecto curatorial.

Cristina Alonso, del Teatro L'Artesà, plantea considerar que la residencia artística pueda ser un contrato artístico en sí mismo, sin tener que ir acompañada de una puesta escénica después, porque el hacer y el I+D son trabajos que deben ser remunerados. De esta manera, nos alejaríamos del mundo de la subvención con toda la burocracia que conlleva: solicitud, memoria y justificación. Hagamos entender a la sociedad y nuestras políticas que los teatros no somos únicamente finalistas, sino mucho más.

# DÍA 3 - FORO MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Jueves 2 de junio

## **PRESENTACIÓN DE LA PUBLICACIÓN: 'ORNITORRINCO Y OTRAS CURIOSAS CRIATURAS. MEDIACIÓN TRANSFORMADORA EN LOS ESPACIOS ESCÉNICOS PÚBLICOS'.**

**Carmen Oviedo**, coordinadora en Pedagogías Invisibles.

---

Tras tres días acordando que queremos que nuestras instituciones conecten más con la ciudadanía y que éstas apoyen su proceso de emancipación, el desarrollo del pensamiento crítico y fomentar la conciencia sobre la sostenibilidad social y del planeta, Carmen Oviedo, nos plantea la herramienta de este nuevo paradigma: la mediación cultural. La mediación es una estrategia institucional que sirve como vínculo entre la institución, la ciudadanía y el territorio. Las mediadoras son agentes de transformación social cuyo campo de acción son las instituciones culturales y las escuelas y su herramienta es la del arte.

El arte-educación y la mediación, se encuentran en un espacio intermedio entre prácticas y en muchos casos cuesta enmarcarlos. El colectivo Pedagogías Invisibles comenzó en las artes visuales, convirtiendo los museos en escuelas. En este sector se encontraron mucha reticencia por parte de todos los agentes dado que las artistas suelen estar muy lejos de su público, justo al revés de lo que se han encontrado en el sector de las artes escénicas que al tener una relación inmediata con él, entraron y se apropiaron rápidamente de la mediación cultural y sus implicaciones.

***“No es educación, pero es pedagógica, no es arte,  
pero son procesos artísticos, no es curadoría  
pero son procesos de investigación e intelectualización,  
no es dramaturgia pero genera relato, no es trabajo social  
pero se vincula profundamente con la sociedad y contexto...”***  
**Carmen Oviedo.**

Gracias al Proyecto Ornitorrinco consiguieron definir, en colaboración con una serie de proyectos de artes escénicas, qué era la mediación a las artes escénicas, qué es las artes escénicas-educación. En el documento que compartirán con nosotras próximamente se presenta un marco conceptual. Ese marco lo encabezan los siguientes cuatro puntos:

- La institución es un agente social: no es una obligatoriedad, pero sí una necesidad el que muchos más espacios se entiendan como agentes de transformación social. Definirse como tal nos empodera y nos ayuda a desarrollar estrategias con nuestras herramientas creativas con las que enfrentar a los retos contemporáneos de nuestra sociedad.

Los teatros son instituciones de producción de conocimiento como las escuelas, pero al contrario de estas, durante la pandemia perdimos la mayoría de nuestra actividad. El arte-educación pone a la vida y a la comunidad en el centro y nos hace capaces de sostener la actividad social que nos compete: el sentido comunitario, la escucha activa, la empatía y el generar comunidades.

- Las artes escénicas son metodología: las artes escénicas tienen el potencial de introducirse en la comunidad educativa y ayudar a regenerar las escuelas. Podemos entender el aula como un escenario y nuestras prácticas pueden ayudar a las docentes a entrenar en la escucha, aprender y enseñar con el cuerpo y pensar fuera de los límites establecidos.

- Las compañías y artistas son generadoras de nuevos marcos metodológicos y de trabajo: no podemos exigir a todas las artistas que su práctica se desarrolle naturalmente como un proyecto de mediación, sin embargo, todo proyecto artístico tiene el potencial de generar un actividad de arte-educación paralelo. Las mediadoras son perfiles capaces de hacer ese trasvase de una práctica a otra, y desarrollar un proyecto de mediación en relación con las líneas de acción que tenga la institución.

- Un nuevo perfil profesional: reivindicamos la mediación como una práctica profesional específica. Las mediadoras culturales trabajan en la institución y sirve de nodo entre los intereses de la institución, las necesidades y retos del contexto, el cual debe conocer en profundidad. Es la persona capaz de potenciar el trabajo de las compañías involucrándolo en el contexto para generar más impacto. Oviedo defiende el incluir este perfil dentro de las instituciones y no únicamente como agentes externalizados y esporádicos.



