

Línea de Fuga

Laboratorio de Investigación sobre la relación entre artistas y programadores

Línea de Fuga es un proyecto de investigación, colaboración y creación entre artistas y profesionales de España, Portugal e Italia. Desarrollado en el marco del Máster, “Prácticas Escénicas y Cultura Visual” de la Universidad de Alcalá de Henares, propone cuestionar los actuales modelos hegemónicos de programación, creación y presentación de obras escénicas, partiendo de una pregunta central: ¿es posible establecer un diálogo igualitario y equilibrado entre programador y artista?

Para buscar respuestas, Línea de Fuga adopta como base la teoría de Rizoma, discutida y desarrollada por Deleuze y Guattari¹. La propuesta consiste en una programación de cinco performances en diferentes espacios teatrales, relacionadas con su contexto y defendiendo la idea de espectador activo, promocionada por el teatro posdramático y por Jacques Rancière²

En Línea de Fuga, un grupo constituido por una programadora y cinco artistas desarrollan sus creaciones atendiendo a sus propias urgencias personales, pero asumiendo la conciencia de colectivo que colabora en la creación de una dramaturgia de programación. Aparte de este grupo central de creadores, el proyecto se complementa con un segundo grupo de observadores, profesionales del sector, que asumen un papel de espectador “cualificado”, atento a cuestionar el proyecto, sus límites y posibilidades.

Línea de Fuga pretende crear una red, estimular intereses y desafiar hábitos y prejuicios, permitiendo la construcción conjunta de una programación donde sea visible el esfuerzo de investigación sugerido por la cuestión inicial.

Durante siete meses de investigación y creación (desde mayo hasta noviembre de 2010),

¹ Deleuze, Gilles & Guattari, Félix; *Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1, 1. *Introduction: Rizoma*, editorial 34 (2000)

² Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones (2010)

desarrollamos encuentros mensuales de varios días, además de tres residencias de reflexión y creación con la presencia de los componentes del proyecto (grupo central y grupo de observadores). Línea de Fuga se presentó al público en octubre, en la Casa Encendida, y se completa con un análisis hecho en noviembre, en el ámbito del Festival Sismo.

Objetivos y cuestiones relacionadas

1. Estimular el intercambio de ideas sobre programación y creación a nivel nacional e internacional, asumiendo una posición de vanguardia en este tema. Nos referimos a la posición crítica de las vanguardias de los años 20 y 30 del siglo pasado. El movimiento vanguardista se fijaba en la necesidad de criticar el efecto del arte en la sociedad y de la sociedad en el arte. La Internacional Situacionista sigue siendo una referencia que nos parece adecuada cuando pensamos en una crítica reflexiva y en el papel crítico de la sociedad. Esta característica está presente a lo largo del proyecto y volveremos a ella en el análisis final.
2. Estimular la aparición de colectivos alternativos a los formatos de programación y creación en la escena artística española e internacional. La auto-gestión puede ser una de las metodologías para apoyar los colectivos alternativos. En este sentido, la idea de micro-organismos en cuanto sistemas resistentes defendida por Peter Pal Pelbart³ es una de las ideas factibles de Línea de Fuga.
3. Fomentar la investigación y experimentación artística. Es fundamental que la práctica artística esté vinculada a una base teórica reflexiva y reflectora de pensamiento. La creación de espacios de pensamiento es una de las necesidades a conquistar actualmente. La revolución temporal es uno de los cuestionamientos de este proyecto. ¿Cómo esquivar el obstáculo que supone el tiempo cronológico y transformarlo en un tiempo operacional para cada uno de los componentes de este grupo de acción?
4. Incentivar el establecimiento de contactos y redes. La necesidad de que el sistema que proponemos construir esté en contacto con sistemas semejantes es la idea fundamental en esta

³ Conferencia “Vidas precarias y prácticas estéticas: biopolítica y biopotencia” proferida el día 20 de Enero de 2010 no ámbito do ciclo de conferencias Arte/Tiempo. Teoría y crítica de las prácticas escénicas, Museo Reina Sofía, Madrid

óptica de pensamiento. Hacer que consiga tener un efecto viral y, en consecuencia, afectar a otros colectivos o modos de colaboración.

5. Incrementar el interés del público por las artes contemporáneas y por la creación artística en circuitos y sistemas no convencionales. El espectador de las artes escénicas puede ser bastante conservador. El mercado actual incentiva la pluralidad de producción artística: tener la opción de ver una pieza de teatro clásico o un espectáculo completamente híbrido e imposible de clasificar es también típico en la sociedad neo-liberal donde vivimos. ¿Cómo hacer que los circuitos sin marca logren interesar a un público poco acostumbrado a ver espectáculos alternativos? ¿Cómo acercar a este espectador e involucrarlo?

6. Estimular el reconocimiento entre profesionales, artistas y público de la importancia de desarrollar y diversificar los sistemas de presentación alternativos. La necesidad de impulsar y mantener vivos los modos de producción alternativos pretende, asimismo, hacer pensar a toda una clase profesional y también a su público. ¿Cómo pueden estos sistemas reflexionar sobre los modos de convivencia, producción de conocimientos y metodologías de trabajo?

¿Por qué consideramos que los sistemas alternativos funcionan de una forma no profesional? ¿Qué hace que la precariedad sea una fuente de controversia más fuerte en la comparación entre los diversos sistemas de presentación del arte? ¿Hasta qué punto la biopolítica influencia toda nuestra vida? ¿Hasta qué punto existen sistemas alternativos?

Contexto macro-político y social

Vivimos en un Mundo donde la globalización es uno de los conceptos clave de evolución social. No conseguimos vivir los unos sin los otros y todo lo que hacemos influye sobre los más cercanos, pero también sobre los más distantes. Desgraciadamente, esta idea solamente se subraya por sus aspectos negativos estimulándonos a seguir los modelos definidos por la hegemonía social. Esta hegemonía induce a pensar que debemos seguir los modelos instituidos.

Braudillard llama la atención sobre la tendencia de los poderes hegemónicos a presentarse como única alternativa de supervivencia en un mundo que define cuáles son los modelos a seguir, no dando espacio a sistemas alternativos. De acuerdo con este autor, la única forma de conseguir un enfrentamiento visible son los actos de terrorismo⁴. Preferimos pensar que todavía hay posibilidad de confrontar los sistemas hegemónicos, proponiendo alternativas que permitan llamar la atención sobre otras posibilidades de actuación.

Siguiendo la idea de contraposición y de transformación defendida por Deleuze y Guattari, Línea de Fuga pretende crear redes rizomáticas que permitan pensar en nuevas formas de funcionamiento y romper barreras instituidas por estos poderes. Con esta idea, pretendemos, además de provocar diferencia, entrar en el ciclo viral que estos sistemas subalternos pueden generar en la sociedad: discusión y atención. Y pretendemos, hacerlo en constante diálogo con los poderes instituidos, porque creemos que el mejor enfrentamiento es el diálogo.

De acuerdo con Juan Pablo Wert, la pluralidad de la oferta artística es un indicativo de la buena salud del mercado de las artes. Esta pluralidad permite, según el autor, la inexistencia de una narrativa hegemónica en el mercado del arte. Sin embargo, llama la atención que la realidad sea

⁴ Braudillard, Jean, *La agonía del poder*, ed. Círculo de Bellas Artes (2006)

bastante distinta. Esta pluralidad es neutralizada por los intereses comerciales del mercado del arte. Las obras de arte se vuelven valiosas y “se convierten en un carísimo coleccionalable”⁵.

Wert se refiere a los mercados de las artes visuales. No obstante, podemos adaptar esta visión al mercado de las artes escénicas. No siendo, en principio, un producto coleccionalable⁶, una obra escénica es un producto que permite crear expectativas, definir una estética y crear una marca a distintos circuitos de teatro y festivales.

Básicamente, lo que esta idea transmite es que la sociedad en la que vivimos está organizada alrededor de los intereses económicos y políticos de unos pocos y que estos pocos dictan las tendencias de esta sociedad. El mercado de las artes escénicas se organiza de acuerdo con varios parámetros que hacen que determinados artistas sean más o menos reconocidos que otros. ¿Qué es lo que hace que un espectáculo o un artista tenga más reconocimiento? ¿El público? ¿Las instituciones? ¿Los agentes del mercado?

Hoy en día, esta pluralidad de la que habla Wert está acentuada por una creciente profesionalización de los oficios que integran el mercado del arte. Existen cada vez más cursos, más artistas profesionalizados, pero también, cada vez hay más agentes culturales que obtienen sus grados académicos para hacer funcionar este mercado. La pluralidad de visiones artísticas está soportada por un sistema profesionalizado que comprende cada vez más el funcionamiento del mercado neoliberal.

Fijémonos en la estructura de funcionamiento del mercado de las artes escénicas.

Por un lado, tenemos a los creadores, aquellos que generan contenidos artísticos y que exponen su trabajo, bien en escenarios tradicionales, bien en escenarios alternativos. El artista solitario, genial e introspectivo ya no existe. Fue sustituido por un artista consciente de las leyes del mercado y que sabe que tiene que conquistar a su público. Pero, ¿Quién es este público? No es solamente el

⁵ Wert, Juan Pablo, “La función artística del arte contemporáneo. La modernidad y la función crítica del arte” in *Situaciones: un proyecto multidisciplinary en Cuenca*, edición de José Antonio Sanchez, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha (2003)

⁶ Hay algunos artistas de artes escénicas que juegan con esta posibilidad y desdoblan sus piezas en obras coleccionalables, como es ejemplo La Ribot con “Piezas distinguidas”.

espectador. Definamos como público a cualquier grupo de individuos y organismos que tienen que ser conquistados. Aquí insertamos a los gobiernos (local, regional y central) y a todos los agentes que permiten incrementar la capacidad de visibilidad del artista y facilitar la conquista del espectador: aquí incluimos también a los productores y programadores.

El artista procura sobrevivir en ese mercado cada vez más competitivo y tiene conciencia de la pluralidad de perspectivas que el mercado neoliberal permite e incluso incentiva. Este artista se plantea constantemente una cuestión: ¿Por dónde debo ir?

