



Declaración de Cuenca

Los firmantes de esta declaración reivindican la convocatoria de un foro nacional con participación de artistas y responsables institucionales para la discusión de estas propuestas y la articulación de soluciones creativas a las demandas y retos aquí planteados.

Cuenca, 2 de mayo de 2001

Blanca Calvo (Desviaciones, Madrid)

Han manifestado su adhesión al documento en Cuenca:

María Ribot, coreógrafa (Londres)
 Olga Mesa, coreógrafa (Madrid)
 Óskar Gómez, actor y creador escénico (Ginebra)
 Rodrigo García, escritor y creador escénico (Madrid).
 Mónica Valenciano, coreógrafa (Madrid)
 Vera Mantero, coreógrafa (Lisboa).
 Joao Fiadeiro, coreógrafo (Lisboa)
 Toni Cots, actor y director escénico (Copenhague).
 Simona Levi, actriz y directora escénica (Barcelona).
 Roger Bernat, creador escénico (Barcelona)
 Carlos Marquerie, creador escénico (Madrid)
 Barbara Manzetti, coreógrafa (Bruselas).
 Félix Santana, coreógrafo (Barcelona)
 Ion Munduate, coreógrafo (San Sebastián)
 Cuqui Jerez, coreógrafa (Madrid / Berlín)
 Begoña Vega, coreógrafa (Las Palmas)
 Bojana Bojanovic, artista de acción (Roma).
 Ana Buitrago, coreógrafa (Madrid)
 María Antonia Oliver, coreógrafa (Mallorca)
 Ana Pérez (Legaleón, Irún)
 Espe López (Legaleón, Irún)
 Lali Canosa, artista visual (Barcelona)
 Macu Díaz, artista visual (Madrid)
 Oscar Dasí (La Porta, Barcelona)
 Ana Rovira (La Porta, Barcelona)
 Laura Etxebarria (La Fundación, Bilbao)
 Mercedes Julia (La Caldera, Barcelona)
 Pilar López (Lapsus, Barcelona)
 Estrella Casero (Aula de Danza, Universidad de Alcalá de Henares)
 Jaime Conde-Salazar, crítico de danza (Madrid)
 David Alexandre-Guéniot, dramaturgo y productor (Lisboa)
 Albert de Groot, actor y director del festival Infinito LTD (Turín)
 Alexandra Baudelot, redactora de *Mouvement* (París)
 Sigrid Gareis, directora del festival (Viena)
 Christophe Wavelet, crítico de danza (París)
 Lois Keidan (Live Art Development Agency, Londres)

En los últimos años, la creación escénica ha sufrido importantes transformaciones que afectan incluso a la definición de los medios específicos y a las que las estructuras de exhibición y producción no han respondido de manera eficaz. En España, la inadecuación de las estructuras se ha visto agravada por un déficit histórico ante el cual sólo en determinados momentos y en sectores muy limitados se ha reaccionado con políticas activas y decididas. No se trata ahora de hacer historia de los errores o repetir reivindicaciones casi nunca escuchadas. Lo que nos interesa es que los creadores en diálogo activo con la creación internacional encuentren en España el apoyo y el contexto adecuado para la producción sin necesidad de esperar a que las estructuras recorran lentamente el camino de la historia no vivida persiguiendo en vano a la tortuga de Zenón. La paciencia no resuelve ningún problema y los atrasos endémicos no se evitan con reflexiones sobre la historia, sino enfrentándose con valentía al presente.

La conservación del patrimonio y el mantenimiento y creación de grandes infraestructuras culturales deben ser compatibles con un apoyo decidido a la creación artística contemporánea. El mejor modo de mantener viva la herencia cultural es contar con una producción artística rica que, por tanto, siga alimentando la historia. De nada sirve que conservemos el patrimonio si provocamos una detención de la creación, la repetición de modelos ya ensayados y consecuentemente la fosilización del pasado. La vitalidad de nuestro teatro clásico, de la danza española y de la herencia creativa de nuestro siglo encontrarán su mejor estímulo en la fortaleza de la investigación creativa del presente. No podemos aceptar determinadas proclamas de "vueltas al orden", que no esconden sino la incapacidad para encontrar discursos creativos adecuados a la realidad o el intento de acomodación a los gustos que desde ciertas políticas culturales e instancias mediáticas se imponen como mayoritarios.