En este caso, también acompaña su presentación una publicación llamada “Ornitorrinco y otras curiosas criaturas” que nace de un proyecto pedagógico en torno a la mediación que se diseñó en colaboración entre La Red y el colectivo Pedagogías Invisibles. La publicación que han preparado recoge prácticas artísticas que se canalizan a través de la mediación cultural y otras que no pasan por ella, pero que se engloban dentro del arte-educación. Al igual que la publicación de Ania González, en ella, intentan también desgranar y definir una serie de conceptos poco claros actualmente como es el de gestora de artes escénicas, compañía, mediación, arte-educadoras, etc.

## **TURNO DE PREGUNTAS**

Una directora artística puso sobre la mesa los conocimientos del territorio que las directoras ya tienen. Ante la defensa de Oviedo sobre la inclusión de una persona mediadora en el equipo de la institución, esta defiende el rol de las programadoras y directoras artísticas como agentes mediadores per se. En este caso, la mediadora sería un rol que puede apoyar esta actividad y así potenciarla. Es importante aclarar esto para que las instituciones con menos recursos entiendan que la mediación puede estar hilada directamente en el proyecto programático y que las programadoras tienen la capacidad de llevar a cabo el trabajo de adecuación de los proyectos artísticos a sus contextos.

Otro espectador insiste en que el valor artístico, con el simple objetivo del propio valor artístico de los proyectos, no se puede olvidar. Que la búsqueda de impacto social y trabajo con el contexto nos puede llevar a olvidar los objetivos iniciales de los proyectos, convirtiéndolos en algo secundario al proyecto pedagógico que acaba siendo protagonista. Las mediadoras pueden trabajar con las compañías, pero no ponerse por encima, ni adelantarse a su trabajo.



**MESA DE ANÁLISIS DE LOS PERFILES DE LA MEDIACIÓN Y EL ARTE-EDUCACIÓN EN ESCÉNICAS. LA SITUACIÓN ACTUAL EN EL CONTEXTO ESPAÑOL. CASOS DE ESTUDIO CON REPRESENTANTES DE ESPACIOS Y DE PROYECTOS.**

**Almudena Adalia**, directora de escena y arte-educadora.

**Esther Monleón**, técnica de cultura en la Delegación de Cultura de la Diputación de Málaga

**Cristina Alonso**, gestora y programadora. Co-directora del Teatro L'Artesá.

**Ángel Perabá**, actor, asesor de movimiento y arteducador en la Escuela Cross Border.

Esther Monleón nos contó las dificultades que se encontró a la hora de moldear e implementar un programa de mediación en el Centro Cultural María Victoria Atencia, que ella gestiona, sobre todo a la hora de cambiar la mentalidad de la administración y del equipo de pasar de entender que hay que cuidar al artista y al público.

Ella lleva gestionando este centro desde hace veintidós años. Este cambio de paradigma en su gestión surgió tras haber perdido a un público fiel que su equipo había construido durante quince años. La culpa fue de una decisión política y una mala gestión de cambios de actividades y movimientos de personal que se extendió durante un año. La desaparición de las actividades del María Victoria favoreció la apertura de otros espacios que satisfacían las necesidades que este espacio antes cubría. Cuando el equipo consiguió concienciar y volver y programar como antes, el público no volvió con ellos.

A partir de aquí, recurrieron a una programación asentada en procesos de mediación y colaboraciones institucionales fuera del propio espacio.

Monleón recomienda reconfigurar la forma que tienen nuestros espacios de relacionarse con el público, desde el cuidado, porque entonces este nos cuidará a nosotras. Para ella la clave está en empezar a pensar en ofrecer experiencias más allá de los espectáculos, el público se debe acercar a los espacios a pensar y a relacionarse de forma diferente. En su caso dejaron de ofrecer espectáculos para posicionarse como un lugar donde surgen encuentros. Para ella una gran inspiración de este trabajo relacional es la de los espacios o centros culturales autogestionados okupados, como ha sido el caso de La Invisible. Este tipo de espacios consiguen generar movimientos sociales y culturales alrededor de ellos; en el caso de La Invisible llegó hasta el punto de movilizar a todas las vecinas a acudir el día del desalojo para intentar frenarlo.