Por otro lado, tenemos a los agentes facilitadores del desarrollo artístico: los gobiernos, a través de los incentivos y apoyos a la creación artística, son también reguladores de políticas y, por tanto, definen las reglas del mercado artístico. El gobierno es quien define cuáles son las líneas de apoyo para el desarrollo cultural y artístico de la sociedad. Se asume como una figura social o capitalista, esto es, que define si el arte debe ser respaldado por ayudas públicas o privadas. Estas decisiones también se toman de acuerdo con las tendencias económicas del mercado. En situaciones privilegiadas y de desarrollo social, los gobiernos asumen su papel de estimuladores de desarrollo artístico y lo apoyan con líneas de financiación a la creación independiente, a la generación de estructuras artísticas, al desarrollo personal a través del incentivo a la formación, etc. En situaciones de crisis, como la que vivimos en este momento, los gobiernos limitan sus líneas de financiación, de acuerdo con otras políticas gubernamentales, colocando los incentivos al desarrollo cultural y artístico al final de las prioridades.

Veamos el ejemplo de la Bélgica flamenca. Hasta hace algunas décadas, la sociedad flamenca incentivó la sedentarización de los artistas flamencos y extranjeros, bien a través de apoyo a la formación de escuelas que apuestan por el pensamiento y la práctica contemporánea, bien a través de líneas de apoyo a la creación. En este contexto surge la escuela de danza contemporánea PARTS y muchos artistas extranjeros como Meg Stuart o Thomas Hauert se convierten en referencias importantes de esta comunidad. Bruselas fue considerada, hasta hace muy poco tiempo, la gran estimuladora de la creación contemporánea internacional, específicamente en el área de danza. Esta situación ha venido retrocediendo en los últimos tiempos como resultado de una definición más conservadora de las políticas belgas, pero también debido a la crisis económica global. Muchos de los creadores formados en PARTS ya no se establecen en Bruselas y vuelven a

sus países de origen. Meg Stuart se traslada a Suiza, donde tiene más apoyos, y Thomas Hauert pierde todo el apoyo del Gobierno flamenco, dejando a su compañía en una situación de fragilidad sin precedentes.

Lo mismo sucedió en España, más específicamente en Cataluña. El hecho de que los socialistas ganasen en esta comunidad hizo desarrollar una política de incentivo a las artes que hasta entonces no se había registrado. En este contexto, L'Animal a L'Esquena consigue desarrollar y subrayar su línea de trabajo, La Porta crea su primer festival, La Mekanica (estructura que ha desaparecido) lanza el festival COMPLICITATS, Las Santas abren La Poderosa. Estas estructuras que han visto, después de varios años, su trabajo reconocido, que han podido desarrollarse y organizarse, se enfrentan actualmente a la crisis económica y a los problemas de disminución de apoyos. Trabajan ahora con una precariedad aún mayor que antes de la existencia de estos incentivos, porque han asumido compromisos más ambiciosos que han dejado de ser proporcionalmente apoyados por el gobierno autonómico.

Esta situación se repite en varios países europeos e incluso a nivel transeuropeo. En el espacio comunitario, las líneas de apoyo del Programa Cultura definen mucho el espacio de actuación y desarrollo de proyectos artísticos. Mientras que hace una década, el Programa Cultura 2000 permitía el desarrollo de proyectos de colaboración internacional de pequeño o mediano importe, a día de hoy, el Programa Cultura solamente incentiva y apoya mega-proyectos, dejando de tener espacio para el desarrollo de proyectos pequeños y experimentales.

Por otro lado, el espacio para la creación sólo es posible si existe apoyo para su presentación. Los jóvenes creadores consiguen siempre presentar sus obras en espacios alternativos que muchas veces ni siquiera están preparados para acoger obras escénicas. Cuando hablamos de un circuito de presentaciones profesional debemos considerar espacios preparados para acoger una obra en las condiciones profesionales necesarias. Y es aquí donde se sitúan los agentes culturales, específicamente, los programadores y productores. También aquí es necesario hacer una clasificación que me parece importante y esencial para entender mejor los espacios y circuitos de presentación de espectáculos.

Existen dos tipos de programadores: aquellos que están insertados en una organización que depende de los poderes políticos y que normalmente están sujetos a las políticas macro-sociales de las entidades que los gestionan; y aquellos que gestionan estructuras denominadas independientes porque, precisamente, no se rigen por definiciones y estrategias políticas. Estos últimos, siguen más

bien una misión artística, a pesar de no estar totalmente desconectada del contexto político. Tanto en un caso como en el otro, la independencia de actuación es una de las necesidades de su profesión. Sin embargo, mientras que en el primer caso no se pueden olvidar las macro-estrategias de las entidades públicas a las que sirven, en el segundo, pueden definir una línea de actuación que puede tener un carácter más artístico y conectado con el medio en que se insertan. Estamos hablando, respectivamente, de estructuras vinculadas a entidades públicas y estructuras surgidas en un medio denominado sociedad civil. El hecho de ser necesario hacer esta distinción tiene que ver precisamente con las líneas de actuación que marcan uno u otro posicionamiento. Normalmente, en el primer caso, las líneas de actuación y estrategia son definidas por entidades o individuos externos a la propia estructura de presentación, mientras que en el segundo caso, la figura del programador tiene la libertad de definir sus propias líneas de actuación y de cambiar el sentido definido por sus predecesores, considerando las limitaciones u oportunidades que pueden derivar de esta posición, concretamente, la capacidad de captación de fondos. Tanto en un caso como en el otro, el programador realiza la mediación entre el artista y el espectador y este es uno de los puntos clave para la configuración de estrategias y para la definición de una línea de actuación o de una misión.

La gestión de los dos tipos de programadores no es muy distinta. Sin embargo, en el primer caso, el programador juega con un cuaderno de encargos definido que tiene que respetar, mientras que en el segundo caso, este mismo cuaderno de encargos posee una mayor flexibilidad y es definido de acuerdo con las líneas estéticas de sus promotores.

Este es el marco donde el artista actúa. El artista puede intentar alejarse de estos circuitos y crear sus propios circuitos de presentación, pero, en este caso, pasa a asumir el papel de programador y a seguir las mismas reglas del juego de la oferta y la demanda cada vez más difícil de eludir, teniendo en cuenta la necesidad de visibilidad de su obra. Cuando hablamos de creación artística podemos hablar de distintas posturas en relación al mercado. Existen artistas extremadamente preparados para enfrentarse a este mercado, artistas con una estructura que le apoya y que desarrolla todas las estrategias de mercado, es decir, alguien que hace su producción y que define sus estrategias de visibilidad. También existen artistas que, no teniendo esta maquina de producción, funcionan como productores de sus obras, buscando financiación, pensando estratégicamente cómo alcanzar el mercado y jugando el doble papel de artista y productor. Esta es la situación más normal en el mercado de las artes escénicas contemporáneas. El artista tiene que ser consciente de las

necesidades mercantiles de su obra y, sobre todo, no olvidar que tiene que conquistar a su público, en su alcance total, tal como mencioné anteriormente.

Existen distintas formas de hacer visible la obra del artista. Estas formas pasan por tres tipos distintos de estrategia que son asumidas por el programador y por el artista. El programador, al igual que el artista, tiene que hacer valer su obra y su programación tiene que tener una marca distintiva en el mercado. Para el programador es importante que el espectador sepa qué tipo de obras puede ver en su teatro o festival. El público de artes escénicas es, en principio, un público pasivo. Es decir, al contrario de la actitud de consumo existente en otros productos, el público de artes escénicas no quiere arriesgarse. No estamos hablando de un público asiduo, sino de aquel al que cualquier programador y artista busca conquistar más allá del conocido “círculo de los mismos”.

El espectador curioso, pero no acostumbrado a ver un espectáculo es alguien que necesita información, necesita saber cuál es el contexto en el que se presenta determinada programación o espectáculo. No quiere arriesgarse a perder su tiempo en ver una obra inexplicable, aburrida y que le haga sentirse estúpido. Compete entonces al programador traducir la obra del artista e insertarla en un contexto que sea entendible para ese espectador, y sobre todo, conseguir hacer llegar la obra correcta al espectador adecuado. En el mercado europeo, el programador, mucho más que los gobiernos y sus políticas, tiene esta capacidad de definir las tendencias del mercado y de incluir o excluir de estas tendencias a uno u otro artista. Los apoyos a la creación artística son, por tanto, un papel que el programador asume activamente y no el Estado que, en el fondo, acaba por ser un facilitador de medios, circunstancias y políticas desarrolladas en diálogo con estos dos agentes del mercado (programadores y artistas).

El programador apoya la creación artística a través de tres líneas principales de actuación. La más sencilla y básica consiste en la compra de obras que estén de acuerdo con el contenido de su programación. Otra forma de apoyo a la creación es la cesión de espacios de experimentación, como en el caso las residencias de creación. La tercera es la coproducción de obras artísticas. ¿Cómo funcionan estas tres líneas de actuación? El programador puede decidir hacerlas solo, de acuerdo con sus propias ideas y líneas de actuación o aliarse con otros programadores en redes que pueden funcionar como fuentes de sinergias para su propia estructura y para los artistas. En estas redes surgen las tendencias de mercado. El programador prefiere actuar en red, sin embargo, sucede muchas veces que el programador pierde su propia identidad en estas redes, ya que empiezan a funcionar según y sobre las informaciones que se generan en estos canales de

comunicación. Las redes tienen así, un doble filo: permiten generar sistemas de comunicación y de *know-how* que de otra forma no ocurrirían, pero también crean vicios en estas transmisiones de información y de *Know-how*. Es aquí donde la pluralidad de los lenguajes artísticos pierde su fuerza para pasar a ser dominada por aquellos que tienen el poder de definir tendencias. Surge el “clubismo” y con ello la hegemonía del mercado.

El artista se ve, muchas veces, no ante un programador con una visión, sino ante un grupo de programadores. Esta es una de las grandes críticas que se hacen a las redes transnacionales apoyadas por la Comisión Europea. Muchas veces este sistema de apoyo no permite la definición de diferentes personalidades y visiones del mundo, más bien hace prevalecer la visión de las estructuras más fuertes y repetir tipos de programación de país a país.

Los artistas sienten, y con algo de razón, que el poder que tienen estos programadores es lo que permite que sus obras tengan éxito o no en el mercado. No porque sus obras tengan o no calidad sino porque son las que, en determinado momento, estos programadores piensan que deben ser programadas. ¿Hasta qué punto esta situación no sucede en la creación? ¿Es o no verdad que los artistas son igualmente influenciados por otros artistas y creadores y que también ellos se definen según determinadas estéticas que tienen que ver con su visión del mundo? ¿Es o no verdad que el artista crea distancia con el programador, evitando entender sus propias tendencias y metodologías? ¿Cómo podemos huir de estos vicios del mercado? En mi opinión, solamente a través de un diálogo profundo e igualitario entre estas dos figuras es posible encontrar líneas de fuga que permitan crear sistemas de funcionamiento que huyan de los ritmos de producción impuestos por un mercado altamente consumista que traslada también al arte este ritmo de trabajo y de producción.