Antes de formular algunas propuestas concretas en apoyo de la creación escénica contemporánea, nos parece oportuno señalar algunos de los extremos que delimitan el campo de tensión en el que, creemos, en este momento se mueven:

> 1. **Arte y ecología.** La alteración del mapa geopolítico y la entrada en juego de nuevos posicionamientos ideológicos distintos a los que han marcado la época moderna condicionan las funciones asignadas a las prácticas artísticas tanto por la sociedad como por los propios creadores. Estas nuevas funciones no pueden ser reducidas a un retorno de lo artístico al territorio de la decoración, la publicidad, la propaganda o el mero entretenimiento. Si bien parece inevitable un deslizamiento de lo artístico hacia la heteronomía, no se puede destruir en dos décadas la herencia crítica del arte acumulada durante los dos últimos siglos. Al igual que las políticas medioambientales y las tasas ecológicas pueden resultar gravosas a corto plazo pero muy rentables (además de necesarios) a largo plazo, el mantenimiento de una red de producción artística no sumisa a los cánones tradicionales de belleza y entretenimiento ni a intereses políticos o comerciales puede resultar molesta y costosa a corto plazo, pero rentable y necesaria para garantizar la riqueza de la vida social.

> 2. **El entramado creativo.** La práctica artística, como tantas otras prácticas sociales, ya no están centradas tanto en individuos o colectivos individualizados como en agrupaciones inestables y redes complejas. Esto es reflejo de los nuevos modos de articulación de la relación individuo-sociedad surgido de una concepción en que los límites y consciencia de lo individual se desdibujan y la sociedad aparece cada vez más como una sucesión permeable de miradas y expresiones más que como una entidad abstracta y compacta. Cuando hablamos

PROPUESTAS

de artistas o creadores no debemos entender meramente personas con nombres y apellidos, sino un entramado de relaciones sometido a constantes transformaciones. Ello acentúa la necesidad de no confiar a la excepcionalidad el sostenimiento de la práctica artística y de trabajar activamente (desde los propios artistas hasta los responsables políticos) en el enriquecimiento y crecimiento del entramado creativo.

> 3. **La centralidad del cuerpo.** Si en las primeras décadas del siglo veinte, las artes escénicas estuvieron condicionadas por el descubrimiento de la potencialidad de la imagen en sus diferentes manifestaciones (escenográfica, gestual, maquina y filmica), en las últimas décadas del siglo veinte se abrió paso una atención cada vez mayor a lo corporal y un entendimiento de lo escénico como espacio para la investigación sobre el cuerpo. Frente al cuerpo espectacular desmaterializado o al cuerpo deportivo mecanizado, la escena actual trata de ahondar en una consciencia perdida de lo corporal para encontrar así un pensamiento específico del cuerpo. El diálogo de lo corporal-físico con lo visual-virtual parece uno de los territorios de búsqueda más atractivos para la creación escénica contemporánea, que se encuentra así con la herencia del arte de acción surgido de la plástica.

> 4. **Lo transdisciplinar.** Si bien hace tiempo fue asumido que las artes plásticas exceden los límites de la pintura y la escultura y muchos museos y galerías cuentan en sus colecciones con instalaciones, intervenciones, vídeos y acciones, en el ámbito de las artes escénicas sigue primando una fijación en formas de hacer muy convencionales. El resultado es que las propuestas que se aventuran más allá de los límites del teatro dramático, el ballet o lo que se ha catalogado como *danza contemporánea*, reciben muy escasa atención, cuando no rechazo, por parte de las diversas instituciones que ofertan ayudas a producción y por parte de los responsables de los circuitos de programación. Pero lo cierto es que los creadores contemporáneos formados en las disciplinas de danza o teatro no renuncian a un diálogo fructífero con la literatura, la arquitectura, el arte de acción o las nuevas prácticas visuales. Que este diálogo conduzca a zonas fronterizas de la creación no puede implicar la *descatalogación* de sus obras y su condena a la marginalidad o el exilio.

El pensamiento corporal de estas transformaciones ha dado lugar a propuestas creativas y de producción difícilmente asumibles por las estructuras establecidas. De ahí que en diferentes lugares de Europa hayan sido los propios artistas, en colaboración con escritores, músicos o incluso científicos, quienes han asumido la tarea de crear nuevas estructuras paralelas que no se impongan a los creadores, sino que se adapten continuamente a sus necesidades. El tímido apoyo que han recibido en España estas iniciativas ha dado lugar a que creadores radicalmente comprometidos con el presente se hayan visto obligados a grandes limitaciones en el planteamiento de sus producciones o bien a producir o incluso instalarse en otros países de la Unión. El hecho de que muchos de los artistas reunidos en este foro encuentren más apoyo y oportunidades de distribución fuera de España que en su país es sintomático de una situación anómala. Creemos en la construcción de un ámbito europeo de creación y distribución. Pero España no puede quedar fuera de ese ámbito, y para ello debe aportar algo, para que sea posible que sus creadores decidan si prefieren instalarse en otro país de la Unión o residir en alguna comunidad española y para que otros artistas europeos consideren atractiva la posibilidad de trabajar aquí. Que algunos de nuestros más interesantes creadores escénicos trabajen permanentemente fuera de España, siendo excepción el que creadores de otra nacionalidad se instalen en nuestro país, es algo que influye negativamente en la generación de un contexto crítico-productivo. En pocos años, la Ribot, premio nacional de danza 2000, será probablemente considerada una coreógrafa británica y Óscar Gómez un director suizo.