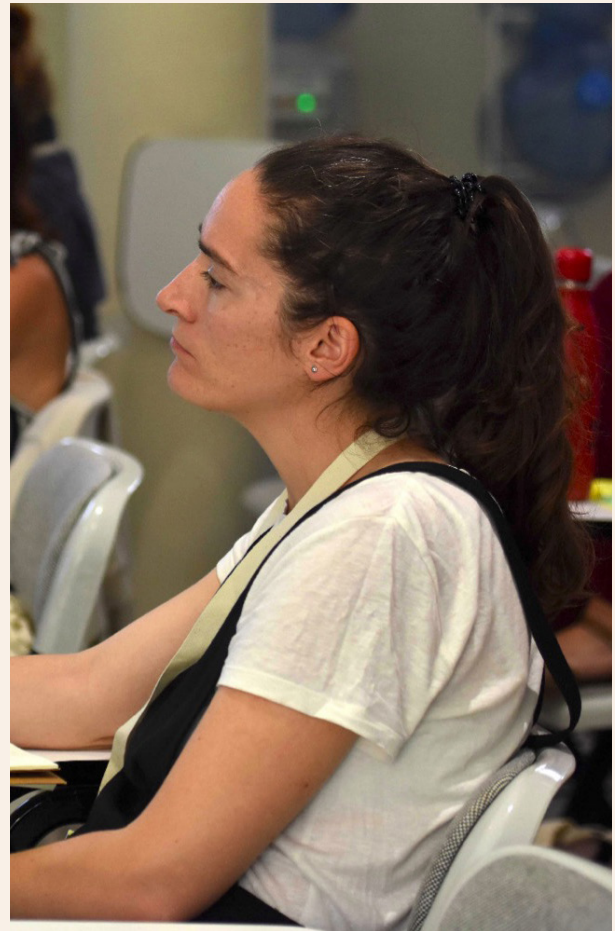
De la experiencia que nos comparte surgen cuatro recomendaciones o actividades que implementar en nuestros espacios para construir esa otra forma de relación:

- Invitar a las compañías o artistas una semana antes de presentar sus espectáculos a dar una formación sobre sus proyectos. De

esta manera, las participantes de los talleres se sentirán más interesadas con lo que el artista ha producido de los ejercicios que ellas mismas han implementado.

- Ofrecer un dos por uno a las participantes del taller, y así ganar el doble de aforo y provocar que se contagie la experiencia en el taller.
- Abrirse a programar piezas que rompan el formato a la italiana. Este tipo de proyectos generan una experiencia diferente en cómo ver teatro, más arraigada a la época actual.
- Externalizar la gestión de las redes sociales para poder diseñar proyectos de comunicación específicos y profesionales, de personas en activo en el mundo de la comunicación.

Luego nos dio a conocer un proyecto propuesto por el artista Alberto Cortés que se combinaba con todas las acciones que mencionó antes. El *Territorio Expansivo* consistía en escoger tres piezas de la programación y las asociaban con colectivos de la ciudad con los que trabajan y con una artista local que tuviese algo que ver con la temática de las piezas. La artista local reinterpreta la obra en otros formatos (un video, una escultura, imágenes...) para dejarla como residuo en la ciudad. Deja claro que debemos entender, y hacer entender a nuestras administraciones, que este tipo de proyectos aumentan el coste de programación porque se añaden, en este caso, dos mil euros para las actividades de mediación, pero que la repercusión social en la ciudad aumenta exponencialmente. Tras los buenos resultados recogidos, los cinco objetivos del proyecto se han convertido hoy día en los objetivos



mismos de la institución: crear comunidad y participación activa, ofrecer experiencias que se traduzcan en compromiso de permanencia, favorecer el cambio social y profesional, visibilizar la mediación y ponerla en valor, salir de los espacios vinculándonos con otros y con las temáticas que le preocupan a la ciudad. Uno de los colectivos con los que también debemos trabajar son las escuelas de artes escénicas. Se sorprende al comprobar la poca fluctuación de estudiantes en los espacios profesionales. Desde el centro están iniciando también una campaña para que estas escuelas dejen de vivir de espaldas a los teatros organizando ensayos abiertos, teatro foro y otras actividades que se incluyan dentro de su currículum.

La mediación tiene el potencial de generar niveles de apego que la programación por sí sola no puede. El público tiene que comenzar a ser una comunidad que defienda a la cultura en los momentos en que la política la vulnere, así como las vecinas protegieron a La Invisible en su desalojo. Pero para conseguirlo debemos tener paciencia, invertir, porque la mediación no es rápida.