Es necesario romper los paradigmas asignados al programador. El poder que detenta desvirtúa la capacidad crítica del arte defendida por las vanguardias del inicio del siglo pasado. El programador tiene la capacidad de ser creador, pero sólo lo logrará cuando asuma que su papel es el de criticar la sociedad. Esta crítica sólo logrará hacerla si se desapega del poder que la sociedad le confiere, pone los pies en la tierra, entiende el verdadero sentido del arte, se aproxima a los deseos y necesidades del artista y piensa en las mejores formas de llevar estos deseos frente a un espectador.

El movimiento de la Internacional Situacionista, en el inicio del siglo pasado, ya llamaba la atención sobre esto y subrayaba la necesidad de desviarse de lo que era considerado mayoritariamente interesante para la sociedad capitalista. Por eso consideraban importante compaginar el arte con la

vida y hacer que los actos sociales pudieran asumir su lado escénico. “En una sociedad donde la acción y la producción están organizadas en torno a los intereses económicos y políticos de unos pocos, la representación sustentada en estas actividades, la representación de estas actividades, no puede ser más que una justificación interesada de ese estado de cosas sin otro objetivo que el de su continuidad. Por eso los situacionistas predicen y practican el *détournement*, (¡la diversión!) de los sentidos vigentes como mecanismo para poner en evidencia la representación interesada del mundo que imponen quienes detentan el poder”⁷

Opino que el arte es el espacio social donde se pueden anular más barreras, es el espacio de pensamiento, acción y emoción donde existe una mayor preocupación por conectar diversas formas de pensar y actuar. No soy tan ingenua como para olvidar la hegemonía de los poderes instituidos, pero creo que esta hegemonía se puede suavizar si entramos en una corriente viral de sistemas alternativos y permitimos que esa discusión tome cuerpo ante un espectador que busca, cada vez más activamente, espacios de reflexión y contacto con esferas menos institucionalizadas.

Es importante la existencia de espacios de diálogo, de enfrentamiento y de conocimiento artístico como moneda de cambio al desarrollo artístico, social y personal. Es más, asumo que el arte no tiene ni una función estética, ni ética, tal como defendía el modernismo, vivimos en una época posmoderna, donde se mezclan las actitudes más vanguardistas con las más conservadoras. Pero añado otra visión, el arte tiene un sentido relacional, de conexión no sólo entre ideas y personas, sino también entre instituciones y sistemas alternativos. No es posible rechazar los aparatos que la sociedad moderna y tecnológica proporcionan y que nos hacen transformarnos cada vez más en hombres-máquina. Quizá sea posible utilizar estos aparatos a favor de la humanidad, en vez de volvemos aún más dependientes de ellos.

La sociedad capitalista nos transmite la idea de que todos somos capaces de llegar a donde queramos y también subraya que solamente de esta forma seremos felices. Es el llamado “Alegre Tribalismo” del que habla Bojana Cvejic en la documentación del trabajo “Colect-If by Colect-if”.⁸ Sin embargo, esta felicidad depende mucho de nuestra autonomía y de nuestra capacidad de defender una posición en la sociedad en la que vivimos. Hoy en día, las formas de resistencia han sido absorbidas completamente por los sistemas hegemónicos. La búsqueda de alternativas al sistema

⁷ Wert, Juan Pablo, op. cit (p. 174)

⁸ *Collect-if by collect-if*, Maska, Zoé, Ljubljana, Brussels (2003)

nos ha llevado a crear subsistemas que pasan también a ser defendidos como sistemas de gobernabilidad, a los que Foucault llama de biopoder o biopolítica.

El mercado de las artes escénicas contemporáneas empezó su andadura en un contexto de resistencia a los sistemas hegemónicos. Empezó a funcionar en la precariedad, como contracistema. La gran mayoría de los artistas y programadores con lenguajes más radicales han sido siempre incomprendidos por el Estado, porque defendían la necesidad de lograr y trabajar sobre los intereses de grupos minoritarios. La gran mayoría de los productores culturales independientes (incluimos en esta clasificación a los artistas, programadores y productores) defendían una forma distinta de producción a la que impera en los grandes circuitos institucionales y, por eso, asumían la necesidad de trabajar en precariedad como contraposición a una sociedad organizada de acuerdo con los conceptos de felicidad y de miedo. Sin embargo, esta misma hegemonía entiende hoy que esta forma de trabajar es una oportunidad para afrontar las dificultades sociales que provocan la mayoría de las alternativas consumistas. La precariedad pasó a ser defendida por la hegemonía capitalista como un factor de convivencia social necesario, asumiendo que hoy en el mercado de las artes, ésta debe de ser la única forma de funcionar. Incluso las estructuras independientes que han crecido y han logrado ser reconocidas por los poderes instituidos como buenas productoras, siguen trabajando en la precariedad. Es decir, desarrollan una propuesta artística muy completa con presupuestos muy bajos, dependiendo solamente de los deseos y voluntades personales de sus miembros y trabajadores.

De acuerdo con Isabell Lorey⁹, la precariedad ya no es asumida actualmente como una forma de resistir al sistema, es más bien una forma de funcionar en el sistema. Y, desgraciadamente, esta situación es asumida por todos los que trabajan en las artes escénicas. Además, hoy por hoy, existe un intento de salir de esta precariedad, buscando insertarse dentro de los regímenes y metodologías de trabajo de la hegemonía social. La gran paradoja del mercado de las artes es ese intento de encontrar formas de producción más libres y alejadas de lo que es el ritmo de trabajo capitalista (horario de trabajo, sistema de reglas, etc.) al tiempo que pide a sus trabajadores que sigan las reglas de este mismo mercado, en un intento de salir de esta precariedad, buscando pagar sueldos que tengan el 14º mes y seguridad social, asumiendo que para ello, hay que seguir los mismos

⁹ Lorey, Isabell, "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales" in *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, edición de Tranform, Traficantes de Sueños (2008)

parámetros del sistema. Esta visión se asume cada vez más en otros lados de la producción o metodologías de trabajo: tendencias de mercado, sinergias, redes que asumen el lado paradójico del sistema de gobernabilidad que la sociedad capitalista defiende y amoldan ese mismo sistema alternativo a un sistema hegemónico donde son pocos los que deciden por muchos, en este caso, los programadores.

Estamos, por tanto, insertados dentro de un mundo paradójico del cual muy difícilmente podremos huir si queremos mantener la denominada independencia del espíritu. A pesar de este intento de formar alternativas sistémicas a los modelos definidos por esta sociedad que nos dice que somos libres, tenemos conciencia de que nos resulta imposible vivir al margen de estos sistemas, por más que lo intentemos.

La propia organización de las estructuras alternativas se desarrolla y se posiciona en un mercado en el que se hace visible esta tendencia. Es decir, es imposible huir de un esquema demasiado distinto de aquél que plantean los poderes instituidos si queremos trabajar con apoyos gubernamentales y privados. Asumimos el compromiso contractual y asumimos que si actuamos de forma distinta causaremos desconfianza y, por tanto, habrá que adaptarse a las reglas del mercado. Y las reglas del mercado dictan un funcionamiento que nos hace buscar a los líderes de ese mismo mercado. Aunque no queramos seguirlos, tenemos que saber posicionarnos y saber negociar con ellos. En este juego de mercado, los programadores son los grandes líderes. Son ellos los que consiguen controlar mejor todo el sistema, e incluso, provocar algunos cambios en el mismo. Son ellos quienes deciden sobre los espacios de presentación, son ellos los que tienen capacidad de negociación con la sociedad mercantilista y son ellos los que tienen la responsabilidad de comunicar los contenidos que exponen delante de un público. Mientras los programadores consiguen desarrollar una visión a partir de varias visiones personales artísticas, los artistas no tienen la misma capacidad u opción de escoger. Muchas veces, se sienten encarcelados en un sistema de subyugación al que muchos están dispuestos a pertenecer e incluso a mantener un diálogo dentro de los límites de su capacidad de autonomía y libertad artística.

Laboratorio y sus conceptos

Al desarrollar Línea de Fuga pensaba, principalmente, en la importancia de establecer relaciones más cercanas entre artistas y programadores, y asumir la posibilidad de hacer confluir ideas para la construcción de un sistema de relaciones paritarias donde cada uno pueda ceder a la voluntad del otro sin que eso implique abandonar sus ideas y visiones del mundo. Por eso mismo, me propuse desarrollar esta investigación, para clasificar y ordenar las prácticas artísticas de colaboración entre creadores y programadores que me permitiesen llegar a ejemplos de sistemas donde esta colaboración escapase a las tendencias hegemónicas y que estuviese centrada en el desarrollo de visiones conjuntas.

Me he dado cuenta de que el mundo de las artes escénicas contemporáneas tiene sus reglas hegemónicas, tal como cualquier otro mercado *mainstream*, por más que se intente luchar contra las grandes tendencias. El mercado es también aquí compuesto por estructuras y artistas que funcionan con un grado de jerarquía en relación a los demás y, por otro lado, asumen los poderes que dictan las tendencias artísticas de ese mismo mercado, no tanto en un esfuerzo por subrayar su distinción y lenguaje propio sino más bien con la voluntad de seguir caminando junto a aquellos con quienes se identifican y con quienes quieren seguir siendo identificados. Todos queremos pertenecer a un sistema que nos facilite la vida.

Por otro lado, en este juego de asociaciones, muchas veces dejamos de pensar en lo que verdaderamente nos mueve. Cuál el significado del arte, es una de las preguntas que he hecho a los programadores y artistas que entrevisté, y las respuestas, pudiendo variar, son muy semejantes entre si. El arte es una forma de comunicar, de manera avasalladora, sorprendente y no necesariamente crítica, tal y como yo espero que me contestasen¹⁰.

Línea de Fuga pretende cuestionar las formas de producción del arte, con el propósito de subrayar el propio sentido del arte. Si queremos sorprender, asombrar, hacer pensar y reflexionar sobre la

¹⁰ Realizé varias entrevistas a programadores y artistas sobre sus metodologías de trabajo, en un claro intento de identificar variables que permitan encontrar terrenos comunes entre estos dos intervenientes del mercado de artes escénicas contemporáneas. En este momento, estas entrevistas están siendo tratadas para posterior divulgación.

sociedad, tenemos que permitir que estas ideas fluyan sin las presiones impuestas por la sociedad capitalista donde el arte también se incluye.