No se trata de practicar un nacionalismo trasnochado en la época de la globalización y la complejidad, sino de evitar la desertización de un territorio que amamos. Con este fin, conscientes de que muchas de las ideas que a continuación se exponen no son nuevas y que otras podrán ser discutidas y revisadas, nos parece no obstante necesario plantear las siguientes propuestas:

>1. Fortalecimiento de un plan interestatal de creación escénica contemporánea, que incluya el apoyo a artistas que realicen proyectos de investigación y/o producción tanto dentro como fuera de España, asegurando la sostenibilidad de los procesos creativos con independencia de la producción de espectáculos específicos. Recuperación de las ayudas a proyectos de creación.

>2. Apoyo a estructuras de producción y exhibición generadas por artistas que hayan avalado una trayectoria creadora e investigadora sólida y que planteen líneas de producción e investigación definidas, pero no personalistas. Debe tratarse de estructuras flexibles, muy próximas a los movimientos de base en la creación contemporánea y, por tanto, transformables en función de las necesidades de los creadores más jóvenes. Estos núcleos de producción son la mejor garantía para la formación de nuevos intérpretes y creadores y la extensión de la creación escénica contemporánea en el ámbito español.

>3. Creación de centros de especialización en las artes escénicas contemporáneas, que ofrezcan a egresados de escuelas de arte dramático y danza, así como a egresados de facultades de bellas artes, escuelas de cine, etc. la posibilidad de participar en seminarios, talleres o cursos específicos o transdisciplinares. Estos centros de especialización no pueden ser concebidos como lugares de enseñanza reglada y la estructura del profesorado debe ser incompatible con cualquier tentación estabilizadora.

>4. Creación de líneas de actuación político-administrativa de apoyo a propuestas fronterizas, así como de espacios físicos y presupuestarios dentro de cada uno de los departamentos administrativos, técnicos o políticos para apoyar el desarrollo de estas líneas de producción.

>5. Flexibilización de los espacios públicos de producción y programación de artes escénicas y construcción de infraestructuras culturales no rígidas. Pequeñas inversiones en infraestructuras de uso polivalente pueden ser más eficaces que grandes inversiones tanto arquitectónicas como estructurales.

>6. Definición de políticas culturales a medio y largo plazo en el ámbito nacional y autonómico. La existencia de proyectos culturales sostenibles y la colaboración o coordinación entre instituciones y organismos con otras instancias europeas exige la transformación de los mecanismos de subvención y ayuda orientados a iniciativas a corto plazo.

>7. Adaptación de la estructura administrativa a las necesidades artísticas, mediante el establecimiento de normas que corrijan el actual sistema tributario aplicado a la actividad artística y simplificación de las exigencias formales y legales que se formulan en las convocatorias institucionales.

>8. Priorización de las iniciativas culturales que articulen redes inter-estatales y europeas, especialmente aquellas que más arriesguen en la producción y el soporte de la investigación artística. Las redes que permitan el sostenimiento de la investigación y los procesos creativos son tan importantes como los circuitos de distribución de espectáculos convencionales.

>9. Apoyo a muestras, encuentros y festivales internacionales surgidos de esas estructuras anteriormente definidas y un mayor esfuerzo institucional en la promoción de los artistas españoles en el exterior, tanto mediante la creación de espacios de exhibición que resulten atractivos para programadores, productores y críticos internacionales, como mediante el apoyo a giras exteriores. La proyección internacional de nuestros creadores irá en gran parte ligada a la potenciación de los cauces de diálogo entre la creación española y la internacional.

>10. Definición del papel de las universidades en la potenciación de la creación artística y de la creación escénica. Actualmente, las artes escénicas carecen de ubicación en la universidad española. Es necesario que desde esta institución se apoye la investigación tanto práctica como crítica, la edición de libros y revistas, la organización de seminarios y foros de debate. Por otra parte, las aulas de teatro y danza deben hacer compatible su atención a las prácticas vocacionales con la generación de proyectos de investigación propios o el apoyo a artistas o colectivos profesionales que los asuman o planteen.