Terminó su ponencia con una cita de Toni Puch de 1988, que aun hablando de la animación sociocultural, ya pone los valores que echamos de menos hoy:

***“Hay quien gusta de simplificar las cosas en el trabajo para una cultura territorial activa: que los gestores culturales se hagan cargo de los equipamientos y los animadores de la dinámica de los grupos participativos. Grave error. Y ceguera. (...) Hay un largo camino que recorrer para que los museos, las bibliotecas, los teatros, los auditorios, las salas de exposiciones se transformen en espacios de cultura viva. Hay un largo camino que recorrer para que los centros cívicos, la casa de cultura, los clubes de jóvenes, viejos o ancianos, los centros asociativos, los grupos operativos..., establezcan relaciones dinámicas entre ellos y los grandes espacios para la cultura. (...) Y hay un largo camino por recorrer si pensamos que la gestión cultural y la animación sociocultural trabajan para la creación y el cambio de mentalidades de un territorio entendido como espacio donde surge y crece una cultura nueva y funcional: adaptada a sus necesidades y motor para un desarrollo territorial.”***

Almudena Adalia es una artista cuya práctica es un ejemplo de artista-mediadora híbrido que adelantaba Oviedo en la conversación anterior. Para ella, el trabajo de colaboración entre artistas y mediadoras es esencial para romper barreras al acercamiento entre artistas y escuelas u otros espacios sociales. Solo rompiendo esas barreras podremos convertir nuestros espacios en lugares de encuentro y plazas de socialización.

Ella estudió y trabajó en Londres y al volver a España se encontró con un contexto completamente diferente, donde proponer trabajos mediados no era fácil, como sí lo es en el Reino Unido. Allí, los teatros ya han asumido la mediación como una actividad al mismo nivel que la programación, lo que los convierte en nodos sociales como parece que nos gustaría. También puso de ejemplo las convocatorias, que desde hace años comenzaron a proponer financiar la mediación exclusivamente, como lo hacemos con los proyectos artísticos, y a seducir a través de sus bases a que las artistas también generen proyectos de arte-educación, ya sea solas o incorporando a mediadoras a su equipo.

Desde el punto de vista creativo, las compañías que incluyen proyectos de mediación en su forma de trabajar y en su cartera, suelen conseguir ser más sostenibles que aquellas que solo se centran en producir para exhibir. De repente descubren otras sinergias y reciben otro tipo de invitaciones, sin dejar de trabajar con su práctica y su creatividad, que en muchos casos suelen tener duraciones mayores. Además, recuerda que los procesos de mediación pueden también funcionar como nutrientes para la producción de una obra escénica sin que ninguna pierda valor por ello.

Su compañía está comprometida con la inclusión. A través de las herramientas escénicas que el equipo tiene, se dedican a desarrollar proyectos con los que empoderar a comunidades vulnerables como puede ser la de la diversidad funcional. Lo consigue gracias, primero, a través de la participación creativa y segundo, a través de la visibilización del colectivo. Cuando hablamos de agitación, ella considera que esta se produce a través del empoderamiento de las comunidades, no seríamos nosotras gestoras/mediadoras/artistas las que rompemos lo establecido, sino las personas con las que trabajamos a través de compartir sus experiencias y opiniones.

Las investigaciones artísticas pueden ser los detonantes de proyectos de mediación en sí mismas. En su caso, tras haber investigado sobre una poeta de la Generación del 27 se dieron cuenta de que estas no tenían presencia en el currículum de literatura de los institutos. A partir de ahí, se pusieron a desarrollar todo un programa que las introdujese en la conversación a través de talleres y, por supuesto, el espectáculo que crearon con todo lo recogido. Dar tiempo a las artistas es importante para que sus investigaciones sean ricas en contenido y profundidad y capaces de encontrar otros espacios donde colocarlas.

Cristina Alonso se acercó a la Escuela de Verano de La Red para presentar el proyecto que junto a su compañero Cèsar Compte han diseñado y están ejecutando en el Teatre L'Artesà de El Prat, Catalunya. Un proyecto a través del cual repiensen lo que debe ser la institución teatral en el siglo XXI basándose en un modelo de nueva institución que llamaron *Sistema d'Arts En Viu*. Este espacio es otro de los ejemplos de una institución acompañada por la administración del municipio con la cual comparten los valores políticos y sociales, llevan años apostando por la relación entre arte y educación, y por todo ello pudieron destruir y construir desde cero. El proyecto también es una estrategia para visibilizar la ciudad del Prat, un territorio a la sombra del Aeropuerto de Barcelona y la ciudad condal. El teatro L'Artesà es un edificio de seis mil metros cuadrados recientemente reformado. Cristina deja claro que todo el espacio no es solo L'Artes, sino el centro de otros trece espacios adyacentes y colaboradores vertebrados por la ciudad.