La idea

Tenía dos hipótesis para trabajar el tema propuesto. Hacer toda la investigación teórica sobre modos y metodologías de funcionamiento de sistemas de producción, de programación y creación, o avanzar mediante un laboratorio que permitiese poner en práctica una serie de ideas que consideraba posibles y que me gustaría comprobar como realizables dentro del tema de investigación. Dentro de estas dos perspectivas posibles, fue José Antonio Sánchez quien me incitó a poner en práctica mis ideas o teorías y a pensar seriamente en desarrollar un laboratorio práctico. Era imposible decir que no a este desafío. Estaba segura de que sería posible poner en práctica una serie de supuestos de funcionamiento entre programación y creación, específicamente la posibilidad de un diálogo no jerárquico entre programador y creador.

Desarrollar un laboratorio donde pudiese poner en práctica una micropolítica asociada a los deseos y voluntades de un grupo de personas, más que la forma en que se desarrollan los sistemas existentes en el mundo de las artes escénicas contemporáneas, suscitaba, a primera vista, muchas cuestiones.

La primera era ¿qué quería proponer? ¿El sistema? ¿Un sistema? ¿En qué contexto, en qué condiciones, con quién, cómo y por qué? Es obvio que aparté inmediatamente la idea de crear “el sistema”. La verdad no es absoluta, ni siquiera depende solamente de los cánones de nuestra época, depende de varios factores: dónde hacemos, con quién hacemos, en qué condiciones lo hacemos. Contextualizar es importante para que se puedan traducir los conceptos en que queremos trabajar. Así que me propuse trabajar, en determinado contexto, una práctica que pudiese servir de ejemplo para colectivos semejantes. La idea de crear un laboratorio me agrado porque me permitiría poner en práctica una voluntad personal de trabajar en colectivo con personas que se identificasen con los supuestos que quería discutir. ¿Había artistas interesados en desarrollar conmigo un laboratorio de investigación sobre los modos de producción de creación y programación? ¿Y hacerlo de acuerdo con los conceptos inherentes a la idea del colectivo? ¿Y qué significa el concepto “colectivo” hoy en día? ¿Sería esta la forma correcta para desarrollar este proyecto?

Antes de pensar en quiénes serían los invitados a participar en este proyecto, era conveniente proponer una forma de trabajar y un cuestionamiento. Quería juntar un grupo de artistas interesados en desarrollar un sistema de programación alimentado de sus propias creaciones y donde pudiésemos trabajar en conjunto una dramaturgia de programación. Empiezo con la hipótesis de que solamente con un verdadero diálogo entre los agentes del mercado es posible que esta fluidez de comunicación exista y también que estos diálogos se desarrollen. Por eso, Línea de Fuga pretende discutir y quebrar una serie de paradigmas asociados a la producción artística, como son:

1. Es necesario producir siempre, nunca dejar de producir, en el espacio de tiempo más corto posible para tener la capacidad de acompañar las tendencias del mercado.
2. Es necesario crecer, seguir creciendo, bien a nivel organizacional, bien a nivel de visibilidad, bien a nivel de ego. Defiendo y confío en la necesidad de ambición del ser humano, pero esta ambición no debe servir a los fines capitalistas de la sociedad, deberíamos luchar contra estos fines. La ambición debe pasar por comunicar correctamente los mensajes que permiten llamar la atención sobre el mundo, sobre cómo nos deberíamos relacionar. Las artes escénicas tienen la capacidad de hacerlo, tienen a su disposición todos los mecanismos que permiten llegar de una forma “lúdica” a un vasto número de personas.
3. La rapidez y la precariedad es la forma de trabajar en las artes escénicas. El concepto de precariedad es lo más paradójico en este planteamiento. Si por precariedad entendemos la necesidad de salir de los parámetros de trabajo que la sociedad capitalista nos dice que, en cuanto individuos libres y auto-gestionados, tenemos derecho a aspirar, por otro lado también nos dice que la precariedad es la única forma que los individuos libres tienen de vivir, teniendo en cuenta el ritmo de producción necesario para conseguir vivir mejor. Si trabajamos menos, somos más precarios, entendiendo trabajar menos como producir trabajo menos visible, pero no necesariamente dedicar menos tiempo al trabajo (el significado del trabajo intelectual de nuestra sociedad solo es aceptado dentro de determinados círculos, la investigación artística no es considerada trabajo verdadero para los sistemas hegemónicos capitalistas).

Los principios

Línea de Fuga en cuanto laboratorio de investigación funciona de acuerdo con algunos principios:

Flexibilidad: el tiempo es un condicionante que intentaremos gestionar en contraposición a la imposición de la hegemonía cronológica temporal. Cada uno tiene derecho a su tiempo y los demás deberán respetar y adaptarse a este condicionante e incorporar las limitaciones crono-políticas como un desafío a lo cual deben contestar con sistemas positivos. Existe un calendario de residencias en las cuales nos hemos comprometido a participar: en junio en Madrid, en agosto en Montemor-o-Velho y en octubre en Madrid, antes del estreno del proyecto. Sin embargo, tenemos que adaptarnos a las agendas de cada uno y aceptar la imposibilidad de que estemos todos siempre presentes durante todo el período planificado.

Diálogo constante: existe una práctica constante en este colectivo que se basa en el encuentro entre todos. Teniendo en cuenta que algunos de los artistas se encuentran fuera de Madrid, y que trabajamos en un sistema de precariedad grande, es decir, hay falta de dinero, intentamos que cada encuentro sea lo más crítico y fructífero posible.

Proceso abierto: el proyecto es acompañado por un grupo de observadores constituido por artistas y programadores que asumen un papel de espectadores cualificados y que acompañan la evolución del laboratorio desde el inicio hasta el final (su presentación y evaluación), dando su opinión sobre la construcción de la dramaturgia de la programación, pero también trabajando más de cerca con los artistas que pidan su apoyo. La apertura del proceso se hace a través de residencias con la presencia de los observadores y de acuerdo con las voluntades del grupo central. En esta perspectiva hay que considerar distintas voluntades con distintas formas de hacer frente a las grietas del proceso.

Colaboraciones: el proyecto es acogido por estructuras y organizaciones que se sitúan entre lo institucional y lo independiente. El proyecto, en cuanto laboratorio de investigación es apoyado por la Universidad Castilla La Mancha. En cuanto laboratorio práctico, tiene sus residencias acogidas por el Festival Citemor, en Montemor-o-Velho (Portugal), y por Matadero, en Madrid. Tendrá también sus presentaciones en la Casa Encendida y su evaluación en el Festival Sismo. Este es también uno de los factores paradójicos del proyecto. Aunque intente definir sistemas distintos de programar y de apoyo a la creación, asume la importancia de apoyos por parte de instituciones que tienen sus reglas y limitaciones. La forma de hacer frente al sistema es uno de los desafíos del proyecto.

Redes. Este laboratorio tiene como objetivo crear un plan de contagio y, como tal, pretende agregar al proceso diversas organizaciones y artistas que demuestren interés en acompañar el proceso, permitiendo la reflexión e investigación accesible a nivel internacional con el propósito de permitir la existencia de conexiones rizomáticas. La amplia red de contactos nacionales e internacionales permite que este trabajo sea visible como proceso, como una presentación y como un modelo de pensamiento. En este sentido, se pretende crear una red de comunicación selectiva de algunos agentes del mercado, entendiéndose por agentes, a cualquier profesional de las artes escénicas. Creamos un blog, que es el interfaz entre las investigaciones realizadas y que estará en constante actualización. Existen textos que podrán ser cambiados de acuerdo con el desarrollo del proyecto y que permitan valorar la reflexión sobre la propuesta de investigación. Pretendemos que este interfaz permita crear herramientas para otros colectivos u otras experiencias semejantes y que puedan ser utilizadas por otras investigaciones dentro del mismo sector.

Discusión y evaluación abierta: El proyecto supone la necesidad de discusión sobre la propuesta inicial: la programación de la Casa Encendida será acompañada por una evaluación abierta entre participantes (grupo central y grupo de observadores) y espectadores y, un mes después, con una distancia temporal corta pero crítica, será trasladada al Festival Sismo. Se inaugura en ese momento un espacio de reflexión donde se pretende realizar una exposición donde el análisis teórico se junte con su punto de vista práctico.

La acción

El proyecto se desarrolla en tiempo continuo, con un inicio y un término. Sin embargo, no de una forma lineal. Tenemos entre manos una necesidad de afrontar una crono-política y preferimos hacerlo a través de sistemas positivos. En nuestro punto de vista, el factor tiempo es visto como una variable inequívoca e inoportuna.

Aquí que surge el primer enfrentamiento con el tiempo crono-político y con la hegemonía de las tendencias de producción existentes en el mercado de las artes escénicas. Tenía dos alternativas: proponer un sistema abierto, sin limitaciones y sin formato o presentar una propuesta de trabajo a partir de la cual podríamos trabajar en conjunto. En este caso, sería el punto de partida del proyecto pero podría cambiar de acuerdo con las voluntades individuales o del grupo. Pero necesitaba tener

un mínimo de condiciones para poder trabajar con profesionales y proponer lo que quería desde el inicio, es decir, un contexto profesional. Así que, por motivos más prácticos que filosóficos, empecé a dibujar una propuesta que presenté casi simultáneamente a los artistas con quién quería trabajar y a las estructuras que me gustaría que acogiesen el proyecto.

Línea de Fuga se basa en una propuesta inicial: ¿Cómo construir una dramaturgia de programación con cinco obras individuales de autoría de cinco artistas distintos? La creación de la programación tiene la misma importancia que la creación de cada obra/*performance* y está pensada como una creación artística. En cuanto a que cada obra individual puede no establecer relaciones rizomáticas entre si, la creación de programación es una creación relacional, un proyecto de colaboración colectiva entre una programadora y los artistas invitados.

La propuesta presentada a los cinco artistas invitados es lograr la creación de cinco *performances* cortas (entre 15 y 20 minutos) que se relacionen con un público consciente, crítico y activo. Para que esta relación sea más evidente hemos propuesto una ruta entre las piezas en un determinado tiempo y espacio y con un proceso a definir entre todos. Esta ruta podrá ser unidireccional o multidireccional, las *performances* podrán repetirse o hacerse una única vez, el proyecto podrá incluso responder a otro formato, todo depende de la investigación desarrollada a lo largo del tiempo y de cómo queramos hacerlo visible.