Un aspecto importante en el proyecto del colectivo es la distribución del presupuesto. En este caso, el sesenta por ciento de la dotación anual se deriva directamente a las actividades de mediación y el otro cuarenta por ciento a la exhibición. Una gestora de un espacio en Canarias problematizará al finalizar esta partición del presupuesto, alegando que en un territorio finito como es el canario, una reducción de las oportunidades de trabajo de las artistas iría en contra del propio sector. Alonso dejó claro que este gesto no debe entenderse en detrimento de la creación artística, el presupuesto de mediación también se dirige a las creadoras; la diferencia es que ya no solo se las invita a exhibir su trabajo,

sino a crear espacios en los que puedan generar dispositivos que vayan más allá de lo escénico. En el caso del Prat, las artistas tienen el espacio de convertir sus investigaciones en proyectos de aprendizaje, lo cual les permite también compartir todas las dimensiones abiertas durante el proceso de investigación y no solamente las que llegaron al proyecto escénico.

Para Cristina la transformación que proyectaron para el teatro de L'Artesà comenzó desde el primer gesto, la inauguración del espacio. Cada gesto cuenta porque cada actividad que planteamos se engloba dentro de una misión, unos valores y un posicionamiento político. En su caso, en vez de abrir por primera vez el espacio con un gran espectáculo, se hizo con visitas guiadas y conversatorios en el propio teatro donde hablar de qué queremos de este lugar donde estamos. Con este gesto se establece el tono y se hace ver la intención de devolver la institución a la ciudadanía. La ciudadanía está reivindicando otros espacios, lugares donde sientan que pueden estar y permanecer, y es responsabilidad de las gestoras estudiar cuáles y cómo son. L'Artesà abre de lunes a sábado de 16:00 a 21:00 con actividades de mediación y la Escuela del Espectador para permitir ese habitaje.

Al mismo tiempo, al dejar que la ciudadanía tome los espacios se les da agencia sobre ellos. Su participación no es pasiva, no vienen solamente a recibir talleres y ver performances. El equipo de Alonso y Compte escogieron realizar la programación de forma colegiada, es decir, el programa se diseña en colaboración con la ciudadanía, que escoge cuatro de cada nueve actividades de las que

se organizan. Solemos considerar que la función principal de las direcciones artísticas es la de programar, en el caso de L'Artesà lo hacen, pero de una forma transversal o indirecta. La Escuela del Espectador es primordial en esta tarea, forman el criterio de las participantes ofreciendo una formación práctica de artes vivas. Enseñando a observar y escuchar, aprenden a dialogar y a crear un criterio común. La dirección artística en este caso acompaña y forma para configurar la programación. La Escuela del Espectador ha ido más allá, tres de las asignaturas las han diseñado para que puedan inscribirse dentro del currículum de las escuelas e institutos del Prat y de esta manera instrumentalizan las artes como un instrumento que acompaña el desarrollo vital de las estudiantes.

Este programa se pensó buscando una respuesta a tres preguntas "¿Cuántas actividades culturales debemos consumir para que tengan un efecto transformador? ¿Durante cuánto tiempo? ¿De qué tipo?" La respuesta a estas preguntas pasa por un programa que apele a todas las etapas de la vida, pensado para las diferentes generaciones, con la experimentación en el centro y asegurándonos de que las estudiantes exploren diferentes roles y no solo el de observar desde una silla. Todo ello permite también exprimir el jugo de las investigaciones de las artistas.

Otra lógica que se ha roto ha sido la de los programas selectivos. Debemos desprendernos de las formas de hacer que parten de la desconfianza como es la programación por catálogo. A los centros educativos se les pide que confíen en el potencial transformador de las artes, no se les expone al contenido de los programas

para que se enfrenten a él de forma crítica pero si habiendo pasado por la experiencia: así la crítica y el análisis se incorporan al proceso pedagógico como un entrenamiento. Y lo mismo con la evaluación, a los 21 centros colaboradores se les ha exigido un compromiso a cuatro años, que solo analizarán entonces, porque la transformación, como la educación, no es inmediata y solo podremos saber si estos cambios en el hacer han funcionado como esperábamos con la perspectiva que da el tiempo.