La propuesta surge de acuerdo con las consideraciones de lo que quería proponer pero también con la posibilidad de diálogo con las estructuras con quién me gustaría de trabajar. Desde el inicio me propuse involucrar a los artistas en este diálogo. Propuse un plan de trabajo con un calendario de encuentros regulares entre todos aquellos que quería involucrar en el proyecto. Empecé por hablar con los artistas invitados sobre la idea que tenía en mente. Me interesaba cuestionar el diálogo existente entre programador y artista. Me puse en el papel de programadora pero, a la vez de productora, es decir, sería facilitadora de una investigación sobre la posibilidad de diálogo no jerárquico entre mi persona y los artistas invitados. A la vez, propuse a varias estructuras que acogiesen este proyecto, mencionándoles las incertidumbres que podrían surgir en el desarrollo del mismo, teniendo en cuenta que estábamos desarrollando un proyecto de investigación que tendría que ser anunciado como tal.

Otra de las intenciones desde el inicio sería la de crear puntos de atracción para el público, permitiendo que este acompañase el proyecto y sus resultados, como forma de poder entender cual fue el proceso que llevó a la programación que proponemos. Hemos discutido mucho sobre cómo

deberían ser estos enlaces con el espectador y hasta que punto deberían existir. Su existencia fue incluso cuestionada. Llegamos a la conclusión de que haríamos un blog y que comenzaríamos a emitir información a la que llamamos: “capsulas de información”. Abandonamos la última idea y el blog está listo en septiembre. La falta de disponibilidad para focalizar nuestra atención sobre la comunicación externa hizo que esta prioridad bajase. Y esto también tiene que ver con el hecho de considerar, tal como Mauricio Lazzarato, la estructura molecular como sistema de resistencia en comparación con el resto del mundo. Constató que la interrupción de los grandes sistemas pueden tener un efecto viral y que puede, precisamente, generar sin rupturas. Más que la intención de visibilidad, es preferible ayudar a lanzar el virus y formar parte de esa corriente de contracorrientes. Por otro lado, es mi intención trabajar con metodologías de trabajo en colectivo. En mi perspectiva, si quiero pensar en la construcción de una dramaturgia de programación donde cada individuo se sienta cómodo, considero que la idea de colectivo es la que mejor se adapta al proyecto. En relación con esto, consideramos que el tiempo, en un proceso colectivo, no debe ser entendido de forma lineal – el tiempo tiene muchos “agujeros negros” y son estos “agujeros negros”, designados como tiempos muertos, los que permiten enfatizar la idea de colectivo. Cada individuo, en cuanto a sistema singular tiene derecho a su propio tiempo para permitir desarrollar la idea de colectivo. Desde este punto de vista, me uno a la idea desarrollada por Agamben¹¹ que defiende la diferencia entre tiempo cronológico y tiempo operacional. Lo que nos interesa es trabajar en el tiempo operacional o, más bien, en los distintos tiempos operacionales de todas las relaciones existentes dentro del proyecto. El tiempo operacional se relaciona con la capacidad (o limitación) de cada individuo en hacer frente a una determinada tarea en un determinado tiempo, y un tiempo exterior no debe limitar su capacidad de desarrollar esta tarea. El tiempo operacional es una variable subjetiva que debe prevalecer sobre la variable externa que es el tiempo lineal. Sabemos que los tiempos de cada uno son distintos pero también tenemos conciencia de que estamos operando en un tiempo crono-político y que este tiene bastante peso en el laboratorio. Los plazos límite son impuestos por los espacios de acogida para que se definan diversas variables que nos hacen trabajar en un paralelo imaginario y del riesgo que tenemos en asumir para lograr nuestro tiempo mesiánico. Por otro lado, también dentro del grupo tenemos conciencia de las diferencias de metodologías de trabajo y del tiempo de cada uno. Una de las diferencias evidentes es la del tiempo de creación

¹¹ Agamben, Giorgio; “*The time that we have*” in *Epoché*, Volume 7, Issue 1 (Fall 2002)

versus el tiempo de programación. Es también uno de los grandes desafíos del diálogo que se pretende entre programador y artistas.

A lo largo de la primera residencia de 15 días de trabajo en Madrid, hemos constatado la paradoja del tiempo. Habiendo decidido entre todos que necesitábamos de estos 15 días de trabajo, llegamos a la conclusión de la imposibilidad de compaginar todos los calendarios individuales en un único tiempo lineal. Solamente dos personas han podido estar presentes durante todo el tiempo de residencia, lo que hizo que redefiniésemos la residencia para adaptarnos al tiempo operacional de cada uno. Ante la imposibilidad de conjugar todas las presencias durante esta residencia, optamos por definir solamente algunos momentos de encuentro entre todos, dando la libertad a cada uno de organizar su tiempo de trabajo, de acuerdo con sus propias metodologías. Por otro lado, la confrontación de diferentes tiempos entre programación y creación fue por primera vez asumida y entendida por todos. Fue perceptible, bien para mí, bien para los demás miembros del grupo, que la creación de una programación tiene que ser definida y delineada con mucha más antelación que la creación de una obra. Fue la primera confrontación de deseos. Mientras que yo necesitaba definir una serie de parámetros, los creadores tenían la conciencia de la posibilidad de seguir creando hasta el día del estreno de su obra, o incluso seguir su creación después de ese momento. Es quizás el primer desequilibrio encontrado en este diálogo.

Supuestos

Si quería tener tiempo para desarrollar una investigación sobre los papeles de cada agente del mercado, tendría que tener la seguridad de reunir las condiciones mínimas para que esto sucediera.

Por tanto, la estructura de la propuesta se basó en los siguientes supuestos:

1. Tiempo.

Iríamos a trabajar de acuerdo con una estructura cronológica lineal, es decir, el proyecto empieza en mayo y termina en noviembre. Esta estructura lineal sería acompañada por encuentros regulares constituidos por pequeñas reuniones mensuales y residencias de trabajo donde todos estuviesen presentes. El proyecto tendría su presentación pública en octubre y su evaluación en noviembre. El proyecto consideró las limitaciones de precariedad en que funcionaba. El grupo de personas era lo suficientemente grande para provocar conflictos de calendario. Para que no hubiera conflictos, se dio

prioridad al tiempo operacional de cada uno por encima del tiempo cronológico, es decir, la ausencia de uno o varios artistas durante los momentos considerados en común no sería un factor de exclusión de estos artistas, sería más bien un desafío a salvar. Más importante que la presencia es el compromiso de cada uno en relación a la investigación propuesta.

2. Forma.

Tendría que solicitar a los artistas invitados la creación o presentación de obras cortas. El tiempo disponible para crear no era demasiado, y más importante que pensar en crear una obra larga, me interesaba que las obras fuesen adecuadas a las circunstancias existentes, pero también que los artistas no se desenfocasen del porqué de la invitación, es decir, que tuvieran tiempo de estar a la vez trabajando en dos creaciones, la suya y la mía. Tendríamos que trabajar en espacios no convencionales, en espacios donde los artistas invitados supiesen de antemano que las condiciones de presentación estarían limitadas por el propio espacio y donde tendrían que trabajar con los principios de *low budget* y *low tech*.

3. Participantes.

Estaba segura que quería trabajar con un grupo de personas que me permitiese tener varias perspectivas y varias metodologías sobre el tema de la investigación. Pensaba en el texto de Deleuze y Guatarri y deseaba que los conflictos fuesen vistos como nódulos evolutivos y de transformación del proyecto y no como unos obstáculos al desarrollo. Me parecía que esta situación solamente podría suceder si el número de personas involucradas permitiese ese “conflicto” o más exactamente este punto de inflexión o devenir. Existían dos papeles muy distintos, y por principio, con enfoques distintos: yo, como programadora y los artistas como creadores. Podría haber invitado solamente a dos artistas pero eso no me permitiría probar la visión rizomática de un trabajo en colectivo. Inicialmente, había pensado en un sistema donde pudiese tener seis artistas para trabajar conmigo. Este sería un grupo suficientemente completo que permitiría generar las discusiones pertinentes. Más tarde, desistí de la sexta persona por sugerencia de los observadores del proyecto que me cuestionaban como podría hacer sobrevivir un proyecto que se desarrollaba en condiciones tan precarias y con un tiempo tan limitado. Además, las discusiones que tuve con algunos de los observadores fueron extremadamente interesantes, lo que me permitió tener una visión sobre mi propuesta en cuanto sistema abierto y dinámico influenciado por diversas

fuerzas externas: situación necesaria para que el proyecto se desarrollara en las condiciones más reales posibles.

Consideraba importante tener a un grupo de programadores y artistas con más experiencia acompañando el proyecto. Me podrían ayudar a delimitar el foco de la investigación, a la vez que cuestionarían las metodologías y procedimientos que estaban siendo desarrollados. Este grupo de observadores entraría esporádicamente en el proyecto, a pesar de seguirlo desde el principio hasta el final y asumiría el papel de preguntadores o, como ya les llamé, espectadores cualificados. Esta definición fue propuesta por Olga Mesa, una de las observadoras invitadas, después de su participación en la primera residencia del proyecto.

4. Invitaciones.

Invitar artistas para trabajar conmigo implicaba una selección que tendría que tener sentido. Como programadora y productora me interesaban artistas que tuviesen la capacidad de adaptación a las condiciones existentes. Por encima de todo, quería trabajar con artistas que tuviesen visiones distintas en relación a las artes escénicas y que pudiesen enriquecer la investigación que me había propuesto desarrollar. A la vez, sabía que podrían crear piezas con contenidos de interés para el espectador. La selección hecha fue muy intuitiva, una metodología que al final es común a muchos programadores: juntar artistas que creemos que podrán dialogar, bien entre si, bien a través de sus obras. Entonces, me propuse el desafío de invitar artistas con trayectorias muy distintas pero con un abordaje común al espectador, es decir, interesados en experimentar las dinámicas de interacción con su público. Los artistas invitados fueron:

a) Daniel Miracle (Barcelona, 1970). Con una trayectoria relacionada con la comunicación libre, a través de la construcción de canales que denomina televisión democrática. Daniel Miracle ha desarrollado una serie de proyectos artísticos educativos donde pone énfasis en la necesidad de dar voz a las comunidades minoritarias. Su trabajo pasa por dar el poder al espectador para crear los medios que le permitan comunicar libremente a través de la utilización de sistemas libres de comunicación. Daniel viene de las artes visuales, pero tiene mucha experiencia en artes escénicas, a través de su trabajo con Olga Mesa y su sistema de comunicación interactivo Neokinok, entre otros.

El desafío lanzado a Daniel fue trasladar sus herramientas de trabajo a un contexto de artes escénicas. Aparte del amplio bagaje en su área, es el artista más experimentado del grupo, con

perfecta conciencia de lo que significa el mercado de las artes y todos sus componentes, entre ellos, el poder que puede tener el programador.

b) Michela Depetris (Turino, 1984). Con formación en Bellas Artes, Michela tiene una trayectoria muy semejante a algunos artistas de su área de formación, distanciándose cada vez más de su técnica (la pintura) para dedicarse al video y al arte de acción. Es una joven artista que está haciendo su trayecto a través de festivales de arte de acción y también de proyectos relacionados con la educación artística de los jóvenes. Michela tiene muy poco conocimiento del mercado y de las fuerzas que lo constituyen. Su trabajo gira alrededor de acciones donde el público forma parte de su imaginario. Su relación con el arte pasa por verlo en una acción que forma parte de la realidad.

c) Paloma Calle (Madrid, 1975). El trabajo de Paloma es una crítica constante a las artes escénicas y visuales. Le gusta trabajar con los límites resultantes de la posible relación con el público, desarrollando su trabajo en dos vertientes, a través de la creación de situaciones que presenta en locales peculiares, así como a través de la participación de sus (potenciales) espectadores. Le interesa hacer frente a los espectadores sin chocar con ellos, pero siempre hacerlos pensar. Paloma viene trabajando de una forma muy aislada. Últimamente, empezó a tomar conciencia de cómo funciona o puede funcionar el mercado. Siempre se acostumbró a trabajar en precariedad y siempre pensó que esa era la forma de trabajar en artes escénicas.

d) Rita Natálio (Lisboa, 1983). Viene trabajando esencialmente como dramaturga e investigadora para creadores como João Fiadeiro, Vera Mantero, entre otros. Le interesa toda la parte documental del arte e integró el colectivo Sweet&Tender donde desarrolló su primera creación. A partir de esta creación viene desarrollado un trabajo alrededor de la oralidad pero también de la relación entre la imagen y la representación de las personas. En su investigación, su búsqueda de documentación de historias que la puedan llevar a la construcción de una dramaturgia, la acerca a las realidades de las "personas comunes" y partiendo de este hecho, viene construyendo sus obras.

e) Tamara Alegre Pérez (Gran Canaria, 1983). Su experiencia como creadora es muy poca. Tamara trabajó como curadora de exposiciones de artes visuales y como "roadie" de grupos de música. Desde hace un año quiso cambiar de vida, pasando a interesarse por el arte de acción. Realizó varios cursos de formación y desarrolló varias experiencias. Su trabajo es muy *trash*, compaginando lo cotidiano con situaciones absurdas. La invitación a Tamara viene de las conversaciones que tuve con ella sobre su enfoque del arte y su voluntad de hacer salir las artes escénicas de los contextos teatrales, así como de trabajar sobre lo cotidiano de la vida.

Tamara desistió de crear algo en Línea de Fuga, por motivos externos al proyecto. En su decisión ha tenido mucho que ver el poder de la hegemonía. En este momento, sigue conectada al proyecto pero en otra perspectiva, ayudando en la creación de contenidos para el blog y su documentación. No sabemos hasta cuando esta colaboración va a seguir, pero es algo a comentar y analizar con más profundidad al final del proyecto.

5. Tema.

No quería imponer un tema que pudiese limitar la capacidad creadora de cada artista. Aunque muchos artistas piensen que los encargos pueden ser desafíos interesantes para su trabajo, consideré que el enfoque del proyecto debería estar en la relación programador-artista y, en este sentido, no deberían existir más limitaciones de las que el propio proyecto ya contemplaba, teniendo en cuenta la precariedad en que nos proponíamos trabajar. El interés principal de esta investigación es analizar las dinámicas entre todos y acompañar el proceso de creación de una dramaturgia en conjunto y a partir de cada propuesta artística.

El papel de cada uno dentro del proyecto

Me proponía trabajar con un gran número de personas afines al arte y que tendrían que involucrarse en un proyecto que, aun siendo mi propuesta inicial, quería que fuese de todos.

El papel de los observadores fue algo también definido por mí en el punto inicial. Me parecía lógico que los programadores de los espacios de acogida del proyecto tuvieran que acompañar el proyecto desde su inicio y, como tal, asumir la postura de espectador activo y atento a todo lo que pasa a lo largo del proyecto. Los observadores (más o menos activos) son:

a) Maral Kekejian Hernando, responsable de la programación de las artes escénicas de la Casa Encendida (LCE). Maral manifestó desde el inicio un gran interés por el proyecto. Estaba dispuesta a arriesgarse, acogiendo un proyecto de investigación dirigido por mí pero subrayando desde el inicio las pocas posibilidades que tenía para invertir en el mismo. Así que, las conversaciones que hemos mantenido son siempre favorables a adaptarnos a las evoluciones del propio proyecto y a la capacidad de respuesta de la Casa Encendida. LCE es, a la vez, colaboradora del proyecto, ya que lo acogerá en el ámbito de su programación. La elección del lugar adecuado para la presentación de

este proyecto fue también una preocupación desde el inicio. Siendo un proyecto que basa toda su dinámica en la relación entre investigación y práctica dentro del terreno de las artes escénicas contemporáneas, me pareció que LCE proporcionaría el contexto ideal para exponer los resultados de nuestra investigación y de las experiencias realizadas a lo largo de este período.

b) Pablo Caruana y Mariana Barassi, directores del Festival Sismo. El Festival Sismo tendrá su segunda edición en Noviembre 2010. Es un festival dedicado a la discusión entre procesos y resultados, es decir, privilegia este diálogo e intenta presentar en escena las posibles dinámicas de creación en “site-specific”, así como desdoblarse la posibilidad de entender procesos artísticos, más que presentar resultados de trabajos. Me parecía el lugar ideal para presentar el proyecto. Sin embargo, un cambio en las fechas hizo que el proyecto se trasladara a la LCE. No obstante, Pablo y Mariana consideraron que sería interesante programar Línea de Fuga dentro de su festival y nos han propuesto que pensásemos en una evaluación del proyecto, tratando de combinar todo el análisis del proceso de investigación con el contexto escénico dentro de un festival como es el Sismo.

c) Armando Valente y Vasco Neves, directores del Festival Citemor. Dentro de la dinámica de residencias propuestas por el proyecto, me parecía fundamental que los artistas invitados lograsen entender el espíritu con que se edifica el Festival Citemor. Existente desde 1975, asumió una nueva dirección en 1992, con Armando Valente. Es un festival mucho más interesado en producir que en comprar los espectáculos que programa. En este sentido, acoge en residencia la gran mayoría de los proyectos y artistas que presenta, generando un constante diálogo con los artistas invitados.

e) Lurdes Fernández, directora de Off Limits. La galería Off Limits es uno de los espacios más activos de presentación artística independiente y alternativa en Madrid. Con una presentación muy ecléctica, Lurdes comienza a interesarse por las artes escénicas después de una larga experiencia de trabajo en colectivos de artes visuales. Me interesaba tener la visión de Lurdes precisamente por esta experiencia y también porque consideraba importante poder tener la visión de alguien que no está completamente dentro del mercado de las artes escénicas y, como tal, consigue tener una distancia crítica en relación a este campo.

f) Olga Mesa y Vera Mantero, coreógrafas. Mas allá de tener un grupo de programadores, me interesaba que dentro de este grupo de observadores estuviesen artistas. Estas dos coreógrafas son dos creadoras que siempre me han inspirado mucho, bien por su capacidad de explorar conceptos y desarrollarlos de una forma poético-filosófica bastante pertinente, bien por su conciencia política de lo que es hacer arte. Sus obras siempre son clasificadas como difíciles porque son complejas en

cuanto a pensamiento y propuesta. Pero, en mi opinión, son dos de las mejores creadoras contemporáneas que conozco. Aunque tengan una estética bastante distinta, tienen una relación con el arte que me interesaba tener presente en el proyecto.

Este grupo de observadores representa en el proyecto la conciencia crítica del mismo, como si fuera la voz de nuestra conciencia, aquella que muchas veces no escuchamos por cuestiones prácticas, aquella que queremos que nos centre por si se nos escapa el tema central del proyecto. Están al mismo nivel que los demás participantes del proyecto, pero no con la misma frecuencia del grupo central. Como observadores están invitados a estar con nosotros puntualmente y durante las residencias de creación y reflexión. También en este caso, nos tendríamos que adaptar a sus agendas y construir momentos de diálogo que permitiesen no perturbar la dinámica del trabajo personal y colectivo del grupo central. Sin embargo, éste tiene que estar preparado para estos contratiempos y tiene que saber llevarlos bien.

Los artistas del grupo central, al que llamo, de creadores, tienen un doble o incluso múltiple papel dentro del proyecto. Por un lado, fueron invitados para crear o presentar algo dentro de la programación de Línea de Fuga pero, por encima de todo, fueron llamados a provocar un discurso crítico en la relación entre creador y programador. Su trabajo es duro, teniendo en cuenta que tiene que multiplicarse en distintos papeles: centrarse en su creación, desarrollarla con su equipo y esto sin olvidar que están insertados en un proyecto que cuestiona la relación entre programador/artista y que les obliga a tener un papel activo en el pensamiento y significado de una programación. Son mis colaboradores, pero, a la vez, están enfocados en sus creaciones.

Mi papel, aparte de ser mentora inicial y desafiante, es también el de productora. Como tal, soy quien tiene que encontrar los medios que permitan dar a los artistas invitados un mínimo de estabilidad para estar en el proyecto. Las condiciones son, de primeras, muy precarias porque era consciente de lo difícil que iba a ser lograr, en un corto espacio de tiempo, financiación suficiente para que este proyecto pudiese funcionar de forma cómoda. La planificación del proyecto exigía un dibujo por etapas con su debido presupuesto y éste, en términos aproximados, debería rondar los 30.000 euros. Sin embargo, el proyecto está siendo desarrollado con 8.000 euros y muy buena voluntad.