Como ya planteaba Fernando Pérez en Azkuna-Zentroa, debemos de dejar de vivir de espaldas a las ciudades y entender que nuestros equipamientos son un agente cultural más y que todos y cada uno contribuyen a ese objetivo mayor que es el de hacer ciudadanía. En el caso del Prat, se ha conseguido que todos los equipamientos públicos se reúnan habitualmente para compartir agendas, evitar pisarse en sus actividades y conectar toda la ciudad a través de una red de espacios. Al final, cada directora o gestora, desde la singularidad de su propuesta, pasa a formar parte de un proyecto de co-dirección artística de la ciudad. Todas estas actividades que Alonso explica ayudan a crear un relato no capitalista. Un relato que fomente relaciones entre las artistas y las gestoras atravesadas por la realidad de los contextos, y no únicamente transactivas, establecidas la compra-venta de espectáculos. A través de la comunicación de cada una de las actividades el Teatro L'Artesà insiste en el valor transformador de la cultura y su capacidad de proponer futuros posibles.

Sobre las trabas administrativas, Alonso deja claro que ellas, aun teniendo a toda la administración de su parte, también están supeditadas al papeleo y los tiempos que exige la intervención. Todavía invierten la mayor parte del tiempo en lo administrativo en detrimento de todo lo importante. Las lógicas mercantilistas, numéricas, de exhibición que criticamos es una herencia de habernos dejado llevar por los tiempos de la burocracia. Nos invita a superar la queja y recordar que Intervención no atiende a las mismas realidades que nosotras: su cometido es defender al estado, el nuestro es la ciudadanía. Alonso nos incita a cuestionar si toda esa tarea de burocratización nos corresponde, y teniendo esto en mente encontremos huecos que nos ayuden a ganar tiempo para mediar y cuidar, que es nuestra función real.

***“Si el teatro público tiene algo importante que hacer es la transmisión del pensamiento crítico, y este no es la compra de obras. Nos da pudor pensar en gestión que somos artistas. Cuando hay una curadoría en el teatro es gestión, cuando hay una curadoría en un museo se reconoce como una autoría. Ese reconocimiento se da porque hay un relato, un discurso, unos vínculos, unas relaciones, porque hay una conversión. Si no hacemos la conversión hacemos solamente un tercio de nuestro trabajo”  
Cristina Alonso.***

# GLOSARIO

---

A continuación he recopilado una lista de términos y conceptos que han ido apareciendo durante las jornadas, pero que su uso se planteó desde unos valores específicos que alteran relativamente su definición convencional. En algunos casos contrasto este uso con un uso de definición formal para entender el campo de juego lingüístico que estamos expandiendo. Este glosario está inspirado en la relatoría que Horacio, Ania González y Enrique Lista realizaron sobre un programa curatorial de pensamiento, similar al que nos compete, en Galicia en el año en 2017 llamado *Hiperespazos*.

Este glosario no debe tomarse como un diccionario formal, sino como una propuesta de observación del lenguaje que continúa el trabajo de precisión de nuestras prácticas que se alentó durante las mesas. También añadir que es un glosario mutable y que su objetivo final es el de proponer un debate en torno a la terminología de nuestras prácticas. Espero que este glosario complete la relatoría narrada, ya que puede que las definiciones se pierdan o diluyan dentro de las complejas propuestas narradas. El glosario se ordena de forma intuitiva y se ha construido a medida que los conceptos se han ido repitiendo y reapareciendo de una ponencia a otra. De esta manera también se crean otras redes de relaciones entre los términos que expanden su lectura y definición.

Además de los términos que he escogido, en el documento inspiración se encuentran muchos conceptos que podrían haberse añadido a este. Decidí no incluirlos dado que me pareció más interesante la invitación a visitar un documento existente y así recuperarlo, reciclarlo y volverlo a poner en valor.

## **VIOLENCIA BUROCRÁTICA**

La burocracia no es per se agresiva. Necesitamos procesos que aseguren la accesibilidad de los recursos y la transparencia de los procesos públicos. Se habla de violencia burocrática cuando esta se convierte en el fin en sí mismo y aniquila la humanidad del proceso creativo.

La violencia burocrática se da cuando el proceso burocrático se entiende como ley y no atiende a otros razonamientos fuera de este. Niega la posibilidad de fallas dentro del propio sistema y por tanto la conversación y la corrección.

## **GREENWASHING**

Estrategia de marketing que algunas empresas suelen utilizar para generar una imagen pública de sostenibilidad y conciencia medioambiental. La estrategia consiste en promover ciertas acciones relativamente ecológicas que si están realizando pero ocultando otras mucho más dañinas que no cuestionan. Por ejemplo, Coca-cola lanzó un envase de color verde que creaba la impresión de ecología, pero no había cambiado nada sus políticas de reciclado. Las botellas seguían sin ser reciclables.