Esta situación demuestra también la incapacidad de reacción por parte de las estructuras de financiación para adoptar una actitud positiva y de riesgo ante este tipo de experiencias. Todas las peticiones de apoyo realizadas hasta el momento han obtenido una respuesta negativa. El proyecto

logró apoyo por parte de la Casa Encendida porque se propone presentar un resultado: una programación compuesta de varias creaciones. Y logró apoyo de la Universidad Castilla La Mancha partiendo del supuesto de que existe una documentación sobre el proyecto. Básicamente, es imposible gestionar un proyecto de investigación sin la posibilidad de una contrapartida.

¿Qué sucedería si este proyecto llegase vacío a La Casa Encendida? ¿Sería factible mantener el apoyo que fue generosamente concedido desde el inicio? Esta es una de las estrategias de los sistemas de gobernabilidad adoptados por el biopoder: eres libre dentro de los límites de libertad que la hegemonía de pensamiento y acción te permite. Siempre hay que saber cómo afrontar las contrapartidas de tus financiaciones...

Aparte de todos estos elementos, hay otro de extrema importancia, al cual nos dirigimos desde el inicio de la investigación: el público. Prefiero, en este caso, hablar con más firmeza de este grupo y denominarlo en plural: espectadores. Pienso en ellos de acuerdo con el pensamiento de Hans-Thies Lehmann y Jacques Rancière. No podemos pensar que el espectador es una masa amorfa, sería más bien al revés. Se trata de un individuo con una percepción subjetiva y una opinión de acuerdo con toda su estructura mental y cultural. No podemos olvidar a este espectador pero, por encima de todo, me gusta también pensar, tal como habla Lotte van den Berg, en la importancia de tener al espectador que uno quiere. Se trata, sobre todo, de probar algo, ver el arte como ese terreno en común donde *“the spectator becomes a participant, experiencing the performance without expectations”*.¹² Me interesaba tener presentes a lo largo del proyecto, conceptos como estos, que son desarrollados por Nicolas Bourriaud.

Y es también mi papel establecer puentes en todo el proyecto. Esa comunicación podrá ser sencilla o compleja y tendrá que ser realizada en base a todas las ideas de organización de una programación tan ecléctica como la que propongo y que cada uno de los artistas propone. Mi idea es que si veo la programación como una creación relacional, no puedo olvidar que como puente y como programadora, mi papel es proporcionar el contexto entre varios nódulos de este rizoma: artistas, observadores, colaboradores/programadores, espectadores. Este es el punto donde me encuentro en este momento y sobre este tema sólo podré hablar cuando el proyecto haya terminado.

¹² Berg, Lotte van den; “Silent Revolution” in *Na(ar) het theatre – after theatre? Supplements to the international conference on postdramatic theatre* edição de Marijke Hoogenboom & Alexander Karschnia, Amsterdam School of Arts, research group (2007).

Conceptos que están relacionados con el proyecto

Línea de Fuga se basa en algunos conceptos que me parece importante resaltar:

Autoría. La propuesta tiene una autoría, hay un tema a investigar, una forma de probarlo. Partiendo del momento en que lo planteé a los demás, asumí que esta idea, que había salido de mí, podría adoptar un formato que cada uno pudiese considerar importante para el desarrollo de la investigación, es decir, proponía la desaparición de la autoría del proyecto a través del establecimiento de un diálogo entre todos y partiendo de las voluntades de todos y de cada uno. Considero que este es uno de los nodulos del proyecto. Entendí, a lo largo de este tiempo que los artistas involucrados no conseguían asumir el proyecto como suyo. Este es uno de los problemas derivados de los tiempos de cada uno. ¿Cuánto tiempo necesitamos para involucrarnos y asumir el proyecto como propio? Estamos hablando de conceptos psicológicos y sociológicos pero estamos también hablando de micropolíticas y de afectación e identificación personal. Estamos hablando, tal como defiende Suely Rolnik, de las micropolíticas de nuestros deseos. Asumí que todos los artistas estarían involucrados en el proyecto como yo, pero olvidé una parte fundamental: para vivir hay que comer, para comer hay que ganar dinero, el sistema precario en que vivimos define que, como productores de sistemas alternativos de vivencia personal, tenemos que buscar objetos que se desarrollan paralelamente en el tiempo y que, como tal, sugieren la necesidad de repartir el tiempo de acuerdo con la prioridad de producción de cada uno. Es decir, trabajamos en un sistema de prioridad de nuestro tiempo de acuerdo con los “deadlines” de producción de nuestra vivencia del mundo.

Por otro lado, la adaptación a un proyecto que pretende profundizar en una serie de conceptos que no son ligeros, requiere un tiempo que Línea de Fuga no tiene. Por ello, fue necesario crear una serie de situaciones que permitieran que cada individuo pudiese asumir la autoría de una parte del desarrollo del proyecto. Línea de Fuga funciona como un sistema de diálogo paritario y de decisiones conjuntas para que esta autoría, no siendo posible que sea de todos, disminuya la autoría inicial de mi parte. Decidí que todas las propuestas que me son planteadas del exterior tienen que ser discutidas y decididas entre todos, como condición de inexistencia de decisiones parciales. Y estas pasan por: alteración de fechas de presentación, días totales de presentación, contenidos de las residencias, metodologías de comunicación y toma de decisión; alteraciones de contenidos programáticos; estructura y forma de presentaciones, etc.

Jerarquía y Liderazgo. El liderazgo en los modelos hegemónicos capitalistas equivale a definir un sistema de jerarquías, es decir, la gran mayoría de los individuos tienen una necesidad de definir quién orienta sus acciones, quién es su jefe. Es más cómodo y menos estresante. Línea de Fuga tiende a seguir a un líder, yo. Sin embargo, asumo el liderazgo en cuanto a motor del proyecto y no como “jefe”. Asumo aquel papel esforzándome para delegar el liderazgo a los demás. En este sentido, he intentado no ser siempre yo quien hace las propuestas de desarrollo de cada etapa y esperar a que estas surjan por parte de las demás personas. Asumo el papel de liderazgo solamente cuando veo que no existe reacción por parte de los demás y, en este caso, para evitar que el proyecto se quede parado. Tomo decisiones que asumo que pueden ser alteradas si los demás no están de acuerdo.

¿Colectivo o colaboración? Al pensar en la idea de trabajar en conjunto, me parece imposible esquivar la idea de colectivo. Querría trabajar en un sistema dinámico y no jerárquico. Pero ¿Hasta qué punto es esta la idea correcta para un conjunto de personas con ideas distintas? Me gustan las ideas de colectivo polifónico defendidas por Peter Pal Pelbart, a partir de las ideas de Deleuze y Guatarri. No podemos ver un colectivo como una masa amorfa que funciona como una unidad. La unidad se puede transformar. Sucede con las moléculas más pequeñas, ¿Cómo puede no suceder con un grupo de personas con distintas maneras de trabajar, con tiempos de desarrollo de trabajo y opiniones distintas? Este es el gran desafío del proyecto y de las grandes cuestiones que he lanzado en la primera reunión de este proyecto, el pasado mes de junio.

Presenté mi idea de colectivo posmoderno defendida por Bojana Cveji en Colect-If by Colect-If, somos un colectivo posmoderno, nos juntamos porque tenemos intereses artísticos y de producción comunes.¹³

Desde mi perspectiva, cuando hablamos de colectivo tendremos que considerar la existencia, además del proyecto e interés común, de otras variables que permiten que un proyecto pueda ser desarrollado en conjunto preservando su riqueza polifónica: la autonomía individual, la responsabilidad, la negociación, la traducción, pero también la transgresión. Para trabajar sobre la idea de “des-jerarquía” entre programador y artista, me parece que lo más correcto sería trabajar en un sistema en que fuera posible subrayar todos estos factores, aunque no nos consideramos un

¹³ collect-if by collect-if, op. cit.

colectivo. Considero importante apuntar la idea de colectivo tal como yo la entiendo, y muy específicamente estos conceptos esenciales, para el desarrollo de un grupo de trabajo/colectivo.

Antes de todo, tenemos que asumir que cada individuo es una “célula autónoma”, esto es, tiene ideas propias y formas distintas de actuar. Este es el factor que permite enriquecer un colectivo, en vez de destruirlo, como muchas veces se piensa. A pesar de poder existir un liderazgo, que puede cambiar de persona a persona dependiendo de la etapa del proyecto, cada persona dentro de un colectivo es distinto de los demás y el respeto por su espacio es lo más complicado de gestionar en un trabajo en conjunto donde la idea de “des-jerarquía” es fundamental. No quería que existiese la idea de encargo de un programador a varios artistas, si no más bien como una posibilidad de desarrollar trabajo creativo y de reflexión sobre sistemas de diálogo entre los dos.

Línea de Fuga se ha enfrentado con los límites de la capacidad de autonomía individual. Si cada uno de nosotros tiene sus tiempos y respetamos más el tiempo operacional de cada uno que el crono-político lineal, ¿cómo vamos a lograr que el trabajo avance y la investigación dé sus frutos? Gestionar calendarios y distintas metodologías se ha basado mucho en la teoría de sistemas dinámicos y en la teoría del caos: nada es estático y cada inflexión en un punto puede provocar una alteración total de toda la idea del proyecto. Un nódulo no es un conflicto ni un problema, es un desafío que tiene que ser solucionado, es otra perspectiva que puede generar un nuevo rumbo. Más allá de la teoría del Rizoma Deleuziana, también fue muy inspirador el texto de Feyerabend de donde saqué el sentido de libertad individual como propulsora de dinámicas positivas y que defiende que “el anarquismo epistemológico no tiene inconveniente alguno en pronunciarse a favor de las tesis más banales o insolentes. (...) nunca permanece eternamente ni a favor ni en contra de ninguna institución ni de ninguna ideología. Intentará convencer a su público de que la única norma de la que se puede decir sin remordimientos que no está en contradicción con los pasos que un científico tiene que dar para poder avanzar en su ámbito de trabajo, es que todo es posible.”¹⁴ Esta gestión, pudiendo enriquecer el proyecto, puede ser agotadora, si es defendida en su máxima acepción. De ahí viene la necesidad de desarrollar el sentido de responsabilidad individual.