### **EMERGENCIA CLIMÁTICA VS CRISIS CLIMÁTICA**

Desde hace varios años se está proponiendo una revisión en los términos que usamos para hablar del medioambiente. Se busca introducir términos que describan la mayor crisis medioambiental que enfrenta el planeta, más cercanos al lenguaje científico. Además de sustituir crisis por emergencia, existen otras propuestas como: “negacionista del clima” en lugar de “escéptico del clima”; “emisiones de gases de efecto invernadero” por “emisiones de dióxido de carbono”.

### **RELATO**

Es la elección en la forma de hablar de nuestras prácticas y formas de hacer la cual comprometerá su forma de ser percibidas y su influencia en la sociedad. En este caso se hablaba de un relato cultural que incluye la voz de las espectadoras para hacerlas partícipes. Es un relato que invita a la discusión y emancipa.

***RAE 3. m. Reconstrucción discursiva de ciertos acontecimientos interpretados en favor de una ideología o de un movimiento político.***

### **NATURALIZACIÓN O AMBIENTALIZACIÓN**

La naturalización de las ciudades se refiere a un proceso urbanístico y de intervención pública que pretende equilibrar la cantidad de espacios verdes en las ciudades frente a los de cemento. Esta naturalización, entendida desde las jornadas, hace referencia a la relación que establecemos como humanos y entre humanos dentro del espacio ciudad. Por tanto, la naturalización busca hacer las ciudades más habitables desde el punto de vista social gracias al aumento de espacios verdes de encuentro.

***RAE 1. f. Acción y efecto de naturalizar o naturalizarse.***

### **TIEMPO**

Durante las jornadas se ha pedido tiempo en muchas ocasiones. Pero en este contexto esta temporalidad extra no es cuantitativa, sino cualitativa. Necesitamos tiempo de calidad, decelerado. No sirve de nada conseguir más tiempo si este extra va acompañado de otras obligaciones o contrapartidas que lo estresan e interrumpen. No es un tiempo para hacer sino para permanecer.

***RAE 1. f. Duración de las cosas sujetas a cambio o de los seres que tienen una existencia finita.***



## **MISIÓN**

La misión es el documento de trabajo que define con claridad los valores y objetivos de una institución cultural, por ejemplo un teatro. En general es elaborado y pactado de manera colectiva entre el equipo directivo de la institución y la administración competente. La misión suele diseñarse tras un estudio sensible previo del contexto social, cultural y artístico del territorio en el que se ubica la institución y busca abordar las necesidades y retos de este. Esta misión se irá actualizando y transformando a medida que evoluciona el propio contexto. La misión se traduce después en la planificación de las actividades que se llevarán a cabo en los ciclos que ésta establezca.

***RAE 2. f. Poder, facultad que se da a alguien de ir a desempeñar algún cometido.***

## **GESTIÓN DE LA TRIQUIÑUELA**

Esta es una expresión que hace referencia al ejercicio que muchas gestoras y artistas se ven abocadas a realizar para reducir los tiempos burocráticos o realizar actividades de forma espontánea, a veces fuera de la planificación. La triquiñuela es un camino más corto dentro de la ilegalidad que hace que nuestro trabajo sea más amable con nosotras mismas, y con las que trabajamos, y en algunos casos posible.

***RAE 1. f. coloq. Rodeo, efugio, artería.***

## **PLAZA**

Se entiende como plaza a un espacio de encuentro social, de intercambio y comunicación. Las plazas, en este contexto, no son espacios de tránsito estancos, son lugares de encuentro vivos y dinámicos que forman sociedad y generan cultura. Se suele mencionar al movimiento del 8M como responsable de resignificar la plaza al haber hecho visible el potencial político del espacio de encuentro.

***RAE.2.f. Lugar donde se venden artículos diversos, se tiene el trato común con los vecinos, y se celebran las ferias, los mercados y las fiestas públicas.***

## **ENDOGAMIA**

La endogamia es un término autocrítico que hace referencia a un sector cultural que solo se relaciona consigo mismo, que ha perdido relación tanto con el afuera como con la propia diversidad del sector. Es decir, dentro del mundo profesional de la cultura también se han creado sub-comunidades de interés que acaban funcionando como lobbies dentro de la propia comunidad general: las del teatro, las de la danza o las del circo.