La responsabilidad individual pasa también por conseguir respetar el espacio y metodología del otro. Cada uno de nosotros, en el grupo central, tiene una responsabilidad definida que depende de la responsabilidad del siguiente, es decir, todo lo que se decida va a generar una dinámica en el grupo

¹⁴ Feyerabend, Paul; *¿Por que no Platón? Tesis a favor del anarquismo*, tecnos

y esa dinámica es modificada si alguien se olvida de su responsabilidad. También existen nódulos en este campo precisamente por falta de percepción de la palabra responsabilidad en relación al grupo. En un intento de solucionar estos nódulos desarrollamos un sistema de comunicaciones que exige el involucramiento personal de cada uno y una gran capacidad de reacción para que esta dinámica no se pierda. Los sistemas comunicacionales desarrollados pasan por:

- a) Elaboración de un calendario común donde cada uno refleja sus indisponibilidades y disponibilidades en relación al calendario general del proyecto. Esto permite cambiar acciones planificadas y adaptarlas a la realidad del grupo.
- b) Desarrollo de un conjunto de *emails* numerados y titulados entre mí y el grupo central, y entre mí y el grupo de observadores, que permita que cada uno tenga acceso a todos los cambios y actualizaciones del proyecto, siendo yo la administradora de la comunicación. También se decidió que este sistema de comunicación debería ser simplificado. Trabajando en colectivo, decidimos crear una forma de comunicación en la cual fuera fácil reaccionar. Pensando en la necesidad de auto-gestión y tomando como ejemplo algunos micro-organismos gestionados de esta forma, optamos por una metodología de toma de decisión basada en tres posturas:
 - a. Estoy de acuerdo.
 - b. No estoy de acuerdo, pero no voto.
 - c. Veto y propongo lo siguiente... (En esta postura se parte del principio de que una crítica tiene que ser siempre constructiva y, por tanto, provoca una alteración al camino inicial y que esté conforme con el propósito del proyecto).
- c) Construcción de un blog donde cada uno pueda almacenar toda la información que considere pertinente ser compartida no solo con los miembros del grupo (central y observadores), también con otras personas.

En una sociedad de información como la nuestra a que Marshal MacLuhan llamó de “aldea global” deberá ser fácil comunicar cuando las herramientas están a nuestra disposición. Pero la realidad no es así. Línea de Fuga trata con una falta de responsabilidad grupal de algunos de sus constituyentes. Una vez más, la hegemonía del capital funciona contra el colectivo. El resultado es que hay que gestionar un proyecto en que todos tenemos falta de tiempo y tenemos que dar prioridad a lo que permite nuestra subsistencia. Daniel Miracle ha sido muy perentorio diciendo que el *email* no es su herramienta de comunicación y con él, el sistema de comunicación tiene que ser personalizado para que sea eficaz. Es irónico que el artista que utiliza los medios de comunicación

como herramienta de trabajo sea el que mayores problemas tiene para comunicarse con el resto del grupo. Estos fallos de comunicación, que no son exclusivos de Daniel Miracle, crearon algunas crisis dentro del grupo. Sin embargo, se han podido solucionar, encontrando las mejores soluciones, aunque puedan dar más trabajo a todos. Esta situación me hace pensar que la responsabilidad individual depende mucho de la conciencia individual por delante del grupo y la dinámica que esto representa frente a los demás.

Por otro lado, la conciencia del papel de responsabilidad dentro del proyecto también llevó a una actitud contraria, Tamara Alegre Pérez desistió de hacer una creación para el proyecto por considerar que no tenía capacidad de hacerlo. Esta posición, siendo responsable provocó una inflexión en el proyecto. Nadie contestó la decisión de Tamara ni aprovechó la situación para desistir también. A pesar de la precariedad, todos continuaron firmes con su posición de seguir en el barco, a pesar de sus propias fragilidades.

Esta actitud por parte de Tamara tiene también mucho que ver con otros dos factores esenciales para el funcionamiento del colectivo: la capacidad de traducción y de negociación.

Traducir nuestros conceptos e ideas artísticas es una de las necesidades más grandes de cualquier creador. Una creación es una forma de comunicarse con su espectador, pero también de relacionarse con el mundo y de transmitir su propia visión sobre el mismo. Cabe a cada uno de nosotros tener la capacidad de traducir sus conceptos e ideas en un idioma que sea accesible a todos los que constituyen el grupo. Cuando trabajamos en el ámbito de activación de nuestros deseos, tal como defiende Suely Rolnik cuando habla de microorganismos,¹⁵ es importante que todos aquellos con quien nos relacionamos puedan entender lo que queremos y es en el trabajo de traducción donde reside esta trasmisión de ideas. Línea de Fuga demostró ser, además de un proyecto de investigación de diálogo entre programador y artista, un sistema de interfaz en un colectivo. El objetivo del primer encuentro proporcionado por Línea de Fuga, era que todos los artistas se conocieran entre si, de forma que yo dejase de ser el enlace entre todos. En la primera residencia de reflexión, estuvimos un día entero hablando sobre los proyectos de cada uno, de forma que cada uno entendiese cual era la dirección y los intereses de los demás y en qué punto del trabajo se encontraban.

¹⁵ Guattari, Felix & Rolnik, Suely; *Micropolítica. Cartografías del deseo*, traficantes de sueños (2006)

Surgieron algunos problemas en la traducción de conceptos y propuestas artísticas. Sin embargo, esta conversación permitió a cada uno entender hasta qué punto conseguía exponer correctamente su proyecto y su idea de trabajo. Este día se cuestionó cual era mi creación, o si iba a presentar alguna creación. He entendido, a lo largo del proyecto, lo difícil que es traducir algunos conceptos sobre mí papel a los demás, aunque insertados en el mismo contexto. Hablo de los grandes obstáculos que existen sobre la percepción de la programación como una creación. Esta reflexión me acompañará a lo largo del proyecto y creo que solo después de finalizado podré adoptar una posición sobre el tema.

Además de la necesidad de traducción de conceptos es también necesario pensar en la negociación. La negociación de un colectivo está directamente vinculada a la forma en que cada uno consigue sacar adelante su idea y hacer que los demás la sigan o, en sentido contrario, hacer que los demás acepten que las metodologías y perspectivas individuales puedan ser diferentes de la mayoría y aún así tener un lugar dentro de ese colectivo. De estas dos perspectivas, es esta última la que considero la más interesante para hacer funcionar este colectivo y, muy especialmente para permitir poner a prueba la posibilidad de diálogo entre programador y artista. La posibilidad de utilizar distintos métodos de trabajo y de abordar el cuestionamiento del proyecto me parece, desde el inicio, el trabajo más difícil pero también lo que permite más inflexiones y más evoluciones. El concepto de la evolución, de acuerdo con Deleuze y Guatarri tiene mucho que ver con la necesidad de aceptar que no existe un centro ni una periferia o, existiendo, tienen igual importancia en el desarrollo de un sistema rizomático. Desde el inicio nos propusimos defender este concepto. Un nódulo o, en el lenguaje hegemónico organizacional, un problema, provoca un obstáculo al desarrollo de un proyecto. La posibilidad de que cada uno pueda seguir su propia idea es, en la perspectiva del colectivo, un *input* que permite la evolución del mismo. Teniendo en cuenta esta idea, es posible que las direcciones y propuestas definidas al inicio del proyecto pudiesen cambiar si alguien así lo quisiera. El único contratiempo es que ese alguien tenía que negociar con los demás el porqué de las inflexiones deseadas. Que tuviese capacidad de negociación, es decir, que estuviese suficientemente empeñado en comunicar su perspectiva a los demás y considerarse que esa inflexión aportaría ventajas al desarrollo del proyecto.

Esta situación ha pasado varias veces hasta el momento. En la primera residencia, por ejemplo, hubo varios cambios a los planes propuestos, para poder adaptar la residencia y dirigirla en determinada dirección. La propuesta inicial de un día de programación fue alterada, pasando a ser

dos días, bajo propuesta de Rita Natália. Asimismo, el diseño de la presentación final del proyecto ha sido negociado de acuerdo con los deseos individuales de cada uno, teniendo como premisa la necesidad de comprensión entre artista y programador.

Este concepto lleva al último señalado que, en mi perspectiva es lo que permite que un sistema sea lo más dinámico posible: la transgresión. Un sistema esta compuesto por un conjunto de reglas que permite a cada individuo insertarse y orientarse dentro de las voluntades y deseos de este colectivo. Como colectivo posmoderno, tenemos dos objetivos: provocar una discusión entre el grupo en torno al diálogo programador-artista y, a la vez, crear una programación compuesta por obras individuales que se presentan a los espectadores como una creación colectiva donde cada uno de sus elementos se siente cómodo, siendo posible para ese espectador experimentar esta sintonía. Sin embargo, como proyecto de investigación, es importante experimentar varias fórmulas que puedan llegar a definir qué tipos de sistemas de diálogo programador-artista son posibles.

La propuesta inicial tenía una estructura de funcionamiento y una meta. Todos los artistas estuvieron de acuerdo con estos parámetros, pero fueron añadiendo diversas hipótesis de trabajo que cambiarían el proyecto hasta su presentación en La Casa Encendida. La primera transgresión al proyecto surgió por parte de Rita Natálio y Tamara Alegre Pérez. En vez de pensar espacios no teatrales, optaron por hacer sus presentaciones en el patio de la LCE, el espacio de artes escénicas por excelencia. Esta transgresión, pudiendo ser considerada como pequeña, permitió abrir la posibilidad a los demás sobre como relacionarse con el proyecto y no limitar su propio proyecto a determinados parámetros que podrían considerar como limitadores.

Varias otras transgresiones fueron tomando lugar a lo largo del desarrollo del proyecto, permitiendo que este sistema se volviese mucho más dinámico y orgánico, permeable a cualquier adaptación necesaria o deseada.

En la primera residencia, por ejemplo, mi intención era la de provocar transgresiones entre todos, es decir, que cada persona del colectivo (incluyéndome a mí) pudiésemos optar por un camino distinto del que habíamos elegido hasta entonces.

En todo el proyecto existe una gran apertura para transgredir la propuesta inicial, sin esto no sería factible pensar en sistemas de diálogo no jerárquico. Las transgresiones pueden suceder a través de discusiones, alteraciones a las propuestas definidas en las residencias, o relativas a las expectativas que cada uno tiene de los demás y sobre el colectivo. Obviamente, esta posición requiere un mayor esfuerzo de mediación por mi parte, relativa a los agentes externos al colectivo y también en las

dinámicas dentro del colectivo pero, hasta el momento, todo indica que estas transgresiones pueden seguir existiendo siempre que cada uno de nosotros siga siendo responsable de si mismo y del colectivo.