***RAE 1. f. Actitud social de rechazo a la incorporación de miembros ajenos a un grupo.***

## **ACOMPañAMIENTO**

Se refiere a la asistencia que se le da a las artistas durante su proceso de investigación o creación. El acompañamiento puede propiciarse en intensidades diferentes, según las necesidades de las artistas. Tiene que plantearse desde la escucha y con el objetivo claro de cuidar a las artistas y alimentar los procesos artísticos. El acompañamiento puede ser:

- Intelectual o artístico, basado en pensar con las artistas, aportar referencias y poner la percepción de una misma al servicio de los procesos...
- Técnico, ofreciendo asistencia en todo lo que tenga que ver con el uso de máquinas de construcción, dispositivos tecnológicos, maquinaria teatral, softwares...
- De gestión, en lo referente a ayudar en todos los aspectos administrativos, burocráticos, económicos, de distribución.

**RAE 1. m. Acción y efecto de acompañar o acompañarse.**

## **CULTURA EMANCIPADORA (EMANCIPAR), TAMBIÉN REFERIDA COMO CULTURA VIVA.**

Se dice de aquellas prácticas culturales y artísticas capaces de liberar al espectador de las convenciones que el sistema cultural imperante ha generado: la posición pasiva del espectador y los espacios institucionales como únicos lugares con valor cultural.

Son proyectos culturales que fomentan el pensamiento crítico, la participación activa y el empoderamiento personal y colectivo en aquellos que forman parte de ellos. Se habla de cultura emancipadora en oposición a la *cultura mainstream*, la noción de industria cultural y un mercado donde se prima el beneficio frente al valor social y humano.

**RAE: 2. prnl. Liberarse de cualquier clase de subordinación o dependencia.**

## **EQUIDAD**

Se suele utilizar como sinónimo de igualdad, pero son términos totalmente diferentes y en el contexto de las jornadas el término más apropiado sería el de equidad. El concepto de igualdad hace referencia a la disposición a tratar a todos del mismo modo, sin discriminar por su condición personal: religiosa, sexual, étnica, económica, etc.

La equidad propone partir de la igualdad del individuo, pero reconociendo que cada uno tiene unas circunstancias singulares y expone nuestro deber de trabajar para compensar estas diferencias. En este sentido, una política cultural equitativa no sería igualitaria en cuanto a que sus bases se adaptarían a la situación de cada individuo.

**RAE 5. f. Disposición del ánimo que mueve a dar a cada uno lo que merece.**

# BIBLIOGRAFÍA

## SOSTENIBILIDAD

---

- **Cultura, medio ambiente y emergencia climática**, Centro de Estudios y Recursos Culturales (CERC) de la Diputación de Barcelona (2022). [Aquí](#).
- **Introducción al pensamiento complejo**, Edgar Morín (2009). [Aquí](#).
- **Los 5 elementos**, Yayo Herreo (2021). [Aquí](#).
- **Pacto Cultura Sustentable y ls compromisos que adquirimos 27 festivales de música, cine y deporte de Galicia** (2021). [Aquí](#).
- **Pla\_C\* Cultura pel Clima. Pla de sostenibilitat ambiental per a les empreses culturals**, Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC) (2021-2024). [Aquí](#).
- **Agenda 2030, la Agenda para el Desarrollo Sostenible**, ONU (2015). [Aquí](#).
- **Guía con recomendaciones para la Contratación de los Servicios de Mantenimiento de Infraestructura Verde**, FEMP (2019). [Aquí](#).
- **Cultures of Transition and Sustainability: Culture after Capitalism**, John Clammer (2016). [Aquí](#).
- **El cuarto pilar de la sostenibilidad: el papel esencial de la cultura en la planificación pública**, John Hawkes (2001). [Aquí](#).

## RESIDENCIAS

---

- **Informe sobre residencias artísticas en espacios públicos**, Hablar en Arte (2022). [Aquí](#).
- **Informe Jurídico análogo al “Taller Residencias: kit de herramientas para la definición de un marco legal”**, Ania González Castiñeira. [Aquí](#).
- **Residencies Exchange**, Hablar en Arte (2018). [Aquí](#).
- **Policy Handbook on Artists’ Residencies**, Dirección General de Educación, Juventud, Deporte y Cultura (Comisión Europea). [Aquí](#).
- **La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales**, Lluís Bonet y Héctor Schargorodsky (2016). [Aquí](#).

## MEDIACIÓN

---

- **Ornitorrinco y otras curiosas Criaturas**, colectivo Pedagogías Invisibles. [Aquí](#).
- **Mapa de arte-educadores, cartografías profundizar sobre la mediación y el arte-educación**, Fundación Nina Carrasso y el colectivo Pedagogías Invisibles. [Aquí](#).
- **Archivo de publicaciones e investigaciones**, colectivo Pedagogías Invisibles. [Aquí](#).



---

**Matías Daporta** - Junio de 2022

matíasdaporta@gmail.com